



---

Deutsche Gesellschaft für **Psychoanalyse,**  
**Psychotherapie,**  
**Psychosomatik und Tiefenpsychologie e.V.**

## PSYCHO-NEWS-LETTER NR. 58

EIN KLEINER LITERATURRUNDFLUG

Im Auftrag des Vorstands der DGPT

Verfasst von  
Michael B. Buchholz

Email: [buchholz.mbb@t-online.de](mailto:buchholz.mbb@t-online.de)

Mitte August 2007

### MUSIK UND PARADOXIE

---

**E**rklungen ist sie auf dem Berliner Kongress nicht. Nein, ich spreche nicht vom dem kürzlich erneut in Berlin abgehaltenen IPA-Kongress, sondern von dem ersten Berliner Kongress aus dem Jahre 1922. Darüber berichtet in gewohnt informationsreicher Weise **Michael Schröter** im April-Heft der Psyche (2007) und dieses Heft enthält auch die wichtigsten Vorträge als Vorabdruck für die Vorbereitung auf den diesjährigen Kongress, der nun ja schon hinter uns liegt.

Schröter bespricht den Kongress in sozialer Hinsicht und widmet sich hingebungsvoll ausgiebig dem schönen Thema, wer beim Essen neben wem sitzen durfte und wer wie gesprächig dabei war; er wendet sich den geschäftlichen Seiten des Kongresses zu und ich lernte, wie sehr man damals schon des Geistes der Psychoanalyse in bürokratischen Regelungen habhaft werden woll-

te und sich doch zugleich vehement dagegen wehrte, wohl wissend, dass, wer ihn besitzt, ihn wohl auch monopolisieren und damit auch strangulieren würde. Doch, es gibt perfekte Morde, sonst wüsste man von ihnen.

Lustig ist in Schröters Bericht die historische Vergegenwärtigung des Verhältnisses des psychoanalytischen Establishments zur Presse. Man schloss sie aus, lud sie gar nicht erst zur Berichterstattung aus eigener Anschauung ein und wollte sie zugleich mit einer vorformulierten Erklärung abspeisen, so als seien Presseorgane Empfänger hoheitlicher Verlautbarungen zum Nachdrucke. Und wie schnell ist wieder nichts passiert, denkt man von heute aus! Aber bemerkenswert scheint mir, dass auf dem damaligen Berliner Kongress – Schröter druckt die ganze Liste der Vorträge nach! – zwei besondere Vorträge gehalten wurden. Einer über „Versuch zur Anwendung der objektiven Psychoanalyse auf die musikalischen Kompositionen“ und ein anderer über „Musikpsychologische Probleme“. Der erste stammte von **Arie von der Chijs** und obwohl es sich um jemanden aus Holland handelt, finde ich mit deutschen Ohren den Vornamen passend zum Thema, der zweite Vortrag war von **Sigmund Pfeifer** aus Budapest. Das Verhältnis von Psychoanalyse und Musik ist in jüngster Zeit durch die klugen Arbeiten v.a. von **Bernd Oberhoff** und **Sebastian Leikert**, aber auch im Dezember-Heft der *Psyche* (12/2006) wieder revitalisiert worden. Frühere psychoanalytische Texte wurden in schönen Bänden herausgegeben. Ihre Lektüre zeigt freilich in gewissem Umfang, wie man just das fand, was die jeweilig privilegierte Theorie, die für die Zeitgenossen gerade im Schwange war, einem zu hören erlaubte – und nichts anderes. Überhören als hohe Kunst des Zuhörens, möchte man hin und wieder verzweifelt ausrufen. Aber es ist schon so, wie **Mark Twain** es einmal witzig von **Richard Wagner** pointierte: Seine Musik sei besser als sie klinge. Selten beschäftigen sich Psychoanalytiker mit dem, was Musiker und Musiktherapeuten zur Therapeutik beizutragen haben. Das ist schade, weil sich doch manches lernen lässt. Ja mehr noch: es könnte sein, dass manche ungeklärten Fragen unserer Therapeutik sich von der Musik her vielleicht nicht lösen, aber doch aus Prokrustes-Betten befreien und inspirieren lassen.

#### DURCHARBEITEN ALS MODULATION

Nehmen wir als Beispiel den Fall des Durcharbeitens. **Freud** hatte diesen schönen Begriff als den dritten der bekannten Trias von „Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten“ ins psychoanalytische Spiel gebracht und seitdem finden wir ihn oft zitiert. Aber wir wissen nicht genau, was damit gemeint ist. In psychoanalytischen Kasuistiken lesen wir oft, nach Beschreibung von Biographie und Psychodynamik, diese oder jene Zusammenhänge wurden dem Patienten *gedeutet* und „*im weiteren durchgearbeitet*“. Wie das aussieht, was da vermittelt und wie es gesprochen wurde – darüber erfahren wir meist nichts. In kasuistisch-technischen Seminaren ergeht oft genug die Anforderung an die Kandidaten, sie sollten dies oder jenes Thema mit ihrem Patienten noch etwas mehr durcharbeiten. Dann wird beifällig genickt,

aber die Ratlosigkeit, was mit diesem Rat wohl gemeint gewesen sein könnte, bleibt und wird von den Kandidaten *nach* dem Seminar beim Wein anästhetisch gemacht.

Hier könnte eine entzückende und so durch und durch ästhetische Entdeckung weiterhelfen, die ich einem unscheinbaren kleinen Bändchen entnehme, das **Rosemarie Tüpper** und **Armin Schulte** herausgegeben haben: „Tonwelten: Musik zwischen Kunst und Alltag. Zur Psycho-Logik musikalischer Ereignisse“ (2006). Darin findet sich ein Aufsatz von **Tilman Weber**: „Therapie und Modulation – Was Psychotherapeuten von Komponisten lernen können“. Hier sind wir also mitten drin! Der Autor ist Professor an der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg und an der Universität der Künste in Berlin. Seine Idee ist, den Begriff der Mo-

dulation zu untersuchen. Das ist zunächst, wie man sich aus dem schulischen Physikunterricht vielleicht erinnert, ein Begriff aus der Funktechnik: Einer Trägerwelle wird etwa eine Melodie „aufmoduliert“. Dieser Begriff wandert dann von der Physik in die Musik, wo er etwas anderes und zugleich Verwandtes beschreibt, nämlich den Übergang von einer Tonart in die nächste beim Auf- und Abschreiten des Quintenzirkels. Solche Modulationen haben bestimmte Effekte auf die Hörer. Die Komponisten haben nicht geringe Anstrengungen gemacht, ihre jeweilige Fertigkeit in dieser Kunst zu verbessern und geschmeidig und elegant vorzuführen. Man stelle sich eine beliebige Melodie vor, etwa „Alle meine Entchen“ und singe sie. Dann singe man die gleiche Melodie verschoben um einen Ton nach oben – was passiert? Erst kommt es einem ganz fremd vor, dann merkt man – es ist dasselbe. Je weiter man nach oben rutscht, umso mehr muß man sich anstrengen beim Singen. Und: wie kommt man eigentlich dahin? Und könnte man die Übergänge so gestalten, dass man sie kaum bemerkt? Und was, wenn man dies Liedchen statt in Dur in einer Molltonart singen wollte?

Am Beispiel der Tonartenwechsel bei **J.S. Bach** zeigt Weber nun, dass hier nicht gut von Modulation gesprochen werden kann, weil zwar die Harmonien beständig wechseln, die strenge Melodieführung aber durch Sequenzierung und andere Techniken ein hohes Maß an Aufmerksamkeit auf sich zieht. Die Melodieführung zieht die Aufmerksamkeit an sich, die harmonischen Kunstgriffe verschwinden beinahe dahinter.

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

Daran sollte man bei der Behandlung von Zwangsneurotikern stets denken. Diese Patienten versuchen mit der Starre ihrer Gedanken und ihres Verhaltens immer das Gegenteil eines chaotischen Erlebens zu kontrollieren. Die Zwangssymptomatik erweist sich dabei als eine seelische Notwendigkeit, die nur dann aufgegeben werden kann, wenn das Seelische andere Ordnungsprinzipien entwickeln kann“ (S. 36)

Um nämlich von einer echten Modulation zu sprechen, muß eine stabile Tonart vorausgesetzt werden und das gilt auch für die Therapeutik:

„Auch hier können wir nicht umgestalten, was noch keinen stabilen Kern besitzt. Deshalb müssen wir in der Arbeit mit frühen Störungen vor jedem Modulieren erst einmal diese Werdeformen entwickeln helfen, damit sich überhaupt so etwas die Ganzheit und Eigenheit bilden können“ (S. 38)

Könnten wir uns also vorstellen, dass Menschen einen stabilen Kern suchen und dass dieser die Gestalt einer musikalischen Melodie hat? Und könnten wir uns umgekehrt vorstellen, dass Menschen, die *nur* diesen Kern hätten und ihn *nicht* modulieren könnten, eben jene Charakteristika aufweisen, die wir als zwanghaft empfinden? Ich finde diesen Gedanken reizvoll, weil er einem plötzlich nahe legt, was Durcharbeiten in der therapeutischen Arbeit heißen könnte: die Modulationsmöglichkeiten erweitern, nachdem ein stabiler musikalischer Kern etabliert ist. Dabei entsteht in der musikalischen Modulationsarbeit oft genug ein gleichsam „zentrumloser Bereich“, wo sich die Musik verhält als könne sie sich nicht oder noch nicht entscheiden, auf welches Ziel sie zusteure. Sie beschleunigt sich, manchmal erhält einfach der Rhythmus einer Melodie die Gewähr dafür, dass wir uns zuhörend erinnern, in welchem Stück wir uns noch befinden, während alles andere sich ändert und plötzlich kommen wir unerwartet auf einer neuen Anhöhe mit veränderter Aussicht an. Die musikalische Modulation ist tatsächlich dem Durcharbeiten vergleichbar und das gilt auch, wenn man weitere Modulationstechniken vergleicht, etwa von Dur nach Moll wandert:

„Damit erschließen sich schon weiter entfernte Tonräume. Zum Beispiel gelangt man so von C-Dur über c-moll gleich zu deren paralleler Durtonart Es-Dur, was bereits vier Schritte im Quintenzirkel abwärts bedeutet. Das Entsprechende an diesem Modulationskunstgriff findet sich in der psychotherapeutischen Behandlung, wenn wir den Gegenaspekt einer Sache herausheben, z.B. die geheime Lust an einem Leid aufdecken oder die Liebesbindung in einer Hassbeziehung in das Blickfeld rücken. Eine in dieser Art vervollständigte Sichtweise erschüttert das bisherige Denk- und Erlebensmuster des Patienten meist recht massiv“ (S. 42)

Denkt man an **Beethovens** Waldsteinsonate, dann kann man hören und sehen, wie raffiniert hier weitere Modulationstechniken eingesetzt werden. Der musikalische Grundgedanke ist ein einfaches Intervall von zwei Tönen, das immer wieder auftaucht und der Komponist zeigt uns seine Modulationskunst, indem er einen von beiden gleichsam auswählt, um ihn festzuhalten und gewissermaßen umzudeuten. Ein C, das eben noch die Tonika bestimmt, kann dann zur Terz von As-Dur werden und eine völlig neue Klangbedeutung annehmen; so zeigt es Weber am Beispiel von **Haydns** Sinfonie Nr. 103. Und etwas Ähnliches machen wir oft genug in der Psychotherapie, wenn wir nicht der Hauptlinie der Erzählung eines Patienten uns zuwenden, sondern einem winzigen Detail der Erzählung oder einem kleinen Stocken während des Erzählens oder einem Gesichtsausdruck, den er dabei ge-

macht hat. Ein einzelner Ton wird in eine andere Tonart versetzt und erhält eine gänzlich neue Rahmung – und mit ihr neue Aufmerksamkeit und Bedeutung. Und schön ist es weiter, wenn Weber an musikalischen Beispielen zeigt, wie genau es auf den richtigen Augenblick bei der musikalischen Modulation ankommt:

“Auch in der psychotherapeutischen Arbeit kommt es ja nicht nur darauf an, dass eine Umdeutung gegeben wird, oft ist der Augenblick, in dem sie gegeben wird, viel entscheidender“ (S. 45)

Manchmal wird einfach etwas dadurch zugespitzt, indem es wiederholt wird. Ich kenne Erfahrungen aus meiner analytischen Arbeit, dass ich einzelne Sätze oder Abfolgen einiger Sätze zunächst einmal wörtlich wiederhole. Meine Absicht ist zu verdeutlichen, worauf ich mich beziehen möchte und will dann eigentlich etwas anfügen, was sich aber als ganz überflüssig erweist, weil meine Wiederholung selbst schon ein modulatorischer Registerwechsel im therapeutischen Improvisationsduett ist. Mein Patient hört mich, hört sich und merkt auf eine andere Weise, was er gesagt hat. Dasselbe ist dann überhaupt nicht mehr Dasselbe. Dadurch wird meinem Patienten in gleichsam veränderter Tonart hörbar, was er gerade gesagt hat. Der Vergleich von musikalischer Modulation und therapeutischem Durcharbeiten lohnt sich.

#### IMPROVEMENT UND IMPROVISATION

Ein reichlich zwanghafter, arbeitsgestörter Patient beschwerte sich bei mir zu Beginn seiner Analyse einmal, dass die Analyse ja „nur Improvisation“ sei; es gebe kein Programm, keine Trainingseinheiten zur Verbesserung von Kompetenz und Konzentration, nur „Improvisation“. Ich konnte mich nicht enthalten, ihm zu gratulieren zur schönen Entdeckung, weil „Improvisation“ ja vom Englischen abstamme und dort „to improve“ so etwas wie „verbessern“ bedeute. In der Musik gelte die Kunst des Impro-

visierens deshalb als das Höchste, was einer erreichen könne. Man müsse nur an den Jazz denken. Das überzeugte ihn, etwas.

Tatsächlich spielte er, wie andere Patienten auch, mir Themen zu, auf die ich eine Antwort improvisieren musste, wie immer jeden Tag und in jeder Stunde. Unvermeidlich. **Sebastian Leikert** macht in seinem fabelhaften Beitrag im Töpker-Schulte-Band auf unnachahmliche Weise deutlich, dass es das auch ohne Worte gibt, nur als musikalischen Dialog. Weil er zugleich das Wissenschaftli-

che daran improvisieren = verbessern will, hat er musikalische Improvisationen, er selbst am Klavier, aufgenommen und die Erlebnisdimensionen exploriert. Ein erster Befund ist morphologisch: es geht um die Entwicklung musikalischer Gestalten. Ein Spieler artikuliert eine Phrase, der andere nimmt sie auf, wiederholt und *beschreibt* sie so unvermeidlich – und dadurch wird sie schon anders. Eine Variation desselben aus dem Selben entsteht. Wie in der Traumdeutung, so Leikert, brechen so seelische Kohärenzfunktionen (der sekundären Bearbeitung) auseinander und man nähert sich geschwinde den musikalischen und seelischen Determinationen.

„*Improvisation sichert als methodisches Prinzip der Öffnung auf das Unerwartete allererst den Zugang zu den Bedingungen des musikalischen Geschehens*“ (S. 55)

schreibt Leikert und fügt seine These an, dass so die Entwicklungsbestimmung des Seelischen zugespitzt und es auf diese Weise möglich werde, eine Handlungseinheit innerhalb eines kürzeren Zeitraums von ca. zehn Minuten auszuformen.

Das ist eine der Entdeckungen, die mitgeteilt werden: dass die meisten Improvisationen – wie die meisten klassischen musikalischen Sätze – wenige Minuten dauern; was darüber hinaus gehe, verhärte oft das Zusammenspiel oder lasse es zerfließen. Die Spieler müssen nämlich Aufgaben lösen und eine ist, einen Schluß zu finden. Das ist interessanterweise kaum anders als in der alltäglichen Konversation: Wie beendet man eigentlich ein Telefongespräch? Wie beendet man den kurzen improvisierten Dialog, wenn man zufällig jemanden auf der Straße getroffen hat? Auch hier sind es meist wenige Minuten, dann muß ein Ende gefunden werden – oder alles wandelt sich in ein anderes Stück, sprich: verleiht der Begegnung eine völlig andere Qualität. Hören wir einmal, wie Leikert die musikalische Improvisation beschreibt und denken dabei an solche alltäglichen Erfahrungen zum Vergleich:

“Es ist dabei vor allem die Frage eines *endlichen Werkes*, die uns hier interessiert: wie ist es möglich, dass sich eine Entwicklung, eine Bewegung

in diesem Bereich, der so fließend und entgleitend zu sein scheint, begrenzt, dass sie zu einem logischen Ende findet, wie produziert sich hier ein *Schluß*?

Die Spannung im Augenblick des Anfangs ist groß: In aller Regel organisiert sich der Beginn, indem abwechselnd kürzere, abwartende Figuren gespielt werden, die sich gegenseitig suchend und tastend imitieren. Kennzeichnend ist dabei vor allem eine metrische Uneindeutigkeit (noch kein fester Rhythmus). Es werden die Skalen (Tonleitern) festgelegt, und der modulatorische Radius der Improvisation angedeutet, indem schräge Melodien eingebaut werden. Es finden sich auch bereits Andeutungen von Kämpfchen, die vorsichtig den noch unsicheren Boden erkunden“. (S. 56)

Könnte man so nicht auch den therapeutischen Beginn, ein Erstinterview etwa, beschreiben? Unsicherheit auf allen Seiten, Uneindeutigkeit, Festlegung der Skalen und der Modulationsmöglichkeiten und dann eben auch „Kämpfchen“? Leikert beschreibt weiter Konventionalisierungen, also Rückgriffe auf bekannte und vertraute musikalische Formen, die Sicherheit bieten; von denen kann dann eine Abweichung improvisiert und dorthin zurückgekehrt werden und manchmal ergeben sich Kombinationen, da geht „die Post ab“ (S. 58), bekommt aber auch Angst vor der eigenen Courage. Nach einem Kulminationspunkt wird der Schluß eingeleitet – und wenn er herausgezögert wird, wird die Improvisation wie bei der Straßenbegegnung lau und man spielt/redet nur noch, um die Zeit zu füllen. Zwei Dimensionen zeichnen sich für Leikert ab als Ergebnis seines Experimentierens: Die Tendenz, sich zu verhärten oder zu zerfließen und eine andere Dimension zwischen Verkehrung und Prägnanztendenz.

„Auf dieses Unerträgliche des Verkehrungspunktes weist der Abschluß-Versuch hin, der ihm mit großer Regelmäßigkeit vorangeht, und auch im Interview – dessen Atmosphäre und Verlauf im übrigen immer eine präzise Wiederholung der Improvisation sind – ist dieser Bereich sehr stark mit Widerstand belegt. Während die Passagen der Rahmung im Wesentlichen vom Erleben von Sicherheit und Verfügbarkeit begleitet sind, wird der Bereich der Verkehrs-Heuristik als extrem heikel

rungs-Heuristik als extrem heikel erlebt. Jede erlebte Qualität mischt sich hier unvermittelt mit ihrem Gegenteil. Er ist in seiner äußersten Zuspitzung durch eine große Vielfalt sich widersprechender Erlebnisrichtungen gekennzeichnet, deren Gemeinsamkeit lediglich in einem *Zuwiel* besteht: ein *Zuwiel* an Angst, an Genießen, an Nähe, an Gewalt. Diesen Punkt will die Improvisation erreichen, vorher hört sie nicht freiwillig auf: offenbar ist es diese *Lust am Zuwiel*, die sie bewegt und begrenzt.“ (S. 64)

Es geht also um eine „paradoxe *Liebe zum Unerträglichen*“. Oft haben wir in letzter Zeit von den „unerträglichen Gefühlen“ gehört,

### Ein wunderbares Buch

über „Paradies und Paradox“ verdanken wir **Anita Albus** (Eichborn-Verlag 2003). Geziert mit einer Unzahl schönster Abbildungen geht sie durch fünf Jahrhunderte, zeigt, wie eng Künstler und Naturforscher eine Personalunion bildeten und dann paradoxe Sätze hinterließen wie „Das Sichtbare ist ganz friedlich“ (S. 224). Und dann verkleideten sich Leute wie **Salisbury** unter fremden Namen (**Knight**) und erwarben das Recht zur Bosheit – unsichtbar! – im geistreichen Kampf mit den wissenschaftlichen Gegnern. Wir begegnen Papageien als Sinnbildern des gläubigen Menschen (S. 162) und finden im Text eingeblendet die jeweiligen Darstellungen, die sich mit Vergnügen betrachten lassen. Dem Schmetterlingssammler **Vladimir Nabokov**, den die meisten nur als Poeten kennen, entnimmt sie (S. 273) ein Zitat, das die erkenntnistheoretischen Paradoxien auf die Spitze treibt. Nabokov berichtet nämlich, wie er als Siebenjähriger seine lebenslange Liebe zu den Schmetterlingen entdeckte als ein „blassgelbes Geschöpf mit zinnoberroten Augen im schwarz und blau gemusterten Flügelkleid“ im Juni 1906 südlich von St. Petersburg in Wyra von dem Knaben gefangen und am nächsten Morgen in die Freiheit entlassen wurde. Und dann schreibt Nabokov: „Sie haben mich gewählt, nicht ich sie“ – das weiß der Autobiograph dann und wir erinnern uns, wie er in seinen Werken von einem Magier berichtet, der drei Vögel aus dem Zylinder zauberte und dann sich verschwinden ließ. Eben, darum könnte es, würdigt man die Paradoxien in Kunst, Musik und Erkenntnis nur genügend, immer gehen: die Größe des zu Erkennenden würdigen und selbst zu verschwinden.

die freilich meist beschworen wurden. Hier, bei Leikert, haben wir endlich einen passablen theoretischen Zugriff auf das paradoxe Moment daran: die Improvisation *sucht* eben dies Unerträgliche und kann sich erst nach solcher Kulmination lösen.

Von solchen Paradoxien ist in diesem Band erstaunlich viel die Rede. Paradoxa sind nützlich, weil sie die Aufmerksamkeit auf Ideen lenken. Ich liste einige der in diesem Band versammelten hier auf. Sie haben ihren Reiz gleichsam als die schwarzen Löcher der Logik und in der Musik könnte man zu der Entdeckung kommen, dass das nicht an die Sprache gebunden ist, sondern tatsächlich eine existentielle Dimension aufweist.

Die Herausgeberin **Rosemarie Tüpker** nennt ein drolliges Beispiel. **Erik Satie** habe einmal bei einem Theaterabend die Idee einer *musique d'ameublement* gehabt; die Musik sollte nicht mehr Bedeutung haben als die Möbel – genutzt, aber nicht beachtet. Dazu wurde im Programmzettel der Hinweis gegeben, dass die Zuschauer der Musik keinerlei Bedeutung zumessen sollten „und sich während der Pause so ... verhalten (sollten), als ob keine Musik gespielt würde“; so zitiert Tüpker (S. 22). Natürlich verhielt sich das Publikum anders, Satie soll herumgeschrien haben, dass die Leute sich doch unterhalten sollen in der Pause und die Musik nicht beachten. Aber er hatte eben nicht mit dem Charme seiner Musik gerechnet, das Publikum lauschte schweigend und ergriffen. Hier liegt die Paradoxie weniger in der Musik als in der eigentümlichen verbalen Anweisung. Gleichsam eine Etage tiefer finden sich weitere Paradoxien. Die Neurose, so analogisiert **Ulrich West** in seinem Beitrag Musik- und Psychotherapie, arbeite sich an der Abschaffung des unlösbar Paradoxien ab und die Kunst suche die paradoxen Verhältnisse der seelischen Wirklichkeiten in ‚tollen Figuren‘ auszudrücken. (S. 82 f.) **Wolfram Domke** spricht in seinem Beitrag (S. 110) die Paradoxien der Psychästhetik aus: dass das Seelische sich wandeln, metaphorisch auf Reisen gehen muß, „um endlich zurück nach Hause zu kommen“ für jenen Augenblick, der jenseits der Zeit ist und ewig wäh-

ren soll. **Wilhelm Salber**, Begründer einer morphologischen Psychologie, formuliert es in seinem Beitrag (S. 118) so:

„Denn einerseits bringt uns die Entwicklung von Werk-Bildern in ein Paradox: In den bewegenden Bildern sind untrennbar verbunden die Züge eines Gebildes, einer Seelen-Architektur und die Prozesse einer Bewegung, einer Entwicklung, einer Transfiguration. Daher bildet sich auch der Zusammenhang in einem Werk, mit seinen Grundbedingungen (Hexagramm), als ein Entwicklungs-Prozeß zwischen den Grundbedingungen aus. Die Übergänge von den Bedingungen zu anderen Bedingungen gestalten Entwicklungen aus Erhalten, Erweitern, Entfalten und Ergänzen. Darin kommt die Entwicklung von Werken als eine Produktionspräsenz zum Ausdruck. Als habe das Werk eine ‚geheime Intelligenz‘, mit der es die Gestaltung seelischer Produktionen vorantreibt. Wenn Aneignung von Wirklichkeiten mit Einverleibungsprozessen ‚gesättigt‘ ist, geht die Tendenz zur Erhaltung und ‚Besitzstandswahrung‘ notwendig über in eine Erweiterung durch Tätigwerden, Einwirken – oft auch Abwehr, Eingreifen, Kämpfen“.

Was also zu sich kommen will, muß den Weg über die Gestaltung eines Werkes gehen, dessen Produktionspräsenz eben materialiter das Seelische zum Ausdruck bringt. Und aus dieser Präsenz gestaltet sich dann das nächste Werk, der nächste Gedanke, der nächste Einfall, als führe eine geheime Intelligenz im Werk, also auf der Seite des Objektivierten, Regie. Das muß dann wieder einverleibt werden, Werk und Seelisches sättigen sich so aneinander. Dieses Verhältnis von Welt und Seele formuliert Salber so:

“Das Seelische ist eine Medien-Seele in dem weiten Sinne, dass das Seelische nicht in einem ‚Inneren‘ existiert, sondern nur in den Dingen des Alltagslebens, in dem Theater der Wirklichkeit, in der ‚Seele‘ vielfältiger Wirklichkeiten überhaupt. Das Seelische ist immer eine ‚Weltseele‘. Daher sind seine Werk-Bilder auch immer mitbestimmt durch die universalen (ganzwendigen) Verhältnisse der Wirklichkeit“ (S. 119)

Wenn man also die von uns *gesetzte* Trennung des Inneren vom Äußeren nur einmal aufheben könnte, könnte man genau das sehen, was Salber hier beschreibt. Denn die

Werke meinen ja nicht nur die *große Kunst*, sondern jede kleine Hervorbringung. Das Seelische muß sich gleichsam materialisieren, sich veräußerlichen in sprachlichen oder anderen Gestalten, um sich selbst anschauen und wieder erkennen zu können. Dabei eignet es sich Wirklichkeit an als das, was es einst selbst war – und just dieses spielerische Verhältnis des Seelenstoffs mit seiner Form meinte **Winnicott** wohl mit seiner Beschreibung der Übergangsobjekte. Wenn also etwas Paradoxien schafft, dann sind es unsere unreflektierten Setzungen, die wir dann kaum noch aufheben können.

Eben dafür, das sei en passant erwähnt, finde ich ein sehr schönes literarisches Beispiel in **Louis Begleys** Roman „Ehrensachen“ (2007). Angeblich handelt der davon, wie einer im akademischen Milieu der amerikanischen Elitehochschulen der Nachkriegsjahre sein Judentum loswerden und zugleich behalten will, ein Judentum, das er nicht als sein eigenes anerkennen kann, weil es ihm beständig von anderen zugesprochen wird, er sich also ins Assimilationsparadox verstrickt, das in der Antisemitismusforschung wohl bekannt ist. Schön **Ludwig Börne** klagte bekanntlich, dass er beständig mit seinem Judentum konfrontiert werde: selbst wenn es ihm endlich gelänge, sein Aussehen und seine Sprache vollkommen zu assimilieren, werden die anderen immer sagen, dass man gerade in dieser Anstrengung merke, „du bist keiner von uns“.

Aber das ist bei Begley, der als polnisch-jüdisches Kind den Holocaust versteckt überlebte und mit seinem ersten Roman „Lügen in Zeiten des Krieges“ darüber schrieb, nur *ein* Erzählstrang. Ein anderer ist, dass der Protagonist eine jahrzehntelange Analyse macht, um sich zu seiner schriftstellerischen Kreativität zu befreien. Und da findet dann (S. 414) ein Dialog statt, der es in sich hat, weil ganz nebenbei ein anderes Winnicott’sches Zentralkonzept, das „wahre Selbst“ erwähnt wird:

“Du dürftest fast alles über dich wissen, sagte Henry, als wir uns das nächste Mal trafen. Du hast so früh mit dem Schreiben angefangen – und du bist schon ewig lange bei einem Psychia-

ter in Behandlung. Ich kann mir nicht vorstellen, dass zwischen der Analyse und deinen Romanen auch nur ein Quadratmillimeter deines Selbst unerforschtes Gebiet geblieben ist.

So einfach ist es nicht, erwiderte ich. Wir verändern uns. Wir üben uns im Täuschen. Durchschaust du eine erfinderische Maskerade, entdeckst du im selben Moment dahinter eine andere. Ich bin mir nicht einmal sicher, ob hinter allen meinen Masken je ein wahres Selbst versteckt war – es sei denn, dieses Selbst wäre die Summe meiner privaten Lügen und Klitterungen.“

Ich kann mir nicht helfen, ich finde, diese kleine Passage hat es in sich. Wir denken das wahre Selbst als etwas in der Tiefe und lokalisieren es ursprünglich, an einen mythischen Anfang; wir denken es *hinter* den Masken und bekommen hier nun in literarischer Eleganz präsentiert, wie verkehrt dies Denken sein könnte. Der Gegensatz von Tiefe und Oberfläche könnte *unsere* Setzung sein, die Metapher der Maske könnte die Vorstellung von etwas *dahinter* nur suggerieren, während das Selbst auf der Oberfläche liegt und solange nicht wahrgenommen werden kann, wie wir unbelehrbar mit unseren Setzungen operieren. Gibt man diese Setzungen aber auf, verschwindet das Paradox – es gibt nichts in irgendeiner seelischen Tiefe, was sich nicht auf der Oberfläche zeigt – sonst wüssten wir es nicht; es gibt nichts in einem räumlichen Dahinter, wenn es nicht da ist – sonst wäre es bedeutungslos; es gibt nichts innen, wenn es sich nicht nach außen entäußert – denn sonst erkennt es sich nicht. Eben deshalb hat die Menschen aller Zeiten der Spiegel so fasziniert, weil er diese Setzungen ignoriert; er zeigt uns die Oberfläche und zugleich die Tiefe, das Äußere und unserem Blick in das Innere, die Maske als unser Selbst. Just so heißt es in wundervoll paradoxen Wendungen in einem anderen Roman von **J. M. Coetzee** „Zeitlupe“, als der Protagonist, der bei einem Unfall sein Bein verlor, zu seiner Pflegerin, in die er sich verliebt/verlieben möchte, sagt:

„Sie irren sich, Marijana. So ist es überhaupt nicht. Ich bin nicht verwirrt. Vielleicht bin ich labil, aber labil zu sein ist keine Schwäche. Wir

sollten alle labiler sein, wir alle. Das ist meine neue, geänderte Meinung. Wir sollten uns häufiger selbst aufrütteln. Wir sollten uns auch zusammenreißen und in den Spiegel schauen, auch wenn uns nicht gefällt, was wir dort sehen. Ich meine nicht die Spuren der Zeit. Ich meine die hinter dem Spiegel gefangene Kreatur, deren starrem Blick wir normalerweise sorgsam ausweichen. *Siehe dieses Wesen, das mit mir isst, die Nächte mit mir verbringt, für mich ‚ich‘ sagt!* Wenn Sie mich labil finden, Marijana, dann nicht nur, weil ich einen Schicksalsschlag erlitten habe. Es ist, weil der Fremde, der ‚ich‘ sagt, immer wieder einmal durch die Spiegel bricht und in mir spricht.“ (S. 239 f.)

Verhält es sich nicht so? Das, was wir mit der Metapher vom Durchbruch beschreiben, ist zugleich immer da; was *hinter* dem Spiegel zu liegen scheint, können wir immer auf seiner Oberfläche sehen – wenn wir es nur sehen. Eben von diesen Paradoxien und ihren Auflösungen handelt die Musik, so will mir scheinen, nach Auffassung fast aller Autoren in dem Band von Tüpker und Schulte und eben darin können sie die Therapie belehren. So angeregt könnten wir die Freudsche Empfehlung von der gleichschwebenden Aufmerksamkeit als der therapeutischen Basisoperation als einen Verzicht auf alle vertrauten Setzungen lesen und damit als Verzicht auf alle prunkende Gelehrsamkeit. Nicht umsonst berufen sich moderne psychoanalytische Autoren gerne auf **Keats'** Begriff einer „negative capability“ von 1819 als einer Haltung des Nicht-Wissens, die wir in der therapeutischen Praxis benötigen. Ein paar hundert Jahre früher schon experimentierte ein berühmter Autor mit einer Lehre über „De Docta Ignorantia“, über „gelehrtes Nichtwissen“. In dieser Haltung dürfen wir uns nun musikalisch gestützt sehen, wenn sie uns ein neues Vernehmen ermöglicht. Ein Hören, das nicht immer schon Bescheid weiß.

Das ist übrigens von besonderer Bedeutung, wenn Sterbende therapeutisch begleitet werden, worüber **Barbara Dehm-Gauwerky** im Mai-Heft der *Psyche* berichtet. Sie praktiziert eine psychoanalytische Musiktherapie, der sich bei demenzkranken Sterbenden das Problem ergab, hilfreiche Formen der Be-

gleitung zu finden. Die Autorin verbindet das szenische Verstehen von **Alfred Lorenzer** mit der musikalischen Improvisation, weil sie sieht, dass auch im Sprechen bei der Bereitschaft zur Rollenübernahme bei Enactments Situationen entstehen, die irgendwo auf der Grenzlinie zwischen Musik und Sprechen liegen.

“Für das konkrete musiktherapeutische Geschehen bedeutete dies, daß dann der Austausch von Gesprächsfetzen und von z.T. versorgenden Handlungsabläufen ineinander übergangen. Auch die musikalischen Elemente waren nicht immer klar abzugrenzen. In die Sprech- und Handlungsabläufe fügten sich unterschiedlich geartete musikalische Ausdrucksformen ein, die bisweilen aus bekanntem musikalischem Material bestanden (z. B. aus Lieder oder Kompositionen), aber auch aus ganz freien Improvisationen. Wie kann diese für die Psychoanalyse ungewöhnliche semiotische Grenzauflösung begrifflich gefasst werden?“ (S. 497 f.)

Die Autorin will den Symbolbegriff aus ihrer Verengung auf Wortsprache lösen. Schon beim alten **Immanuel Kant** lässt sich ja lernen, dass er Symbol sagt, aber Metapher meint. So hat es einer der besten Kenner einer philosophischen Metaphorologie, **Hans Blumenberg**, ja immer wieder herausgearbeitet. Und dabei gezeigt, wie unnötig einengend die Festlegung auf den Begriff wäre. Dehm-Gauwerky würde sich also anderen Autoren anschließen können, die die *Entstehung der Sprache aus dem Geist der Musik* thematisieren. Gelingende oder scheiternde Sterbeprozesse, so schlägt sie behutsam vor, könnten sich daran unterscheiden lassen, ob eine Regression zur Konkretion stattfindet – dann wird das Ausdrucksmaterial gerade nicht mehr als Metapher verstanden. Oder

aber ob die *Bewusstseinslage der doppelten Bedeutung*, (wie Stählin 1914 formulierte) die von der Metapher gefordert wird, erhalten bleiben kann. Metapher ist nämlich nicht Verbildlichung eines „eigentlichen“ Begriffs, sondern übergreift das begrifflich zu Begreifende in vielen Hinsichten. Das ist ja vielfach, auch von mir, so formuliert worden. Musik kann dann als vorauslaufende Grundlegung des Begrifflichen verstanden werden. Dem Begrifflichen ist es dann ein unauflösbares Paradox, dass es den eigenen Tod nicht denken kann. Freilich, liest man die Freud-Stelle

"Der eigene Tod ist ja auch unvorstellbar, und so oft wir den Versuch dazu machen, können wir bemerken, daß wir eigentlich als Zuschauer weiter dabei bleiben. (1915, S. 341)

noch einmal (sie wird von der Autorin zitiert), dann ergibt sich auch die Lesart, dass Freud vielleicht nur *erkenntnistheoretisch* Recht hatte: wir bleiben Zuschauer und insofern am Leben. Da steckt dann das Paradoxon der Unvorstellbarkeit. Aber in einer *anthropologischen* Lesart könnte es sich ergeben zu verstehen, dass das Bewusstsein gerade aus dem Versuch der Realisierung des eigenen Todes entsteht. So, wie wir bei **Jan Assmann** oft genug gesehen haben, dass die Kultur ein Versuch ist, den individuellen Tod „behandelbar“ zu machen – durch Kultivierung, von der Musik ein Teil ist. Vielleicht spricht Musik uns deshalb an, weil sie in ihrem Vergehen immer auch vom Tod handelt, ihn erklingend aber überwindet. Das jedenfalls wäre vereinbar mit der Idee einer musikalischen Struktur des Selbst, des Unbewußten, des Seelischen überhaupt.

#### ANALYSE UND STIMME

Die Suche nach dem stabilen Kern des Selbst, den wir uns nun als eine musikalische Gestalt denken dürfen, ist Thema eines beachtlichen Aufsatzes ebenfalls von **Sebastian Leikert** im Mai-Heft der *Psyche*, den er der Stimme widmet. Tatsächlich hat die Psy-

choanalyse der Stimme, die doch unser Hauptarbeitsinstrument ist, erstaunlich wenig Aufmerksamkeit geschenkt und tatsächlich muß man Leikert zustimmen, wenn er erinnert, dass das Leben mit einem Schrei beginnt: „Das Subjekt hat nun eine eigene

Stimme“ (S. 469) Hier können wir also, auf gewissermaßen vertrautem psychoanalytischen Boden, sehen, was mit dieser Idee von einem musikalischen Selbstkern gemeint ist und wir können sehen, was Entäußerung heißt: der erste Schrei ist auch deren erste Gestalt – und sie braucht, um sich als solche dann zu erkennen, eine archaische Resonanz, die mütterliche Erwidern. In diesem Hin und Her konsolidiert sich das Selbst in Spannung und Rhythmus, als stimmliche Gestalt und vokaler Ruf und man wundert sich, warum der musikalische Charakter dessen bislang so wenig gesehen worden ist. Leikert gelangt auf diesem Weg zu einer *kinetischen Semantik*, womit er die körperlichen Ausdrucksformen ansprechen will, die sich eben in Höhe und Tiefe, rhythmischer Gestalt und Resonanz ausbilden. Es sind ja die Momente des Körperlichen, die der Musik des Selbst hier Gestalt geben und sich bis in die Sprache verlängern. Leikert schreibt:

“Mit dem Begriff der *kinetischen Semantik* ... schlage ich eine Bezeichnung für die Form der Bedeutungsbildung im autistisch-berührenden Modus vor. Die kinetische Semantik lässt sich durch vier Momente von der imaginären Semantik der paranoid-schizoiden Beziehungsphantasie und der lexikalischen Semantik der Sprache abgrenzen.“

Als diese Momente werden der sinnliche Charakter der Bedeutungsbildung, das Verhältnis zur Zeit, der transmodale Modus und schließlich das Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt genannt. Damit erreicht Leikert eine Anschlussbildung an die psychoanalytische Theorie – aber zugleich zeigt die Benutzung des Wortes „abgrenzen“ hier auch wieder, wie die Setzungen operieren. Es wäre nämlich auch ein Anschluß an die körperliche Kinetik möglich, wie er von der Linguistik längst vollzogen wurde – ich habe darüber in meinem PNL-46 ausführlich berichtet – und dann könnte man sehen, dass die kinetische Semantik sich gerade nicht von der Semantik der Sprache abgrenzt, sondern in diese hinein verlängert! Der musikalische Gehalt der Sprache, genauer: des Sprechens könnte dann viel stärker gehört werden, der traditionelle Gegensatz von Sprache und Musik wäre, was bei Leikert eigentlich konsequent wäre, aufgehoben. Sprechen könnte konsequent als Fortsetzung des ersten Schreies aufgefasst werden, denn die Konversation hat deutlich musikalische bzw. musikanaloge Strukturen, wie die erwähnten Beiträge insbesondere für die therapeutische Konversation gezeigt haben. Das geht dann bis zum „dernier cri“, unserem letzten Schrei im Tode, für den wir keine Resonanz mehr erfahren können, aber immer noch suchen.

#### STIMME UND PERVERSION

Wie reich die Stimme tatsächlich ist, kann man aus verschiedenen musiktherapeutischen Werken entnehmen. Wenn bei amerikanischen Präsidentschaftswahlen etwa die Bewerber zum Fernsehduell gegeneinander antreten, dann hat man einen sicheren Prognosemodus, wem die Zuhörer den Sieg zusprechen, aus der Stimme der Diskutierenden. Denn das tiefe Ton-Volumen der tiefen Stimmanteile unterhalb von 500 Hertz halten die Amerikaner in ihrer Mehrheit für männlich und für erfolgreich. Wer hier einen tiefen sound ertönen lassen kann, hat weit höhere Chancen, die Wahl zu gewinnen. Macht man die gleichen Messungen an eu-

ropäischen Diskutanten, versagt diese Prognosemethode. Was darüber grübeln läßt, wie viel Kultur oder Unkultur hier in die Stimme und die Bewertungen ihrer Informationsgehalte eingeht.

Andere Befunde können im Sonogramm beachtliche Unterschiede zwischen Depressiven und Nicht-Depressiven zeigen. Nicht-Depressive haben beim Sprechen erst in der 19. Obertonreihe die erste aufweisbare Mollterz. Das entgeht dem normalen Hören, ist aber sichtbar zu machen. Depressive zeigen diese Mollterz schon sehr viel eher und es könnte sein, dass hier etwas liegt, was uns Depressive Menschen so rasch erkennen

lässt – weil wir unsere Stimme der ihren in großer Geschwindigkeit anpassen. Solche Befunde findet man bei **Frans de Waal** („Der Affe in uns“ 2005, S. 80 f.)

In einer psychoanalytischen Perspektive nimmt auch **Steven H. Knoblauch**, aktiver Jazz-Musiker in New York (Klarinette) und zugleich praktizierender Psychoanalytiker, diese relationalen Momente des Sprechens in den Blick. Im PNL-46 habe ich ein sehr lesbares Buch von ihm vorgestellt. Hier geht es um einen neuen Aufsatz von ihm im *International Forum of Psychoanalysis* (Heft 1, 2007) über „The perversion of language in the analyst’s activity: Navigating the rhythms of embodiment and symbolization“. Erfreulicherweise beschränkt er seine Themenstellung nicht nur auf das Vernehmen der Stimme des Patienten oder der Patientin, sondern ist interessiert an der Stimme des Analytikers, was und wie diese etwas hören lässt, was weit über den Inhalt des Symbolisierungsfähigen hinaus geht. Sein Thema macht Knoblauch so deutlich:

“How and when might the talking cure itself be perverse?”

Diese Frage hat es in sich. Nicht mehr die eine Seite der relationalen Matrix oder die andere ist pervers, sondern die „talking cure itself“ könnte „verdreht“ sein und Knoblauch fragt nach den Umständen weiter:

“Increasingly, analytic activity is being understood to pivot on the affective experiences of the analyst as well as the Analysand. Increasingly also, emotional pathology is being understood in terms of dysregulated or dissociated affect. This becomes central to an understanding of the effectiveness or otherwise of analytic activity, because psychic states produced by dysregulation or dissociation are often not symbolized by the person experiencing such states. Central to the theory of the technique initiated by Freud that has shaped analytic treatment for decades is the effectiveness of the analyst’s verbal interpretations of the patient’s symbolic productions (Freud 1910, p. 27-28). But without symbolization, states are inaccessible and unresponsive to verbal interpretation. Such speech acts as the analyst’s verbal interpretive activity have no referent in the experience of the person who

dissociates or is dysregulated. Thus, verbal interpretive attempts to understand or impact these states can be retraumatizing as they re-enact the experience of a *perverse* relation. In such instances, attention to nonverbal embodied registers of experience can move into the foreground of analytic attention, providing an alternative route to unconscious meanings and, at times additionally, a form of repair to the sense of ‘erasure’ that verbal interpretation can constitute.” (S. 38)

Die Art und Weise, *wie* etwas gesagt wird kann sehr viel wichtiger sein das *Was* und man kann natürlich gleich hinzufügen, auch der *Zeitpunkt*, an dem etwas gesagt wird – an manchen Stellen des Dialogs „geht etwas durch“ was bei anderen Gelegenheiten auf eine harte Widerstandsmauer prallen würde. Es kommt demnach keineswegs nur auf Symbolisierung, auf die versprachlichten Gehalte an und das ist eine Einsicht, die man rückwirkend manchen wissenschaftstheoretischen Debatten um die „Richtigkeit der psychoanalytischen Deutung“ nur allzu gerne ins Stammbuch schreiben würde. Es hat mich immer gewundert, wenn die theoretisch-inhaltliche Richtigkeit einer Deutung an der Reaktion eines Patienten allein beurteilt werden sollte; jeder, der einmal Verhandlungen geführt hat, weiß, wie sehr es nicht nur auf das bessere Argument, sondern auch auf den richtigen Zeitpunkt für dessen Platzierung und für dessen geschickte Vorbereitung ankommt.

Vorwärts betrachtet bedeutet diese Einsicht allerdings auch, dass man mit den sogenannten „Stundenprotokollen“ aus dem, was ein Analytiker aus einer Stunde *erinnert*, natürlich ebenfalls kaum weiterkommen wird. Diese Methode beschränkt, nicht nur wegen der unvermeidlichen Gedächtnislücken. Sie beschränkt vor allem auf Inhalte. Aber solche Protokolle enthalten eben den besonderen *flair*, der sich aus dem Rhythmus des Gesprochenen, aus der *Improvisation* des Dialogs mit Gestammel und Unbeholfenheit, aus Tonhöhe und Tiefenlage, aus Gereiztheit, Ungeduld oder zärtlichem Stimmstreichen ergibt, eben gerade nicht. Hier wird man noch weiter nachdenken müssen, will man

das in unsere sog. professionellen Fachgespräche einbringen.

Aber das ist ein Nebengleis. Die Knoblauch interessierende Frage ist, wie es zur Symbolisierung eigentlich kommt? Hier bezieht er sich auf **Daniel Stern** ebenso wie auf **Jacques Lacan**, Autoren, die beide aus ganz unterschiedlichen Denktraditionen kommend einen Bruch beschrieben haben beim Übergang aus der vorsprachlichen Welt des Kindes beim allmählichen Übergang in die symbolnutzenden Welten der Erwachsenen. Dieser Bruch bringe mit sich, dass Ding und Wort weit auseinander driften.

“The split that Lacan and Stern describe is the effect of the trauma of using the word to create symbolic representation, not the effect of trauma resulting in embodied symptoms” (S. 39)

Dass Kinder ab einem gewissen Alter Worte gebrauchen statt Zeige-Gesten, dass körperliches Verhalten ersetzt wird durch Symbolgebrauch wird hier als *Trauma* bezeichnet und von dem anderen Trauma unterschieden, wenn ein Geschehen nur durch Körperhandeln noch dargestellt werden kann. Den zweiten Gebrauch des Wortes *Trauma* verstehe ich an dieser Stelle, den ersten freilich nicht. Mir leuchtet nicht ein, dass der normale Übergang in die symbolisierungsfähige Welt ein Trauma sein soll; dass dieser Übergang manchmal – eben: unter besonderen Umständen! – traumatisch verläuft, will ich nicht ausschließen. Aber dass man eine Höherentwicklung als traumatisch *per se* darstellt, scheint mir ein Zuviel schon deshalb, weil ich an zu vielen Kindern mit erleben durfte, wie stolz sie sind, wenn sie „Nein!“ sagen können. Da ist kein Trauma *per se*, da ist Entwicklung und ich nehme das zum Anlass anzuregen, über den inflationären Gebrauch von *Trauma* differenzierter nachzudenken.

Eine weitere Anregung bezieht sich auf die theoretische Denkfigur vom „Bruch“. Bei **Edmund Husserl**, den der Philosoph **Hans Blumenberg** einmal als „letzten Cartesianer“ bezeichnet hatte, lese ich über den Anspruch von der „Universalität der Deckung von Sprache und Denken“ (For-

male und transzendente Logik 1929, S. 22). Diese Deckung kann freilich nur erreicht werden, wenn man sich den Begriff wie einen Namen der Sache vorstellt. Damit aber verspielt diese alteuropäische Denktradition die riesigen Möglichkeiten, die sich ergeben, weil der Begriff eben weit über die vorhandenen und zuhandenen Sachen hinaus greifen kann; der Begriff ist ein Überschuß über das, was gegenständlich präsent ist und bietet so dem Menschen die Möglichkeit, Zukunft zu antizipieren, der eben noch keine *Sachen* entsprechen können, weil sie noch gar nicht *da* sind. Deshalb *muß* zwischen der Welt der Unmittelbarkeit, wie wir sie den Kindern zusprechen und der vermittelten Begriffswelt ein Bruch unvermeidlich sein, aber der ist eher Riesenchance als Störung. Hier schleppt die psychoanalytische Theorie eine Erblast mit sich rum, die neu überdacht werden sollte! Es gibt Kontinuitäten der körperlichen Erfahrung, der Rhythmisierung und der Bewegung, der Melodik und der Prosodie, beim Übergang in die Welt der Begriffe, die den vermeintlichen „Bruch“ mit einem „soft environment“ umgeben und ihn weich abfedern. Diese Kontinuitäten sind interessanter als der simple Kontrast zwischen vorsprachlicher Gestik und symbolischem Sprachgebrauch. Jetzt aber kehre ich zur Arbeit von Knoblauch zurück.

Knoblauch greift dann auf die Arbeiten anderer Autoren zurück, um zu verdeutlichen, dass ein ausschließlicher Akzent im analytischen Dialog auf die Symbolisierung den Prozess selbst entgleisen lassen würde.

“Here, perversion is a process and not a structural artefact of past experience, although the process may have significant historical antecedents that contribute to its current intersubjective emergence” (S. 40)

*Pervers* ist nämlich nicht allein die Patientin oder der Patient, sondern wenn der Analytiker nicht begreifen würde, in welcher aktiven Weise er eingebunden und zum Mitspieler gemacht wird; ohne die Beachtung der musikalischen Komponenten in Stimme und Instrumentierung verkürzt sich die analytische Erfahrung auf den „Austausch von Worten“, von dem Freud zwar einst *sprach*,

aber eben doch in Abgrenzung gegen die Vermutung, hier ginge es magisch zu. Wir können jetzt wissen, es geht in der Analyse durchaus nicht magisch, aber durchaus musikalisch zu, weit über die Semantik der Worte hinaus und wir können weiter wissen, dass der Austausch von Worten, eben weil er melodisch und rhythmisch und klangvoll in jeder Hinsicht ist, eben deshalb auch Körper und tiefes Erleben erreichen kann. Da ich in meinen PNL 13, 37, 39 und 46 mehrfach darauf hingewiesen habe, wie moderne Theorien den Übergang in die Symbolisierung beschreiben können und dabei die körperliche Erfahrung mitdenkend erhalten, will ich hier nur darauf verweisen; ich meine, *wir sollten einen Bruch mit den Bruch-Theorien vollziehen*. Unter manchen Umständen freilich ist Spracherwerb durchaus traumatisch, aber nicht als solcher schon *per se*. Hier gehört er zum Humanum, zum Unvermeidlichen jeder Entwicklung. Und Entwicklung bedeutet immer, dass etwas aufgegeben werden muß, wenn anderes gewonnen werden soll. Ja,

Entwicklung ist Trennung, aber nicht jede Trennung muß betrauert werden, manche können auch bejubelt werden – und werden von Kindern übrigens auch so begrüßt! Knoblauch ist in seinen Fallbeschreibungen übrigens ein geheimer Anhänger eben dieser Auffassung, nicht aber in seinen vorangestellten theoretischen Darstellungen. Denn was der Analytiker tut, so beschreibt er vollkommen überzeugend, ist immer auch dyadische Affektregulation, die Körperliches mit einbezieht – und sein Hinweis, dass die ausschließliche Akzentuierung des Verbales diese Dimension nicht in den Blick bekommt, bleibt ebenso überzeugend wie der Vorschlag, darin musikalische Dimensionen zu erkennen. Davon unbenommen ist, dass eine Auffassung, die Sprache *gegen* Affekt setzen wollte, schlicht falsch ist. Ebenso falsch, wie wenn man Intellekt mit Intellektualisierung verwechseln wollte. Alles hat, wie **Heimito von Doderer** einmal sagte, zwei Seiten; aber erst wenn man erkennt, dass es drei sind, erfasse man die Sache.

#### MUSIKTHERAPIE IM EMPIRIE-TEST

Wenn die Musik also den analytischen Ton macht, gibt es denn auch Studien, die die Wirksamkeit der Musiktherapie denn nachweisen oder wenigstens plausibel machen? Die Antwort ist klar ein entschiedenes Ja!

**Tony Wigram** und **Christian Gold** aus Aarhus in Dänemark beschreiben unter dem Titel „Music therapy in the assessment and treatment of autistic spectrum disorder: clinical application and research evidence“ in der Zeitschrift *Child-Care-Health-Dev.* (2006, Heft 5), dass autistische Kinder mit Musiktherapie angesprochen werden können. Gerade die gemeinsame Improvisation erleichtere ihnen den Umgang mit anderen, verbessere ihre kommunikativen Fähigkeiten und erhöhe die Zahl reziproker Interaktionen, in denen sie sich als von Gegenseitigkeit gesteuert zeigen können. Ein in dieser Arbeit beigefügter Überblick zeigt, dass auch emotionale Ansprechbarkeit, die Aufmerksamkeitsspanne und die aggressive Verhaltens-

kontrolle von Musiktherapie nachweisbar verbessert werde. Ein solcher Befund leuchtet unmittelbar ein.

**J.D. Jones** liefert einen exzellenten Überblicksartikel über „The use of control groups in music therapy research: a content analysis of articles in the journal of music therapy“ (J. Music-Ther. 2006, Jg. 43). Die in dieser Zeitschrift veröffentlichten Arbeiten zur Musiktherapie von 1964 bis 2004 wurden daraufhin untersucht, ob eine Kontrollgruppe im experimentellen Design vorkam oder nicht. Von 692 veröffentlichten Arbeiten wurden 94 übernommen, nachdem unter Kontrollgruppe so etwas wie Placebo-Bedingung, alternative Treatments usw. definiert worden waren. 62 Arbeiten der 94 handelten von Therapien mit klinischen Populationen, der Rest berichtete von klinisch unauffälligen Probanden. Das typische Design war eine Aufteilung in musiktherapeutisch Behandelte versus Nicht-Behandelte

bzw. der Kontrollgruppe zugewiesene Patienten; der Erfolg wurde mit einem Vorher-Nachher-Design abgeglichen. Die experimentellen musiktherapeutischen Gruppen erwiesen sich als weit überlegen: „Undoubtedly, the foundation for evidence-based clinical practice is firm“, bewertet der Autor seine Untersuchung abschließend.

Aber es gibt neuerdings auch Befunde, wenn Musiktherapie nicht oder jedenfalls wenig hilft und sie lassen sich eingrenzen; dies gilt nämlich, entgegen den vielen Erfahrungen all der vielen schlafgestörten Psychotherapeuten, die es dem Hörensagen nach zu geben scheint und die sich nachts mit Musikhören auf- und unterhalten, für Schlafstörungen insbesondere: hier hilft Musiktherapie offenbar wenig! **S.E. Lazic** und **R.D. Ogilvie** berichten im *Int. J. Psychophysiology* (2007, Jg. 63) über „Lack of efficacy of music to improve sleep: A polysomnographic and quantitative EEG analysis“. Diese Autoren berichten zwar im Literaturüberblick, dass eine ganze Reihe von Studien Schlafverbesserungen durch Musiktherapie dokumentiert hätten, aber diesen Studien werden erhebliche methodische Mängel bescheinigt: Sie messen meist den outcome ausschließlich durch „self-report“-Maße und kombinieren Musik- mit anderen Therapieformen. In der von den Autoren durchgeführten Studie wurde ausschließlich Musiktherapie appliziert und begleitend zu self-report-Maßen wurden polysomnographische Ableitungen und EEG-Messungen durchgeführt. Weiter wurde das Hören von Musik mit allgemeiner auditiver Stimulierung verglichen. Es ergab sich, dass die Musik bei allen Messungen keine besseren Befunde erbrachte, weder die Schlafdauer verbesserte noch das Einschlafen erleichterte noch die Schlaf-Indizes im EEG (langsame Wellen) erhöhte. Nun, die Kritik ist an einer solchen Studie natürlich leicht: Erstens ist nicht *Musiktherapie*, sondern nur Musikhören untersucht worden; zweitens ist möglicherweise genau das getrennt worden, was zusammen gehört (Musikhören und Lesen beim Einschlafen etwa) und drittens ist Musikhören nicht *beim* Einschlafen, sondern während des Tages

untersucht worden. Beruhigend also, dass wir Psychotherapeuten mit unseren schlaflosen Nächten wahrscheinlich doch *nicht* zu einer rätselhaften Menschenspezies gehören. Aber interessant auch, wie hier die Strategie des „dismantling design“ die Wirksamkeit einzelner Variablen herauszupräparieren versucht und dabei das „entanglement“ der Kombination verschiedener Faktoren geradezu zum Verschwinden bringt.

Eine bereits im Dezember 2006 erschienene Übersichtsarbeit von **A. Bardia** et al. mit dem Titel „Efficacy of complementary and alternative medicine therapies in relieving cancer pain: a systematic review“ aus dem *J. Clin. Oncol.* (Jg. 24) vergleicht die Wirksamkeit einer Reihe nicht-pharmakologischer medizinischer Hilfen bei krebserkrankten Schmerzen. Die Autoren haben nach RCT-Studien gesucht, fanden 18 Studien mit insgesamt knapp 1500 Patienten, die Akupunktur, Gruppentherapie, Hypnose, Entspannungstrainings und eben auch Musiktherapie erhielten. Eine RCT-Studie untersuchte die Wirkung von Musiktherapie direkt. Alle untersuchten Hilfen scheinen den Autoren vielversprechend zu sein, jedenfalls vielversprechend genug, um weitere Untersuchungen zu rechtfertigen, obwohl nach dem derzeitigen Stand keine direkte Empfehlung für die eine oder andere Behandlung gegeben werden könne. Immerhin also scheint es so, als würden manche Berichte über alternative Methoden, die im Einzelfall geholfen haben, selbst unter harten RCT-Methodiken Aussicht auf Bestandsfestigkeit haben.

In *Psychotherapy Research* (3/2007) haben die schon erwähnten Autoren **Christian Gold**, **Tony Wigram** und **Martin Voracek** eine Studie „Effectiveness of music therapy for children and adolescents with psychopathology: A quasi-experimental study“ publiziert, die die Herzen derer, die für Musiktherapie sich erwärmen, mit gewissen Vorbehalten durchaus höher schlagen lassen kann.

Die Autoren weisen auf eine eigene Meta-Analyse im Bereich der Musiktherapie hin, die deren Erfolg bestätigt habe, freilich noch nicht unter Bedingungen der klinischen Routine-Versorgung. Dem gilt ihre Aufmerk-

samkeit nun und dazu untersuchten sie 136 Kinder und Adoleszente (70% Jungens), die wegen Anpassungs- und emotionalen Störungen, Verhaltensproblemen oder Entwicklungsverzögerungen behandelt werden sollten. 75 von ihnen begannen eine musiktherapeutische Behandlung mit einer Stunde pro Woche über einen Zeitraum von 25 Wochen hinweg. Der Rest von 61 Patientinnen und Patienten kam zunächst auf eine Warteliste. Gemessen wurden mit verschiedenen Skalen psychiatrische Symptome, die Lebensqualität, Therapeutenurteile und die familiären Belastungen nach Elternaussagen. Zwischen diesen Maßen konnte keine bedeutsame Interaktion festgestellt werden, sie messen also unabhängig voneinander. Die Vergleichsgruppe der 61 Wartelistenpatienten zeigte auf allen Maßen keine Veränderungen, während die Behandelten 75 Patientinnen und Patienten erhebliche Verbesserungen verzeichneten. Das ist zwar beachtlich, denn

„To our knowledge, this study is the first investigation of the clinical effectiveness of music therapy, and its predictors, in routine care for children and adolescents with mental disorders. The results suggest that there may be a discrepancy between good efficacy, suggesting that music therapy is a powerful treatment option, and poor effectiveness, suggesting that in routine work it does not work as well as it could. This finding needs to be seen as very preliminary because of the nature of the observational design; however, the same discrepancy has been found in more traditional forms of psychotherapy for children and adolescents ... Although music therapy as provided in routine practice may have beneficial effects on clients' quality of life, the effect sizes identified in this study were small compared with those found in previous efficacy studies" (S. 293)

aber man sieht, dass die Autoren selbst erhebliche Einschränkungen machen. Insbesondere weisen sie in ihrer Diskussion darauf hin, dass Musiktherapie bei Patienten mit beträchtlichen Komorbiditäten weniger fruchte.

## KOOPERATIONEN IM PROZESS

**N**un, Effektivitätsstudien müssen so gemacht werden und es ist wahrscheinlich nicht schlecht, wenn sie unter Alltagsbedingungen durchgeführt und Wirksamkeiten erprobt werden. Aber schauen wir uns einmal aus den einleitenden Bemerkungen dieser zuletzt genannten Autoren ein Sätzchen an:

“Typical techniques used in music therapy include free and structured improvisation, singing familiar songs or improvised songs, listening to music, and verbal reflection of the musical processes in relation to the client's problems” (S. 289)

Diese kleine Bemerkung wirft ein ernstes Problem über den Prozess auf, denn der outcome soll ja in einem nachgewiesenen Zusammenhang mit dem Prozess stehen. In welchem Verhältnis stehen wohl „verbal reflection“ zu dem eigentlichen musiktherapeutischen Teil einer Sitzung? Die meisten Laien würden wahrscheinlich vermuten, wie musiktherapeutische Patienten übrigens zu Anfang einer solchen Behandlung auch, dass das Sprechen wenig sei; das Ganze heiße ja wohl deshalb Musiktherapie, weil man Musik mache, oder? Wie überraschend aber, wenn wir bei **Ulrich West** (im Töpker/Schulte-Band, S. 71) lesen, dass das Gespräch „im Übrigen meist mehr als zwei Drittel der Zeit einer Musiktherapie-Sitzung ausmacht“! Hier könnte sich ergeben, dass „Reden“ als therapeutisches Agens in den outcome-studies doch etwas unterkomplex beforscht wurde – das wäre eine empirische Antwort auf die Mitteilung eines solchen Befundes.

Eine mehr theoretische Antwort müsste sich dazu aufraffen, das Verhältnis zwischen dem musikalischen Drittel und den zwei Gesprächsdritteln genauer zu untersuchen. Gibt es Kontinuitäten – vom Rhythmus bis zur Affektregulation, vom Erleben bis zur narrativen Darbietung, vom mu-

sikalischen „being-together“ in der Improvisation bis zum konversationellen Austausch ? - zwischen dem, was musikalisch probiert oder improvisiert wird und dem, was dann darüber gesprochen wird?

Handelt es sich um Kontinuitäten oder vielmehr um Kontraste? Die These vom „Bruch“, die Steven Knoblauch über Daniel Stern und Jacques Lacan theoretisch weiter transportiert und kasuistisch freilich demontiert, würde eher Kontraste erwarten lassen, aber die Befunde der modernen Linguistik, über die ich in diesen PNL oft genug berichtet hatte, lassen eher Kontinuitäten erwarten. Man kann dann neue Fragen stellen: Nicht mehr so wichtig wird, was symbolisch über die musikalische Erfahrung gesprochen wird, sondern mehr in die Aufmerksamkeit rückt, *wie* wird darüber gesprochen? Könnte es sein, dass die gesprächsweisen Passagen einer solchen Sitzung noch nie untersucht worden sind und hier also ein großes und höchst interessantes Forschungsfeld sich auftäte? Und wie verhält sich – umgekehrt gedacht – eben dies Verhältnis in einer alltäglichen psychoanalytischen Sitzung? Wieviel „Musik“ ist *da* drin? Und wie strukturiert sie das Geschehen, woran wäre sie erfahrbar? Wie ist das Verhältnis zwischen Symbolisierung in und durch Sprache und dem Erleben, das vielleicht mehr als eine musikalische Analogie zu fassen wäre als wir bisher dachten; die musikalischen Metaphern sind ja recht selten im Vergleich zu den optischen.

**Christoph Lichtenberg**, der kleine zwergenhafte Gnom und so scharfsinnige Inhaber von Geistesblitzen, hat in seinen „Sudelbüchern“ dazu eine kleine Bemerkung gemacht: „Die deutlichen Begriffe wieder zu klaren herabstimmen“. Metaphernfreunde haben an einer solchen Bemerkung ihre Freude, weil das „herabstimmen“ natürlich das Bildfeld eines zu stimmenden Musikinstruments anklingen lässt. Das „deutlich“ und das „klar“ gehören zu den viel häufigeren Bildfeldern der optischen Metaphern, aber in unterschiedlicher Weise. „Deutlich“ bezeichnet gleichsam das Profil, durch das ein Begriff von etwas anderem abgegrenzt werden kann. „Klar“ aber bezeichnet die Transparenz im Gegensatz zur Trübung. Darum könnte es gehen. Es gibt deutliche Begriffe, aber sie machen uns die Dinge nicht durchsichtiger, sie grenzen nur ab; es gibt hingegen klare Begriffe, die uns etwas wie unter einer Lupe vergrößert nahe bringen. Wir sehen durch sie hindurch und uns wird klar. Es könnte sein, dass wir in der Wissenschaft zuviel deutliche Begriffe verlangen und unser Bedürfnis nach Abgrenzung befriedigen, während wir in so alltäglichen Beschäftigungen wie einer therapeutischen Sitzung eher ein Bedürfnis nach klaren Begriffen befriedigen müssen, die von der Musik vielleicht eher angeboten werden, weil es dort kaum Abgrenzungsmöglichkeiten gibt; wir wissen definitorisch nicht einmal, ob eine Pause das Ende der Musik ist oder noch zu ihr gehört. Aber im Vollzug, als *praktisches Wissen*, haben wir das immer zur Verfügung, da ist alles klar. Weniger Abgrenzungsdeutlichkeit, mehr transparente Entrübung wäre somit etwas, das uns von den Höhen der akademischen Selbstverliebtheiten hin und wieder herabstimmen könnte.

Ich will diese Fragen hier nur ins Diskussionsspiel bringen, weil ich sie für klinisch interessant halte, weil Kliniker wie Steven Knoblauch einen ebenso auf solche Gedanken bringen wie die genannten Musiktherapeuten. Mir scheint, Befruchtung auf diesem Feld des Prozesses könnte sinnvoll erfolgen und dann ganz neue, andersartige outcome-Maße nach sich ziehen. Wenn das gelänge, wäre auch aus solcher Kooperation verschiedener therapeutischer Orientierungen ein neues Pflänzchen als Alternative zu den Widrigkeiten der RCT-Methodologie ersprossen. Mit Musik den menschlichen Paradoxien auf der Spur, auch das wären keine schlechten Aussichten!