

»Dass dieses Land sehr wohl eine eigene Musik hatte – eine, die sich spektakulär alle drei Jahre neu erfand, ein Bastard der Kirchenlieder und Spirituals, der Sklavengesänge und Arbeitslieder, der verschlüsselten Fluchtpläne, des hemmungslos rhythmischen, trunkenen Grölens eine Leichenbegräbnisses in New Orleans, in Baumwollballen flussaufwärts verschifft nach Memphis und St. Louis, verwandelt zu Bluesharmonien, vor denen auch die Mächtigen nicht die Ohren verschließen konnten, im Norden wieder aufgetaucht, wo er als mitreißender Ragtime die Bahntrassen Chicagos eroberte und dann über Nacht (die längste, schwärzeste Nacht der Seele, die es in der improvisierten Geschichte aller Zeiten je gegeben hat) den Jazz hervorbrachte samt seine unzähligen halbblütigen Nachfahren, einen ganzen glitzernden Savoy-Saal voller Kinder, die singend hinauszogen, bis jedes Stück Weiß unter ihren stampfenden Füßen zerstob, amerikanisch, amerikanisch, was immer das bedeuten mochte, eine Musik, die die ganze Welt erobert hatte, als die Akademiker gerade einmal nicht hinsahen –, das hatte sich in diesen europaseligem Hallen noch nicht herumgesprochen.«

(Aus Richard Powers: Der Klang der Zeit)

Fragen und Untersuchungen zum Musikhören eröffneten mit den Schriften CARL STUMPFS (1883, 1890, 1911) und Hermann VON HELMHOLTZ' (1863) zu Ende des 19. Jahrhunderts das neue Forschungsgebiet *Musikpsychologie* und bleiben bis heute eines ihrer zentralen Themen. Die Musikpsychologie versteht unter dem Begriff *Musikrezeption* »die verstehende und geistig erfassende Aufnahme von Musikstücken« (GEMBRIS 1999, 25). Einen ersten Schwerpunkt bildeten Versuche der Einteilung in Hörertypologien (BESSELER 1926, WELLEK 1930/31, ADORNO 1962), die oft einen eher wertenden Charakter hatten. Das Interesse verlagerte sich dann zunehmend auf Fragen der musikalischen Präferenzen und der Wirkungen von Musik.² Daneben finden sich vor allem auch Untersuchungen zur Differenzierungs- und Leistungsfähigkeit des musikalischen Hörens.

Die Systematische Musikwissenschaft als das übergeordnete Fachgebiet beschäftigt sich darüber hinaus mit den Fragen der Wahrnehmung musikalischer Phänomene unter psychoakustischen und physiologischen Aspekten als den

Rosemarie Tüpker

ZUR PSYCHOLOGIE DES MUSIKHÖRENS¹

1 Überarbeiteter Text des Artikels »Musikhören als Gestalt« In: FROHNE-HAGEMANN, I. (Hg.) (2004): Theorie und Praxis der Rezeptiven Musiktherapie. Wiesbaden

2 Einen Überblick über Wahrnehmung und Rezeption aus musikpsychologischer Sicht bietet Band 14 des Jahrbuchs »Musikpsychologie«.

materialen und biologischen Grundbedingungen auf der einen Seite und den soziologischen, kulturellen und historischen Einflußfaktoren auf der anderen. Eine klare Trennung der einzelnen Teilgebiete der Systematischen Musikwissenschaft erscheint dabei weder möglich noch erstrebenswert. Von Anfang an finden wir naturwissenschaftlich und geisteswissenschaftlich orientierte Betrachtungsweisen, experimentelle Versuchsanordnungen neben gestaltpsychologischen, psychoanalytischen und kulturwissenschaftlichen Diskursen. Quantifizierende und qualitative Forschungsmethoden aller Art kommen dabei zur Anwendung.

Daneben waren stets auch Forscher anderer Disziplinen an diesem Thema interessiert. So läßt sich etwa ein eigener Diskurs psychoanalytischer Autoren aufzeigen, der von der universitären Musikwissenschaft nur rudimentär rezipiert worden ist (s. OBERHOFF 2002a, b und 2003, LEIKERT 2005).

Eine eigene Wissenschaftsdisziplin bildet sich in jüngerer Zeit unter dem Stichwort Klangdesign heraus: Ausgehend von den Forschungen und Ideen des kanadischen Komponisten und Wissenschaftlers SCHAFERS (dt. 1988) findet sich hier in einer Art wissenschaftlichem »Crossover« eine interdisziplinäre Gruppierung, die vom kompositorischen Schaffen über kommerzielle Anwendungen und technische Spielereien verschiedenster Art bis hin zur seriösen Forschung reicht, die auch für die Musiktherapie von Interesse sein könnte.

Vielschichtig sind innerhalb der musikwissenschaftlichen Rezeptionsforschung neben den angewandten Methoden auch die forschungsleitenden Fragestellungen sowie die Verwendbarkeit der Ergebnisse in pädagogischen, therapeutischen oder kommerziellen Zusammenhängen. Im historischen Überblick fällt positiv – wenn auch nicht durchgängig – eine zunehmende Differenzierung in der Betrachtungsweise auf. Während etwa Musikwirkungen zunächst eher wie biologische Reaktionen³ und als anthropologische Konstanten gesehen und Musikvorlieben wie Charaktereigenschaften gehandelt wurden, betonen neuere Forschungen z.B. die historischen und kulturellen Bedingtheiten des Musikerlebens (KÖTTER 1996, REJZLIK 2001), die situative Gebundenheit (LEHMANN 1994, BEHNE 1984, GEMBRIS 1990, MÜLLER 1990, 2000) oder den Aspekt der Entwicklung des Musikhörens (SCHWARZER 2000, TROUÉ/BRUHN 2000).

Eine ähnliche Differenzierung zeichnet sich in einigen musiktherapielevanten Untersuchungen aus der Musikpsychologie ab. So untersuchen

3 Natürlich gibt es diese Forschungen auch weiterhin. Die Tatsache, daß von der Blutdruckmessung (DOGIEL 1880) über das EEG (PETSCHKE 1987) bis zur Kernspintomographie (JANATA et al. 2002) das jeweils neueste Untersuchungsarsenal zum Zuge kommt, nährt dabei bisweilen den Verdacht eines eher extrinsischen Forschungsinteresses.

z.B. KAROW/RÖTTER (2000) die Erhöhung der Schmerztoleranz durch Musik nicht mehr nach Art einer Medikamentenwirkung unabhängig vom Subjekt, sondern in Abhängigkeit zu anderen Faktoren wie Hörstrategien, Zugangsweisen zur Musik und Aufmerksamkeitszuwendung. Dennoch kritisiert GEMBRIS zu Recht die »einseitige Vorherrschaft experimentell-kognitivistischer Forschungsansätze« und die oftmals fehlende Relevanz der Ergebnisse und plädiert für Methodenvielfalt und einen »Abschied vom Leitbild der experimentellen Naturwissenschaft« (GEMBRIS 1999, 24). Weiterführend scheinen auch neuere Ansätze, die über die klassisch musikwissenschaftlichen Gegenstandsabgrenzungen *Komposition – Interpretation – Rezeption* hinausgehen (DE LA MOTTE-HABER/KOPIEZ 1995) bis hin zur Vision des Aufgehens der verschiedenen Teilgebiete der (Systematischen) Musikwissenschaft in einer interdisziplinären »Systemischen Musikwissenschaft« (FRICKE 1989, FRICKE 2003).

MUSIKHÖREN ALS PSYCHO-LOGISCHE EINHEIT

Wenn wir hier Musikhören im psychologischen Sinne als eine Gestalt in Verwandlung auffassen wollen, so meint dies im Gegensatz dazu die Erfahrung, daß es in unserem Erleben und Verhalten eine Einheit »Musikhören« gibt, die sich als eine Ganzheit von anderem abgrenzen und als etwas Bestimmtes charakterisieren läßt. Das läßt sich unterscheiden von einer Betrachtungsweise, die von der Werkeinheit »Musikstück« ausgeht und *von da aus* fragt, wie ein Mensch dieses rezipiert: empfängt, aufnimmt und auffaßt. BREUER charakterisierte dies einmal treffend mit den Worten: »Fast immer, wenn es um Musik geht, wird diese beschrieben und aufgefaßt als eine Sache in sich, was im weiteren dazu führt, daß der Mensch, der sich das anhört, verschwindet und statt dessen so etwas wie ein reines Aufnahmeorgan in der Gegend rumsitzt ...« (BREUER 1985, 71).

Während dabei zwei in sich abgeschlossene Einheiten (Musik hier, Hörer dort) betrachtet werden und nach der Wirkung der einen auf die andere gefragt wird, soll hier einmal ausgelotet werden, welche Tatsachen in den Blick rücken, wenn wir »das Musikhören« als die gestaltbildende Einheit bestimmen, die als ein eigenes Etwas in Erscheinung tritt und sich als wirk-sames seelisches Geschehen psychologisch untersuchen läßt.

Ausgehend von den Grundlagen der Gestaltpsychologie und der Morphologischen Psychologie (SALBER 1991) soll hierbei durchgängig nur nach der *Psycho-Logik* der Gestalt »Musikhören« gefragt werden. Das heißt, daß andere Fragen, wie die nach Schallausbreitung und musikalischer Akustik, den physiologischen Voraussetzungen des Hörens, der Schallverarbeitung im

Gehirn oder der Wirkung auf Herzschlag oder Immunstatus nicht betrachtet werden, was natürlich keine Leugnung dieser Phänomene beinhaltet, sondern lediglich eine Umgrenzung der wissenschaftlichen Gegenstandsbildung. »Musikhören« ist begriffsimmanent gekennzeichnet als ein Untersuchungsgegenstand, der nicht ohne den hörenden Menschen gedacht werden kann. Und in Anlehnung an STRAUS können wir anfügen: Es ist der Mensch, der Musik hört, nicht das Ohr und nicht das Gehirn (vgl. STRAUS 1956, 112ff).

Dem liegt ein Musikbegriff zugrunde, der Musik nicht in einem An-Sich zu beschreiben sucht, sondern als ein immanent kulturelles Phänomen, also als ein Gebilde, welches erst zwischen Menschen entsteht und nur für Menschen ist. »Sie ist Gestaltung und Gestaltet-Werden ... Sie ereignet sich im Beziehungsraum zwischen Menschen, Spieler und Hörer, Komponist und Interpret, zwei und mehr SpielerInnen ... Sie läßt einen Beziehungsraum entstehen und hilft Beziehungen als Strukturen zu verinnerlichen und die verschiedenen ›inneren Räume‹ miteinander zu verbinden« (TÜPKER 2002, 100). Das schließt ein, daß Musikhören kein a-historisch beschreibbares Phänomen ist: Viele der im Folgenden dargestellten Phänomene sind z.B. an die Existenz der Tonträger und der damit völlig neuen Verfügbarkeit von Musik gebunden. Und es bedeutet ferner, daß wir uns bewußt sein müssen, daß die verschiedenen Formen des Musikhörens an bestimmte kulturelle, gesellschaftliche und ökonomische Voraussetzungen gebunden sind. Dementsprechend gelten die Ausführungen auch nur für ein bestimmtes kulturelles Umfeld.

Gestalten sind in unserer Wahrnehmung und in unserem Erleben etwas, was sich ganzheitlich (eine Einheit bildend) von anderem als etwas Bestimmtes abheben läßt. So können wir »Musikhören« als Gestalt unterscheiden von der verwandten Gestalt »Musikmachen« oder – bezogen auf den Tageslauf – vom »Lernen« vorher und der Einheit »Zu-Bett-Gehen« nachher. Auf anderer Ebene können wir solche *Handlungseinheiten* abgrenzen von langlebigeren psychologischen Einheiten wie »Charakter«, »Persönlichkeit« oder auch »Neurose« oder umfassenderen, das Personale überschreitenden *Wirkungseinheiten* wie »Familie«, »Institution«, »Gesellschaft«. Im Sinne einer Einordnung in derlei verschiedene Sorten psychologischer Einheiten können wir festhalten, daß Musikhören zunächst zu den aktualgenetisch sich konfigurierenden Gestalten gehört (*Handlungseinheiten*). Damit sind – an einen Begriff SANDERS anknüpfend (1927) – Gestaltbildungen gemeint, in denen das Hier und Jetzt einer Tätigkeit deren Eigenart, Formenbildung und Wirkung bestimmt, während anderes – wie etwa der Charakter, die Persönlichkeit, die musikalische Vorbildung – zwar auch noch mitwirkt, aber eher sekundär, etwa als individuelle Brechung oder typisierbare Art des Hörens.

SALBER versteht solche *Handlungseinheiten* auch als *Stundenwelten*, in denen sich unser Alltag organisiert (SALBER 1989): In ihnen bestimmt etwas, was auf eine kleinere Zeiteinheit (»Stunde«) begrenzt ist, unser Erleben und unser Handeln und bildet eine in gewissem Sinne abgeschlossene Gestalt (»Welt«) aus, die psychologisch beschreibbar ist: in ihrer Formenbildung und Wirkung, ihren Bedingungen und Grenzen, ihren Varianten und Übergängen zu anderem. *Musikhören* schafft einen solchen bestimmten und bestimmbaren Zusammenhang des Erlebens und Verhaltens, der sich von anderen Stundenwelten wie Lernen, Putzen, Kochen, Klavierspielen und Malen, Gartenarbeit und Autofahren unterscheidet.

MUSIKHÖREN IM ZENTRUM DES ERLEBENS

Fragen wir in diesem Sinne nach Situationen des Musikhörens, so fallen zunächst zwei unterschiedliche Konstellationen ein. Wir hören Musik »live«: Musizierende und Hörende befinden sich zur selben Zeit am selben Ort. Und wir hören Musik von Tonträgern: Die Musizierenden sind nicht am selben Ort, meist gehört ihr Spielen längst der Vergangenheit an, oft fand es nicht einmal in einem zusammenhängenden Zeitkontinuum statt. Als Drittes fallen dann all die Situationen ein, in denen wir etwas anderes tun und *dabei auch noch, zusätzlich, nebenher* Musik hören: Musikhören im Hintergrund. Zunächst sollen hier nun die Situationen betrachtet werden, in denen das Musikhören im Vordergrund, im Zentrum des Erlebens steht⁴: Musik dringt an unser Ohr. Wir wenden uns ihr zu und verlassen das, worin wir vorher war. Wir sitzen *erwartungsvoll, aufgeregt* im Konzertsaal oder haben es uns *gemütlich gemacht, alles zurechtgerückt, den richtigen Augenblick gewählt*, die *Fernbedienung zurecht gelegt, um den Anfang bewusst mitzuerleben*. Die Musik *zieht uns in ihren Bann, nimmt uns auf, trägt uns mit sich fort* und damit fort vom Alltag, vom gerade noch Wichtigen und Beengenden, von anderen Obsessionen und Verwicklungen. Sie *löst uns* – aus diesem anderem heraus. Sie *entspannt* uns, indem sie uns mitnimmt in ihre Spannungen, ihren *gekonnten, vorbildlichen* Wechsel von Spannung und Lösung. Wir lassen uns von ihr *verzaubern, tauchen ein* in die Formen, Bewegungen und Bewegtheiten, die sie uns anbietet. Das ist immer irgendwie aktiv und passiv zugleich: Die Musik *reißt uns mit, wir lassen uns mitreißen*: Das läßt sich nicht trennen. Aber wir können uns natürlich dem verweigern. Wenn

4 Bei den folgenden beschreibenden Texten handelt es sich um vereinheitlichende Zusammenfassungen, die auf Erlebensbeschreibungen über das Musikhören beruhen. Charakteristische Formulierungen aus den Texten sind kursiv gesetzt.

wir uns darauf einlassen, wenden wir oft unbemerkt den Blick ab von der Welt, schauen nur noch vor uns hin oder schließen die Augen. Mit der Ausklammerung des Visuellen intensiviert sich die Gestalt des Musikhörens. *Die Musik ist nicht mehr außen, sie erklingt zugleich in uns – oder sind wir in ihr?*

Solche Bestimmungen scheinen jetzt überholt, nichtig. Wir wenden den Blick ab von der Welt und fühlen uns doch *aufs Innigste* mit ihr verbunden, mit den Musikern, den Tönen, dem, wofür sie stehen. Wir geben uns den Bögen und Linien der Musik anheim, lassen unser Erleben rhythmisieren und in Form bringen von dem, was wir hören, überlassen uns den Steigerungen und Zuspitzungen, Lösungen und Wendungen, die zugleich unsere eigenen zu sein scheinen. Wenn es besonders gut geht, das Musikhören, sind wir *ganz die Musik; sind, was wir hören*. Das kann *berauschend* sein, *überwältigend, erregend, erschütternd, aufwühlend* oder *still, beruhigend, auflösend, begeisternd* oder *erhebend*. Das hängt von der Musik ab und von uns. Oft ist es auch scheinbar Widersprüchliches in Einem: *schmerzvoll und doch beruhigend, traurig und tröstlich zugleich, heftig und erleichternd, spannend und entspannend*. Es macht auch körperlich etwas mit uns: Gänsehaut, ein Schaudern, Herzklopfen, hinterher sind die Schmerzen weg oder wir haben Hunger bekommen.

Aber da ist zugleich noch mehr: Bilder steigen in uns auf, Erinnerungen, längst Vergessenes oder noch nicht Dagewesenes, Irreales oder ganz Banales. Die Musik *versetzt* uns: in eine andere Zeit, einen anderen Raum, in eine Art Traumzustand, in eine Landschaft, in Szenen und Stimmungen, erregende oder erhebende, besinnliche oder sinnliche. Empfindungen tauchen auf, die wir vergessen glaubten oder jetzt gar nicht in uns vermuteten. *Endlich können wir weinen oder müssen uns bewegen, wollen tanzen* oder mit dem Fuß wippen, fangen *automatisch* an *rumzuzappeln* oder mitzuklopfen. Am liebsten würden wir jetzt mitsingen oder dirigieren – oder tun es, wenn die Situation es erlaubt. Oder: Wir merken, daß wir doch eine ganze Weile an etwas anderes gedacht haben, etwas ganz Unwichtiges, Alltägliches. Erst durch eine überraschende Wendung holt uns die Musik zurück. Wo waren wir? In uns, in der Musik, ganz woanders? Oder wir ärgern uns: Jetzt ist der Satz schon zu Ende. Warum haben wir nicht »besser« zugehört? Aber »schlecht« ist das schlimmstenfalls für die idealisierenden Bilder vom »guten Zuhören«, die wir vielleicht im Kopf haben.

Die Gestalt des Musikhörens verträgt diese »Ablenkungen« meist problemlos ohne zu zerbrechen: Schon im nächsten Moment hat sie uns wieder. Schon der nächste Satz nimmt uns wieder auf. Die Musik grollt nicht. Im Gegenteil: Dies andere scheint jetzt *aufgehoben in der Musik*. Sie hat es verwandelt. Nicht nur wir folgen der Musik. Sie scheint auch umgekehrt unser eigenes Erleben zu fassen, unsere momentane Verfassung oder

unsere derzeitige Lebenssituation. Wir fühlen uns von ihr verstanden: Als wäre sie für uns geschrieben, als würden wir sie gerade erfinden. Sie trägt uns fort, wir lassen los, aber dann finden wir uns in ihr wieder. Wenn wir wieder austreten aus der Gestalt des Musikhörens, fühlen wir uns »irgendwie« verstanden oder getröstet, belebt oder beruhigt, besänftigt oder erschüttert, angeregt oder gefaßter, angekommen oder aufgerichtet: verwandelt und zu uns gekommen.

VARIATION: NICHT JEDER HÖRT MUSIK GLEICH

Natürlich gibt es verschiedene »Typen« von MusikhörerInnen: Während die eine darauf schwört, *ganze Opern mit geschlossenen Augen* anzuhören, bevorzugt ein anderer den Platz, von dem aus *ein guter Überblick* möglich ist oder er *dem Pianisten auf die Finger* gucken kann. In der Live-Situation können wir uns durch Öffnen und Schließen der Augen nach eigenem Gusto zwischen zwei Verfassungen hin- und herbewegen: Mit geöffneten Augen erleben wir stärker das »Gesamtkunstwerk«, hören und sehen, wie die Musikerinnen spielen, wie sie dabei auch mit ihrer Gestik und Mimik etwas zum Ausdruck bringen. Wenn übereinstimmt, was wir sehen und hören, kann das unser Erleben intensivieren und den Genuß steigern, dann wirkt es *vollkommen, wunderbar, einfach perfekt, wie der spielt*. Wenn sich *da mehr die Person in den Vordergrund drängt, die so albern rumhampelt, dauernd so übertriebene Ausdrucksbewegungen* macht oder *so steif dasteht*, dann stört das eher auch den Höreindruck. So gibt es nicht nur Hörertypen, sondern auch Typen des Hörens, durch die jeder sich auf die Besonderheiten der jeweiligen Hörsituation einstellt und diese an die eigenen Vorlieben anpaßt. Manchmal schließen wir die Augen unbemerkt, wenn die Musik dramatischer, inniger, komplexer oder lieblicher wird und auf der Bühne vielleicht gerade nichts Neues passiert. Oder wir öffnen sie, weil eine neue Stimme hinzu kommt und wir wissen wollen, wer da die Bühne betritt. Oder wir wollen sehen – etwa bei Neuer Musik –, wie dieser besondere Klang erzeugt wird, der zum ersten Mal an unser Ohr dringt.

Der eine will die Musik *nur mit den Ohren* hören, die andere liebt es, wenn auch *die Füße und der Bauch mitvibrieren*. Der eine hört intensiver, wenn die Musik live ist oder ist Live-Darbietungen gegenüber viel *toleranter, was Musikstile, Fehler oder Unvollkommenheiten anbetrifft*, weil die Lebendigkeit der live gespielten Musik als das Entscheidendere erlebt wird. Andere lassen sich mehr durch die vielen Ablenkungen, die anderen Leute und das Zwischen-Menschen-Sein in einem Konzert stören und können die Musik zu Hause von der CD deshalb besser genießen, können dadurch mehr bei sich sein und erleben dort eine größere Intensität. Die *eine hört in Bildern*, der andere kennt es eigentlich nicht, daß Bilder zur Musik auftauchen. Der

eine leidet, wenn er rhythmische Musik hört, und die Situation es nicht erlaubt *mitzurocken*, die andere hört am liebsten still sitzend oder *besser noch im Liegen*, mit der Übergangsmöglichkeit zum Schlaf. Allgemeine typisierbare Eigenheiten wie Temperament, Extrovertiertheit und Introvertiertheit, Betonung des Rationalen oder Emotionalen usw. finden in der Art des Musikhörens ihrer Niederschlag – oder ihren Ausgleich.

VARIATION: »MAL HÖR ICH SO, MAL SO«

Wie bereits erkennbar wurde, sind solche Variationen des Musikhörens aber nur teilweise individuelle Eigenarten. Auch jeder Einzelne hört Musik nicht jedes Mal gleich und die meisten hören verschiedene Musikarten unterschiedlich. Mal regt die Musik zur Bewegung an, mal hören wir sie ganz regungslos, gehen lieber *nach Innen*. Vielleicht hören wir Klassik lieber live und Rockmusik lieber so, daß wir selbst *Herr am Lautstärkeregler* bleiben. Aber obwohl wir *eigentlich* Live-Musik bevorzugen, weil wir dort eine stärkere Lebendigkeit verspüren, können wir es andererseits schätzen, daß wir mit der CD zum *Fürsten werden*, der bestimmen kann: »Jetzt dieses Stück!« – »Den Anfang bitte noch mal!« – »Das gleiche Stück noch mal mit der anderen Sängerin.« – »Den letzten Satz lieber ein anderes Mal.« – »Mit Kopfhörern auch nachts um drei in voller Lautstärke.«

Ein bedeutsamer Unterschied ist es, ob wir eine Musik zum ersten oder zum wiederholten Male hören. Eine Musik zum ersten Mal zu hören, kann *eine neue Welt eröffnen*. Graduell hängt dies natürlich davon ab wie neu diese Musik im Vergleich zu unseren bisherigen Hörerfahrungen ist; und davon, in welcher Lebenssituation uns dies wiederfährt. Die Erlebnisse mit einer *noch nie gehörten Musik*, einer völlig neuen Stilrichtung, der Musik einer anderen Kultur werden oft als wesentliche Wendepunkte des Lebens erlebt. Dazu muß der Zeitpunkt *genau der Richtige sein*. Aber es gibt das auch im Kleinen: Ein neues Stück, ein neues Lied, eine unbekannte Phrase, ein noch nie gehörter Klang können zu einem ganz besonderen Erlebnis werden. Hören wir eine Musik zum ersten Mal, so wird Musikhören erlebt als ein *absichtsloses Sich-Mitbewegen-Lassen*; offen für jede Wendung stellt sich eine Verfassung *wacher Ruhe, schwebender Aufmerksamkeit* ein, in der wir uns *von der Musik leiten lassen*. Hören wir eine Musik häufiger, so geht es demgegenüber immer auch um ein *Wiederfinden und Wiedererinnern*. Manchmal hören wir ein bestimmtes Stück so lange, bis wir es *ganz verinnerlicht*, uns *satt gehört* haben oder es *nun plötzlich satt sind*. Psychologisch ist es zugleich nicht nur das Stück, welches wir auf diese Weise verinnerlichen, sondern ein ganzer Komplex an Regungen, Spannungen, Leiden, Freuden und Kon-

flikten, der mit dem Hören dieses Stückes von Mal zu Mal Form gewinnen und schließlich zu einem Abschluß finden kann (Gestaltschließung): Das haben wir jetzt. Es geht uns nicht mehr verloren. Es ist gelöst, gefaßt oder mit BION gesprochen »contained« (vgl. TÜPKER 2003, 109ff). So kann es jetzt erst einmal bleiben. Wir sind wieder frei für anderes.

Haben wir eine Musik lange nicht gehört und hören sie zufällig oder gewollt erneut, so prüfen wir unsere Erinnerung, unsere Gefühle, die Konsistenz unserer inneren Welt. Wir überprüfen, was wir be-halten haben. Warum möchten wir jetzt ausgerechnet diese Musik, diesen Interpreten hören? Wir suchen mit der Musik, die wir aussuchen, etwas in uns wiederzufinden und wieder herzustellen, wieder ins Erleben zu holen (»wiederholen«). Wir wollen uns – nicht immer bewußt – in eine bestimmte Stimmung versetzen. Manchmal klappt das aber auch nicht: Die ehemals glückliche Zeit, aus der die Musik stammt, will sich nicht einstellen, das macht dann eher traurig. So ist jedes wiederholte Hören immer auch zugleich ein neues Hören, eine Überschreibung des früheren Erlebens und trägt dennoch zur Stabilisierung bei (vgl. TÜPKER 2002).

VARIATION: BIOGRAPHIEN DES MUSIKHÖRENS

Musikhören ereignet sich zwar als aktuelles Geschehen, als Stundenwelt, aber jeder von uns hat auch seine eigene Hörbiographie. Da sind die ersten Hörerlebnisse, die unser Ohr öffneten, die wir als innerste Erfahrungen hüten und bewahren, oder die erst wieder belebt werden müssen, damit wir uns ihrer er-innern. Begegnen sie uns überraschend, so kann dies ein flashartiges Wiederbeleben einer Gesamtatmosphäre hervorrufen, ähnlich wie bei Gerüchen. Die meisten Menschen können verschiedene Phasen des Musikhörens in ihrem Leben beschreiben. Eine wichtige Musikhörphase ist oft die Zeit des Erwachsen-Werdens, in der wir auch mit Hilfe des Musikhörens unsere Identität suchen und finden: Musikhören ist da Hunger nach Neuem, Aufregendem, Bewegendem, Suche nach Identifikation, Wunsch nach Heimat, die selbst gefunden und gewählt werden kann, Stabilisierung von etwas Eigenem. Da wird Musik als etwas gefunden, was mir und meinen Freunden schmeckt und den Eltern nicht, was die Eltern nicht hören wollen oder zumindest nicht so oft oder nicht so laut. Kühn bezeichnet diese identitätsstiftende Rolle der Musik gerade auch im Bezug zur heutigen Jugend als wesentliche Triebfeder des Hörens, aber auch der Produktion und des Austausches von Musik: »Im Spiegel des Affiziert-Seins von Musik erkenne ich den anderen und fühle mich von ihm erkannt« (KÜHN 2001, 85f).

Aber auch spätere Übergangszeiten sind oft durch ein verändertes Musikhören und häufig auch durch eine besondere Intensität gekennzeichnet: Es

wird *exzessiv viel* gehört und das Musikhören ist besonders erlebnisintensiv und nachhaltig in der Erinnerung. Eine neue Lebensphase bedeutet oft eine andere Musik, eine andere Art des Hörens. Das kann auch hier mit einer Neuabstimmung der Identität in einer und durch eine neue Gruppe verbunden sein, die eine andere Musik hört und der man sich jetzt zugehörig fühlt. *Verschiedene Lebensphasen lassen sich an der Plattensammlung ablesen.* Deshalb lassen sich solche Hörbiographien auch in der Musiktherapie als Anknüpfung und Erinnerungshilfe nutzen (vgl. FROHNE-HAGEMANN 2001).

Musiker beschreiben den Zusammenhang zwischen den unterschiedlichen Phasen des Musikhörens (und -machens) und dem übrigen Leben manchmal eher umgekehrt: Nicht die Musik folgt dem Leben, sondern die *Musik hat immer bestimmt, wo es lang ging.* Da war erst ein Sprung, eine radikale Wendung, eine *Horizonterweiterung* im Musikerleben, dem dann andere Lebensveränderungen folgten. Oder man kann nicht mehr sagen, *was zuerst oder was eigentlich wichtiger war, der neue Freund oder die Musik, die er machte.* Manchmal ist die neue Musikerfahrung dann *das, was aus einer bestimmten Zeit bleibt.*

MUSIKHÖREN IM HINTERGRUND

Psychologisch können wir zwischen Gestaltbildungen unterscheiden, bei denen das Musikhören das einheitsbildende Zentrum des seelischen Zusammenhangs bildet und solchen, bei denen *auch* Musik gehört wird, aber ein anderes Geschehen aktualgenetisch im Vordergrund steht wie etwa Autofahren, Bügeln, Putzen, Lernen, Kochen, Essen. Dieses Musikhören im Hintergrund ist bisweilen allgegenwärtig und fast nur im privaten Raum noch selbst regulierbar. Das ist für die, die das nicht wünschen, ein ernsthaftes Problem, weil eine Musik, die sich als Störung in den Vordergrund des Erlebens drängt, nicht bewußt in den Hintergrund gerückt werden kann (wie der Schmerz). Musik als Gestaltung eines Hintergrundes gab es zwar auch in früheren Zeiten als Tafelmusik, bei Aufmärschen und Prozessionen, als Promenadenkonzerte und Gartenmusik, in der Kirche wie bei Hofe und dann in der bürgerlichen Gesellschaft (Salonmusik). Obwohl auch dabei anderes im Vordergrund des Geschehens und Erlebens stand, waren diese Situation und die so geschaffene Atmosphäre aber das Hervorgehobene, Festtägliche, waren Luxus und Zeichen der Fülle. Erst die Möglichkeiten eines *Musikhörens ohne Anwesenheit der Musizierenden* führte dazu, daß heute eher die Stille das Besondere und der Luxus ist.

So steht am äußersten Pol eines Musikhörens im Hintergrund die Allgegenwart von Hintergrundmusik. Die unbemerkte »Wirkung« solcher Musik, insbesondere der kommerziellen Variante Muzak, wurde in der Hoffnung derer, die sie einsetzten wie in der Befürchtung derer, die sich ihr mit einem gewissen Widerwillen ausgesetzt fühlten, vermutlich weit überschätzt. So kommen Untersuchungen zunehmend zu dem Ergebnis, daß zumindest die erwünschte Wirkung (Steigerung der Produktivität oder der Kaufbereitschaft) eher nicht zu verzeichnen ist (vgl. BEHNE 1999, 7ff). Aufgrund der Struktur dieser Untersuchungen erlaubt das natürlich nicht den Umkehrschluß, daß dieser musikalische Hintergrund nun gar nicht wirke.

Viel häufiger finden wir im Alltag Hintergrundmusik als persönliche Auswahl durch eigene CDs oder einen Radiosender, der uns mit einer nicht genau bestimmten Folge von Musikstücken »versorgt« (oft im wohllosierten Wechsel mit Wortbeiträgen). Dem von Muzak-Untersuchungen her bekannten Problem der Wirkungsverminderung durch Habituation begegnet jeder Radiosender mit einem passenden Verhältnis von neuen und bekannten Stücken. So *unterhält* uns *unser* Radiosender den lieben langen Tag. Die doppelte Bedeutung des Wortes »unterhalten« (Unterhalt zahlen, ernähren – sich gut unterhalten, amüsieren) spiegelt hier den Aspekt einer gelungenen seelischen Versorgung, die so preiswert und mühelos ist wie sonst kaum etwas im Leben. Die Vorliebe für eine Musik, die im Hintergrund *mitläuft*, die *immer da ist*, ohne daß wir uns weiter mit ihr beschäftigen müssen, ohne daß sie etwas von uns verlangt, können wir psychologisch verstehen als Gestaltung einer Atmosphäre des Belebten, Bewohnten, des Nicht-Allein-auf-der-Welt-Seins, der *primären Substanz* (im Sinne BALINTS 1973, 79f), auf die wir erst durch ihr Fehlen aufmerksam werden. Das macht auch die Kehrseite verständlich: Weicht das, was da ununterbrochen in uns hineinzuströmen scheint, zu sehr ab von dem, was wir brauchen und mögen, so wird es schnell *unerträglich*, wird zur *giftigen Substanz*, der man sich nicht entziehen kann.

Auch in Lokalen und Geschäften entspringt die CD-Auswahl oder der ausgewählte Radiosender (aufgrund der GEMA-Bestimmungen auch hier die preiswertere Variante) meist eher den Vorlieben des Kneipers oder der Ladenbesitzerin als daß hier eine gezielte Auswahl nach Art der Muzak oder den moderneren Varianten aus der Werkstatt der Klangdesigner stattfindet. Dennoch ist diese subjektive Auswahl vermutlich die beste Wahl, weil sie in aller Unbestimmtheit und Unschärfe dennoch eine bestimmte Atmosphäre schafft und das trifft, was auch hier im doppelten Sinne *unterhält*: Als auditive Charakteristik trägt sie dazu bei, daß die Menschen zu-

einander (und zur angebotenen Ware oder Dienstleistung) finden, die sich durch einen Lebensstil, eine Haltung, einen Geschmack miteinander verbunden fühlen und sich damit zugleich als Gruppierung gegen andere abgrenzen. Hintergrundmusik ist hier in ihrer Funktion der Innenarchitektur, Möblierung und Dekoration vergleichbar und kommt damit einem Einfall Saties nahe, dessen erste und einmalige »Aufführung« brillant scheiterte, der aber unseren heutigen Umgang mit Hintergrundmusik m.E. treffend beschreibt:

1920 realisierte Erik SATIE anlässlich eines Theaterabends die Idee einer *Musique d'Ameublement*. Sie sollte »nicht mehr Bedeutung haben als die Möbel im Salon«, »Teil der Geräusche der Umgebung« sein, »den Lärm der Messer und Gabeln mildern«, »das lastende Schweigen zwischen den Gästen möblieren«, den Besuchern »die üblichen Banalitäten ersparen«. Satie dachte sie sich völlig zweckfrei, als reinen »Komfort«, dem eine »gleiche Aufgabe wie Licht und Wärme« zukommen sollte, »wie ein Sessel, in dem man sitzt oder nicht sitzt«, wie »das Muster einer Tapete« (Zitate nach WEHMEYER 1974, 227f). An besagtem Abend wurde die von SATIE und MILHAUD eigens zu diesem Anlaß komponierte Musik in den kurzen Pausen zwischen den einzelnen Szenen im Aufführungssaal dargeboten. Das Publikum wurde mit einer (unbeabsichtigt?) paradoxen Anweisung auf diese Musik vorbereitet: »Wir bitten Sie dringend, ihr keinerlei Bedeutung beizumessen und sich während der Pause so zu verhalten, als ob keine Musik gespielt würde« (a. a. O.). Das konnte nur mißlingen! Besonders die Betonung »dringend«, läßt schon ahnen, was MILHAUD aus der Erinnerung an diese »Aufführung einer Hintergrundmusik« dann beschreibt: »Ganz gegen unsere Absicht strömte das Publikum jedoch eilends zu seinen Sitzen zurück, sobald die Musik einsetzte. Umsonst schrie SATIE: »Unterhaltet euch! Geht herum! Hört nicht zu!« Schweigend lauschten sie. Der ganze Effekt war verdorben, denn SATIE hatte nicht mit dem Charme seiner Musik gerechnet. Dies blieb unser einziges öffentliches Experiment mit dieser Art von Musik« (MILHAUD 1962 zit. nach WEHMEYER 1974, 227).

Unter der Kategorie des Musikhörens im Hintergrund des Erlebens lassen sich psychologisch weitere Varianten herausarbeiten. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit sollen hier zwei Beispiele gegeben werden.

MUSIKHÖREN BEI DEN SCHULAUFGABEN ODER »MUSIK HILFT MIR, MICH ZU KONZENTRIEREN«

Viele Schüler und Schülerinnen machen die Erfahrung, daß sie mit Musik besser ihre Hausaufgaben machen können (DREWES/SCHEMION 1991, 46ff).

Das läßt sich psychologisch dahingehend verstehen, daß mit Hilfe der Musik eine bestimmte seelische Verfassung der Konzentration vor dem Hintergrund Musik erreicht wird. Die Musik hilft paradoxerweise, die seelische Bindung an die zu erledigende Aufgabe zu erhalten. Das gelingt ihr dadurch, daß sie eine Verfassung erzeugt, die quasi lustvoll genug ist, um eine Abschirmung gegen andere Verlockungen von außen wie von innen (das schöne Wetter, Triebregungen) zu leisten. Dazu wäre die gestellte Hausaufgabe und der äußere oder schon verinnerlichte Druck, sie zu erledigen, ohne die Musik weniger in der Lage. Noch einmal anders formuliert: Die Musik hilft, die ablenkenden Impulse einzufangen, bindet sie an sich und hält sie im Hintergrund.

Das zeigt sich gerade auch darin, daß diese Verfassung nicht stabil ist: Kommt das derzeitige Lieblingsstück, so wird der Schüler die Hausaufgabe wahrscheinlich unterbrechen. Wir sagen: »Die Musik lenkt ihn ab.« Psychologisch heißt das: Die Musik tritt in den Vordergrund, die Aufmerksamkeit, das Erleben findet ein anderes Zentrum, die seelische Verfassung kippt zu einer Seite, die stärker lustbetont, attraktiver ist. Wenn es gut geht, ist das aber durchaus kein »Problem«. Die Musik gönnt dem Schüler eine Pause, die aufgrund der Standardlänge der hier gemeinten Musik vermutlich kaum länger als drei Minuten dauern wird. Der Schüler lehnt sich vielleicht entspannt zurück, atmet durch, träumt kurz weg oder bewegt sich vielleicht etwas zur Musik: All das sind durchaus geeignete »Maßnahmen«, um danach mit frischem Schwung weiterzuarbeiten. Wenn das *nicht* funktioniert, so sind die Gründe dafür vermutlich eher selten in der Musik zu finden. Vielmehr wird es meist gewichtigere Gründe geben, die nicht aktualgenetisch, sondern biographisch bedingt sind oder mit einer schwierigen Lebens- oder Lernsituation zu tun haben. Deshalb würde es auch nicht helfen, dem Schüler die Selbstregulation seiner Verfassung durch Musik zu verbieten, in der Hoffnung, daß er dadurch besser seine Hausaufgaben machen würde. Eine funktionierende Selbstbehandlung mit Musik beinhaltet in dieser Figuration auch das (Erfahrungs-)Wissen, daß es Musik gibt, die sich weniger als schützender Hintergrund eignet, und daß es Aufgaben gibt, bei denen man das Radio abschalten muß.

Insgesamt steht das Schulaufgabenbeispiel für einen Erfahrungstypus im Umgang mit dem Musikhören, den natürlich auch viele Erwachsene nutzen und der sich zusammenfassen ließe als »Musikhören hilft, sich zu konzentrieren«.

MUSIKHÖREN BEIM BÜGELN ODER »MIT MUSIK GEHT ALLES BESSER«

Dem vorigen Typus verwandt sind Figurationen, die sich um das Musikhören bei der Hausarbeit (Bügeln, Putzen, Kochen, Spülen) ranken. Gemeinsam ist, daß auch hier ein Dabei-Bleiben gefragt ist, zu dem die Musik ihren Beitrag leisten kann; anders, daß hier nicht ein besonderes Maß an Konzentration gefordert ist. Im Gegenteil! Diese Tätigkeiten gelten als *langweilig, monoton, lästig*, verlangen wiederkehrende Handlungsabläufe und *nehmen kein Ende* (weil es immer wieder schmutzig wird...). Psychologisch geht es hier um Stundenwelten, die unser Seelenleben nicht vollständig in Anspruch nehmen, die uns *nicht ausfüllen*, in denen aufgrund ihrer Redundanz noch *Platz für anderes* ist: für Tagträumen, das Ausbrüten von Tagesreste, unsystematisches Nachdenken oder eben Musikhören. Während wir beim Tagträumen oder Nachdenken auf uns selbst gestellt sind, uns selbst aus unserem Inneren heraus gestalten müssen, kann die Musik hier eine Gestaltungshilfe sein.

Mit diesem Typus des Musikhörens kann ein Zuviel an »Langeweile« (die aus verschiedenen Gründen als bedrohlich erlebt werden kann), ein Übermaß an »Leere« gut behandelt werden. Der seelisch ungestaltete Raum, in den sonst anderes unkontrolliert drängen könnte, wird durch die Musik bis zum nötigen Maß vorgeformt, läßt aber immer noch genügend Platz für »Träumereien«, die ebenfalls mit diesen Tätigkeiten – wie mit dem Musikhören – vergesellschaftet sind. So haben wir – wie in der Überraschungseiwerbung – dreierlei zugleich: Wir haben Zeit für lustvolles Musikhören, erledigen in Tagträumen Tagesreste oder bereiten schon einmal den nächsten Aufsatz vor und wie nebenbei ist es hinterher auch noch sauber, der Spülberg ist weg oder die Bügelwäsche fertig.⁵ Das könnten nur die Heinzelmännchen von Köln noch übertreffen!

Bei genauerem Hinsehen ist dies Dreierlei auf kunstvolle Weise miteinander verwoben: Das Putzen kann Aspekte der Musik, etwa ihren Schwung, ihr Tempo, eine Rhythmisierung, aufgreifen und umsetzen: Mal beschleunigt die Musik das Putzen, mal läßt sie uns wegträumen, mal läßt sie uns gründlich und langsam arbeiten. Deshalb »geht es mit Musik besser«. Aber ist es wirklich die Musik, durch die es uns nachher so gut geht? Oder sind es auch die mißachteten Alltagstätigkeiten selbst, die uns geholfen haben? Mit dem Aufräumen scheinen sich auch unsere Gedanken und Alltagsorgen zu sortieren. Mit dem Geschirr ist zugleich der angesam-

5 Als der WDR kürzlich zwei Tage lang eine Chartliste von 200 »besten Titeln aller Zeiten« spielte, bedankte sich eine ZuhörerIn mit dem Hinweis, daß sie dadurch endlich ihre gesamte Bügelwäsche fertig bekommen habe.

melte Tagesärger abgewaschen. Mit dem Bügeln hat sich auch unsere Stimmung geglättet. Sich nur hinsetzen und Musik hören, könnte nicht nur aufgrund der fehlenden Heinzelmännchen diese »Gesamtkunstwerke des Alltags« nicht ersetzen. Eine zergliedernde wissenschaftliche Sichtweise wüßte hier zwar gerne, wer hier eigentlich wem hilft? Die Musik dem Putzvorgang? Das Putzen dem Musikhören? Bügeln zur Affektregulation? Musik gegen Langeweile? Aber der seelische Alltag sagt: Es geht eben genau so: *alles in einem Ei* und *indem* wir uns auf diese Mischung einlassen. So kommt da am Ende etwas Bestimmtes heraus. Diese Mischformen, die wir in unserem Alltag ausbilden, sind kunstvoll und gekonnt. Musikhören ist für viele Menschen ein integraler Teil des Bewerkstelligens ihres Alltags geworden, ist Teil der Selbstbehandlung. Über die Fragen einer Wissenschaft, die es gerne unvermischt, eindeutig zugeordnet und sauber sortiert hätte, »lacht der Alltag«.

Morphologisch können wir verstehen, daß die Gestalt, die hier wirkt, eben dieses Ineinander ist. Auch die Frage, ob es *nur so* ginge und nicht *auch anders*, stellt sich nur sekundär. Erst wenn es nicht mehr klappt, wenn uns auffällt, daß das früher irgendwie anders funktioniert haben muß und daß es auch Menschen gibt, die keine Hintergrundmusik mögen, wird erkennbar, daß es natürlich auch anders gehen kann, ohne daß wir wiederum konkrete Ersatzformen ausmachen könnten.

Musikhören im Vordergrund und Hintergrund ist nur eine erste grobe Annäherung an die Vielfalt der Formen, in denen wir Musik hören. Musikhören kann in anderen Tätigkeiten und Erlebensformen inbegriffen sein oder es entstehen Schwebezustände von Musikhören und anderem, wie sie auch in der Musiktherapie genutzt werden. Auch hören wir manchmal Musik, ohne daß sie von außen an unser Ohr dringt. Hören etwas von »innen« kommend als Ohrwurm, musikalischen Einfall, Erinnerung: im Wachen wie im Traum.

MUSIKHÖREN INKLUSIVE

So ist es weder historisch noch interkulturell zutreffend, daß wir Musik immer als ein bestimmtes Etwas von anderem abgrenzen können. Musikethnologen sind bisweilen in der paradoxen Lage, mit musikwissenschaftlichen Methoden musikalische Erscheinungsformen zu untersuchen und dabei festzustellen, daß die allzu selbstverständlich erscheinenden begrifflichen Abgrenzungen und die gebrauchten Vokabeln (Musik, musikalische Formenbildung) zweifelhaft sind, weil damit eine der untersuchten Kultur nicht immanente Gegenstands- und Begriffsbildung den zu untersuchen-

den Gegenstand schon von vorneherein verformt. Etwas ähnliches wird deutlich, wenn man das Vorkommen der Musik in Märchen untersucht. Auch dabei finden wir Hinweise darauf, daß »Musik« historisch nicht immer klar abgegrenzt aus der Vielfalt der Erscheinungsformen abstrahiert und begrifflich generalisiert war (vgl. TÜPKER 1999).

Das macht darauf aufmerksam, das Musikhören »inbegriffen« sein kann in eine umfassendere Erlebensgestalt. So beinhalten z.B. jegliches Musizieren und Komponieren natürlich immer ein Musikhören. Auch im Tanzen steckt das Musikhören: Dabei kann das Erleben der Musik im Vordergrund stehen oder das der Bewegung, notfalls kann es ausreichen, die Musik nur innerlich zu hören. Im freien Ausdruckstanz setzen wir unser Musikhören unvermittelt in Bewegung um, beim Gesellschaftstanz tanzen wir eher *zur* Musik. Dabei kann es von unserer Geübtheit oder der jeweiligen Verfassung abhängen, ob wir auf die Musik achten oder auf das Tanzen oder ob beides in den Hintergrund tritt, weil wir uns dabei anregend unterhalten, die Verliebtheit in die Tanzpartnerin das Spannendere ist oder der gewünschte oder befürchtete Eindruck auf die Zuschauer am Rande der Tanzfläche.

Tanzen ist vielleicht diejenige Formenbildung anhand derer wir am ehesten verstehen können, daß Musik psychologisch nicht notwendig eine *eigene* Gestalt ist: Wir können den Tanz verstehen als eine aktive Form des Musikhörens: Unsere Bewegungen zeigen, wie wir die Musik hören. Oder wir können umgekehrt Musik verstehen als eine verinnerlichte Form des Tanzens, die Geste als inkarnierte melodische Phrase, die musikalische Phrase als inkorporierte Gebärde. Wir finden hier Hinweise auf ein Ineinander verschiedener Sinnesmodi, wie dies auch in der neueren Säuglingsforschung mit dem Begriff der amodalen Wahrnehmung ausgeführt ist. STERN geht dabei von der Vorstellung einer gemeinsamen Matrix von Gestaltbildungen aus, die sich erst sekundär in die verschiedenen Sinnesmodi differenzieren (vgl. STERN 1992, 74ff). Dieses Konzept rückt auch die Frage der Synästhesien in ein neues Licht: Nicht eine zusätzliche Verknüpfung oder besondere Eigenschaft Einzelner erklärte dann dieses Erleben, sondern der Rückgriff auf eine frühere Erlebensform.

Inbegriffen ist das Musikhören natürlich auch im *Gesamtkunstwerk Oper* und bei fast allen Filmen, die wir sehen. Selbst Dokumentationsfilme und Nachrichtensendungen sind oft mit Musik »unterlegt«, was uns erst dann bewußt wird, wenn es Anlässe zu einer kritischen Reflexion gibt wie etwa anlässlich der »Begleitmusik« zu den einstürzenden Türmen des World-Trade-Centers oder den Bildern des Krieges gegen den Irak. Die Filmmusikforschung zeigt, wie unbewußte Musikwahrnehmungen maßgeblich zur Wirkung und Konnotation einer Szene beitragen. Die gehörte Musik kommentiert und interpretiert uns manche Szenen bis hin zur Konkretisierung

der Bedeutung. Die unterlegte Musik entscheidet z.B. darüber, ob ein Blick böse-bedrohlich oder intensiv-verliebt wirkt. Diese Filmerfahrung kann umgekehrt wiederum unseren Alltag variieren: Walkmanhören kann uns – die »Störgeräusche der Wirklichkeit« ausblendend – in eine Verfassung bringen, in der wir das *Leben an uns vorüberziehen lassen wie einen Film*, dessen Szenen durch die gehörte Musik untermalt und emotional kommentiert werden.

MUSIKHÖREN IN DER SCHWEBE

Im Drehpunkt zwischen Vordergrund und Hintergrund können wir eine Verfassung unseres Erlebens ausmachen, in der wir uns zwischen dem Hören der Musik und etwas anderem wie bei einem (entschlüsselten) Vexierbild hin und her bewegen können. Situativ kennen wir eine solche Verfassung bei verschiedenen bereits beschriebenen Formen des Musikhörens: im Konzert, beim Musikhören zuhause, beim Autofahren, Tanzen oder in der Oper. Wir entdecken diese besondere Schwebelage oder Kippfigur des Erlebens, bei der mal die Musik, mal etwas anderes in den Vordergrund unseres Erlebens tritt, allerdings meist erst, wenn wir unser Erleben genauer beobachten und beschreiben. Diese Schwebelage kann sich als entspannter Wechsel zwischen einem In-der-Musik-Sein und inneren Bildern, Körperwahrnehmungen, Gedanken und Erinnerungen gestalten; als eine Kippfigur, in der wir mal aufhorchen und uns dann wieder mit etwas anderem als der Musik beschäftigen oder als ein schnelles Oszillieren, welches jenes Gefühl erzeugt, daß Musik und etwas anderes sich gegenseitig in der Schwebelage halten und zugleich uns in einen Schwebelagezustand versetzen.

In unseren alltäglichen Selbstbehandlungsformen durch Musikhören suchen wir diese Verfassung nicht auf, sondern sie kommt in anderem vor. Anders in der Rezeptiven Musiktherapie: Hier wird m.E. genau diese Verfassung aufgesucht, um im Seelischen etwas in Gang zu setzen, verborgene Empfindungen zu beleben, Abgewehrtes in verträglichem Maße im Erleben auftauchen zu lassen. In musiktherapeutischen Entspannungsverfahren wird der Patient aufgefordert, sich gleichermaßen akzeptierend dem Wechsel der Wahrnehmung der Musik wie der Körperempfindungen, Gedanken und Gefühlen zu überlassen. In musiktherapeutischen Verfahren die an das Katatyme Bilderleben anknüpfen, finden wir eine Verfassung angestrebt, in der Imaginationen in einen oszillierenden Wechselprozeß zur gleichzeitig gehörten Musik gebracht werden.⁶ Zusätzlich finden wir hier eine Kipp-

⁶ Einen Überblick über die hier angedeuteten sogenannten rezeptiven musiktherapeutischen Verfahren gibt der Anmerkung 1 erwähnte Sammelband.

figur dahingehend, daß Patientin und Therapeutin schon während der Musik miteinander sprechen und sich so Musikhören und Sprechen als Vordergrund und Hintergrund gegeneinander verschieben. Auch mit bestimmten Formen des Geschichtenschreiben zur Musik, Verknüpfungen von Musik und Bewegung oder dem Malen zu Musik setzen Musiktherapeutinnen auf eine Verfassung, die sich im Raum *zwischen* Musik und einem anderen Medium auf Spurensuche in die Vergangenheit, Verdrängtes, Verlorenes begibt; wie auf die Suche nach einer neuen Wendung, einer neuen Richtung der seelischen Bewegungsmöglichkeiten.

RESUMÉE

Musikhören ist eine seelische Gestalt, mit der wir vielfältige Erfahrungen verbinden: alltägliche wie außerordentliche, belanglose, triviale und solche von herausragender und beglückender Qualität. Musikhören als Gestalt ist beweglich und wandelbar, so daß sie – einmal gefunden – die Wechselfälle des Lebens überlebt, mitgestaltet und begleitet. Wir nutzen diese Gestaltbildung in unserer Selbstbehandlung: von der alltäglichen »Unterhaltung« durch Hintergrundmusik über die Konfliktbewältigung in Krisenzeiten bis hin zur Identitätsfindung und Wahrung unserer Kontinuität. Diese Selbstbehandlung durch Musikhören bildet vermutlich die Erfahrungsgrundlage der Rezeptiven Musiktherapie, auch wenn nur einige ihrer Formen geeignet sind, in eine klinische Behandlung integriert zu werden.

- ADORNO, T.W. (1962): Einleitung in die Musikpsychologie. Frankfurt
- BALINT, M. (1973): Therapeutische Aspekte der Regression. Die Theorie der Grundstörung. Reinbek
- BEHNE, K.-E. (1984): Befindlichkeit und Zufriedenheit als Determinanten situativer Musikpräferenzen. In: Musikpsychologie 1
- (1999): Zu einer Theorie der Wirkungslosigkeit von (Hintergrund-)Musik. In: Musikpsychologie 14
- BESSELER, H. (1926): »Grundfragen des musikalischen Hörens«. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, 32
- BREUER, O. (1985): Der Jazz, der Fuß und die Einheit. Eine psychologische Studie auf der Spur der musikalischen Erfahrung. Zwischenschritte (4)2
- DOGIEL, J. (1880): Über den Einfluß der Musik auf den Blutkreislauf. Archiv für Anatomie und Physiologie. Abteilung Psychologie
- LEHMANN, A.C. (1994): »Habituelle und situative Rezeptionsweisen beim Musikhören – eine einstellungstheoretische Untersuchung«. Schriften zur Musikpsychologie und Musikästhetik 6. Frankfurt/M
- DREWES, R./SCHEMION, G. (1991): Lernen bei Musik: Hilfe oder Störung? – Eine experimentalpsychologische Analyse einer pädagogisch-psychologischen Kontroverse. In: Musikpsychologie 8
- FRICKE, J. (1989): Der Klang der Musikinstrumente nach den Gesetzen des Gehörs: Wechselwirkung Mensch – Instrument. In: Das Instrumentenspiel. Wien/München
- (2003): Systemische Musikwissenschaft. In: NIEMÖLLER, K.W. (2003): Systemische Musikwissenschaft. Festschrift Jobst Fricke. Frankfurt/M
- FROHNE-HAGEMANN, I. (2001): Das musikalische Lebenspanorama (MLP) – narrative Praxis und inszenierende Improvisation in der Integrativen Musiktherapie. In Berufsverband der MusiktherapeutInnen (BVM) (Hg): Einblicke. Beiträge zur Musiktherapie. Heft 10
- (2004): Theorie und Praxis der Rezeptiven Musiktherapie. Wiesbaden
- GEMBRIS, H. (1990). Situationsbezogene Präferenzen und erwünschte Wirkungen von Musik. In: Musikpsychologie 7
- (1999): 100 Jahre musikalische Rezeptionsforschung. Ein Rückblick in die Zukunft. In: Musikpsychologie 14
- KAROW, D./RÖTTER, G. (2000): Eine Studie zur analgetischen Wirkung von Musik. In: Musikpsychologie 16
- KÜHN, M. (2001): »The times they are a' changing ...« (Bob Dylan). Sehnsucht nach der Musik im Medienzeitalter. In: Musiktherapeutische Umschau 22
- DE LA MOTTE-HABER, H./KOPIEZ, R. (1995) (Hg.): Der Hörer als Interpret. 7. Schriften zur Musikpsychologie und Musikästhetik. Frankfurt/M
- MÜLLER, R. (1990): Musikalische Rezeptionsstrategien und Differenziertheit des musikalischen Urteils in verschiedenen sozialen Situationen. In: Musikpsychologie 7
- (2000): Die feinen Unterschiede zwischen verbalen und klingenden Musikpräferenzen Jugendlicher. In: Musikpsychologie 15
- PETSCHKE, H. (1987): Gehirnvorgänge beim Musikhören und deren Objektivierung durch das EEG. In: Musikpsychologie 4
- REJZLIK, W. (2001): Musikpräferenzen Jugendlicher unter besonderer Berücksichtigung der massenmedialen Verbreitung von Musik. Dissertation Wien. Universitätsbibliothek Wien
- HELMHOLTZ, H. v. (1863): Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik. Braunschweig
- JANATA, P. et al. (2002): The Cortical Topography of Tonal Structures Underlying Western Music. In: Science, Bd. 298
- KÖTTER, E. (1996): Zu Bezügen zwischen den Benennungen von Affekten in der Barockmusik und Begriffen der heutigen Emotionspsychologie. In: Musikpsychologie 12
- LEIKERT, S. (2005): Die vergessene Kunst. Gießen
- OBERHOFF, B. (Hg) (2002a): Psychoanalyse und Musik. Eine Bestandsaufnahme. Gießen
- (2002b): Das Unbewußte in der Musik. Gießen
- (2003): Die Musik als Geliebte. Gießen
- SCHAFFER, Murray (1988): Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens. Frankfurt/M
- SALBER, W. (1989): Der Alltag ist nicht grau. Bonn

- (1991): Gestalt auf Reisen. Bonn
- SANDER, F. (1927): Experimentelle Ergebnisse der Gestaltpsychologie. In: SANDER, Friedrich/VOLKELT, H. (1967): Ganzheitspsychologie. München
- SCHWARZER, G. (2000): Musikalische Wahrnehmungsentwicklung: Wie Kinder Musik hören. In: Musikpsychologie 15
- STERN, D.N. (1992): Die Lebenserfahrung des Säuglings. Stuttgart
- STRAUS, Erwin (1956²): Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie. Berlin/Heidelberg
- STUMPF, Carl (1883/1890): Tonpsychologie, 2 Bde. Leipzig
- (1911): Die Anfänge der Musik. Hildesheim 1979
- TROUÉ, N./BRUHN, H. (2000): Musikpräferenzen in der Vorpubertät – Wandel von der Elternorientierung zur Peergruppenorientierung. In: Musikpsychologie 15
- TÜPKER, R. (1999): Musik – eine Zaubermacht? Kritische Untersuchung zur Bedeutung der Musik im Märchen. In: Musiktherapeutische Umschau 20
- (2002): Wo ist die Musik, wenn wir sie nicht hören? In: OBERHOFF, Bernd (Hg.): Das Unbewußte in der Musik. Gießen
- (2003): Selbstpsychologie und Musiktherapie. In: OBERHOFF, Bernd (Hg.): Die Musik als Geliebte. Gießen
- WEHMEYER, G. (1974): Erik Satie. Regensburg
- WELLEK, A. (1930/31): Zur Typologie des Gehörs und des Musikerlebens überhaupt. Zeitschrift für Musikwissenschaft 13. Leipzig

»Ich weiß für mich, daß ich, solange ich mein Erlebnis in Worten zusammenfassen kann, gewiß keine Musik hierüber machen würde. Mein Bedürfnis, mich musikalisch-symphonisch auszusprechen, beginnt erst da, wo die dunkeln Empfindungen walten, an der Pforte, die in eine «andere» Welt hineinführt; die Welt, in der Dinge nicht mehr durch Zeit und Ort auseinanderfallen.«

(Gustav Mahler, Briefe)