



Musik als Metapher intersubjektiver und gesamtgesellschaftlicher Interaktionsformen

Barbara Dehm-Gauwerky

In der Metaphertheorie, die in der Philosophie und in den Sprachwissenschaften angesiedelt ist, wurde der Begriff der Metapher kontrovers diskutiert. Zudem ist in den Musikwissenschaften die metaphorische Funktion von Musik nicht unumstritten, wenn es auch viele Ansätze gibt, ihr Rechnung zu tragen.¹ Ich möchte aus der Perspektive von Alfred Lorenzers Interaktionstheorie² diesem strittigen Thema eine dritte Position hinzugesellen, von der aus sich diese Probleme diskutieren lassen. Lorenzers dritte Position ist verknüpft mit seinem Symbolbegriff. Er wird in meinen Ausführungen an zentraler Stelle stehen. Meine Reflexionen möchte ich anschaulich werden lassen durch ein Beispiel aus der Entwicklungspsychologie, durch eine Fallvignette aus der psychoanalytischen Musiktherapie sowie durch eine Analyse aus dem Bereich der Neuen Musik.

¹ Im Jahr 2000 erschien bei Metzler, Stuttgart, der Band ‚Klang-Struktur-Metapher, Musikalische Analyse zwischen Phänomen und Begriff‘, Hrsg. von Michael Polth, Oliver Schwab-Felisch, Christian Thorau mit weiterführenden Forschungen zum Thema.

² Alfred Lorenzer, Sprachzerstörung und Rekonstruktion, Suhrkamp1970a und Kritik des psychoanalytischen Symbolbegriffs, Suhrkamp, FfaM 1970b.

Einleitung

Die Kontroverse in der Metaphertheorie der Philosophie und der Sprachwissenschaften entzündete sich an der Ersetzungs- oder Interaktionsfunktion der Metapher.

Die Substitutionstheorien stützen sich auf Texte von Aristoteles.³ Die Metapher ist bei ihm »eine ›Übertragung eines Nomens‹, das zu einer anderen lexikalischen Stelle gehört«. ⁴ Gegen diese Ansicht wendet Gerhard Kurz⁵ ein, dass die wörtliche Bedeutung eines Wortes keine ursprüngliche ist, sondern eine spezifische ihres im Kontext üblichen Gebrauchs. Ob wir einen Satz wörtlich oder metaphorisch verstehen, hängt von der Situation ab, in der sich Sprecher und Hörer befinden. Dem sucht die Interaktionstheorie der Metapher Rechnung zu tragen. So stellen Autoren wie Max Black⁶, Harald Weinrich⁷ und Ivor Armstrong Richards⁸ die kommunikative Funktion der Metapher in den Vordergrund ihrer Reflexionen. Der metaphorische Ausdruck ist den Interaktionstheorien zufolge nicht ersetzbar, sondern wird als Teil eines kommunikativen Systems behandelt. »Die metaphorische Bedeutung ist daher mehr ein Akt als ein Resultat, ein konstruktive Bedeutungserzeugung, eine Bewegung von [...] zu«. ⁹ Als entscheidend für das Verstehen und die Bedeutung der Metapher wird daher den Interaktionstheorien zufolge ihre Stellung und Funktion im semantischen Kontext angesehen. Diese beruht auf einer semantischen Inkongruenz. Es entsteht mit der Metapher ein logischer Bruch. Der Satz *Die Sonne lacht* z. B. enthält eine solche semantische Inkongruenz. Durch den logischen Bruch wird eine neue, sinnliche Ebene des Verstehens eingeführt. Um die Bedeutung einer Metapher zu erfassen, muss daher ein wechselseitiger Interpretationsprozess zwischen ihrem sinnlich-unmittelbaren und ihrem diskursiven Aspekt einsetzen. Mit Hilfe dieses Interpretationsprozesses stellt die Metapher im Hörer neue Verbindungen komplexer Vorstellungen her. In dieser Funktion weist sie

³ Aristoteles, Poetik, Kp. 22, Rhetorik III, 2, 10, deutsch in: Von der Dichtkunst, Artemis, Zürich 1950.

⁴ Gerhard Kurz, Metapher, Allegorie, Symbol, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2002, S. 8.

⁵ Kurz 2002.

⁶ Max Black, Die Metapher 1954, in: Anselm Haverkamp Hrg., Theorie der Metapher, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1983

⁷ Harald Weinrich, Die Metapher, Bochumer Diskussion, Poetica 1968, Bd. 2, S.10-30.

⁸ Ivor Armstrong Richards; Die Bedeutung der Bedeutung, Suhrkamp, FfaM 1984.

⁹ Kurz 2002, S. 18.

über sich hinaus. Ihre Nähe zur Poesie ist nicht zu übersehen, wenn sie auch nicht auf diesen Bereich beschränkt ist.

Ob diese Definition der Metapher auf Musik übertragen werden kann, Musik überhaupt als Metapher aufgefasst werden darf, hängt mit der Frage nach der Form- oder Inhaltslogik von Musik zusammen.

Eduard Hanslick vertrat bekanntlich den Gedanken, dass Musik nichts anderes sei als tönend bewegte Formen. »Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik«. ¹⁰ Und auch Igor Stravinsky äußerte sich ähnlich: »Ich halte die Musik aufgrund ihres Wesens für unfähig, irgendetwas auszudrücken: ein Gefühl, eine Haltung, einen seelischen Zustand, ein Naturphänomen etc. Der Ausdruck war niemals die wesentliche Eigenschaft der Musik. [...] Wenn, wie es beinahe immer der Fall ist, die Musik etwas auszudrücken scheint, ist dies nur eine Illusion, aber keine Realität. Es ist nur ein zusätzliches Element, das wir ihr durch eine stillschweigende und weit verbreitete Übereinkunft verliehen und aufgedrängt haben [...] und das wir schließlich durch Gewohnheit und Unaufmerksamkeit mit ihrem Wesen verwechselt haben«. ¹¹

Dem steht der Gedanke von Helmut Lachenmann gegenüber, der sagt: »Ich sehe keinen anderen Sinn der Musik als den, übers klingende Erlebnis, über die eigene Struktur hinauszuweisen auf Strukturen, das heißt auf Wirklichkeiten, und das heißt: auf Möglichkeiten um uns und in uns selbst«. ¹²

Diese Kontroversen erscheinen in einem etwas anderen Licht, wenn wir sie unter dem Blickwinkel von Lorenzers Interaktionstheorie betrachten. Als Psychoanalytiker und Sozialwissenschaftler lag Lorenzer daran, die Psychoanalyse aus ihrer isolierten Situation als therapeutisches Verfahren zu befreien und sie an den wissenschaftlichen Diskurs anschlussfähig zu machen. Mit seiner Theorie der Interaktionsformen hat er sie zu den Nachbardisziplinen, zu den Neuro- und Kulturwissenschaften hin geöffnet

¹⁰ Eduard Hanslick, *Vom musikalisch Schönen* 1954, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1973, S. 32.

¹¹ Zit. nach Johannes Picht, *Musik und Psychoanalyse hören voneinander*, Vortrag auf dem gleichnamigen Symposium in der Musikhochschule Hamburg 2010, unveröffentl. Manuskript, S. 4.

¹² Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung*, Breitkop&Härtel, Wiesbaden 1996, S. 278. Anknüpfend an die Interpretation dieser Aussage Lachenmanns hat sich Simone Mahrenholz unter Bezug auf den Symbolismus Nelson Goodmans mit der metaphorischen Funktion von Musik auseinandergesetzt (1998, 2000). Ebenso finden wir bei Eberhard Orthland und Christian Thorau weiterführende Diskussionen (2000). Ich möchte diese wichtigen Ansätze hier wenigstens erwähnen, wenn sie auch an dieser Stelle nicht weiter diskutiert werden können.

und in ihrer Verbindung neu begriffen. Zentral für diese Öffnung ist seine Methode des *szenischen Verstehens*, die einhergeht mit einer Revision des psychoanalytischen Symbolbegriffs. Sie ermöglicht einen erweiterten Zugang zum Verständnis sowohl der therapeutischen Praxis als auch von Kulturprodukten wie sie die Musik darstellt. Von hierher lässt sich Musik als Metapher begreifen.

Alfred Lorenzers Symbolbegriff

Bei Freud und über ihn hinaus galt das Symbol noch als Resultat einer primärprozesshaften Verarbeitung, als Erinnerungssymptom. Lorenzer dagegen versteht unter Rekurs auf den Symbolismus Ernst Cassirers¹³ und Susanne Langers¹⁴ das Symbol als Ergebnis eines kritisch-hermeneutischen Erkenntnisprozesses. Symbole entstehen im Zuge des *szenischen Verstehens* in der psychoanalytischen Situation als Produkte einer Einigung zwischen Analysand und Analytiker, auf der gesellschaftlichen Ebene als Kulturbildung.

Auf der intersubjektiven Ebene in der psychoanalytischen Situation meint Symbolbildung die Einigung über die Bedeutung der Inszenierung von Übertragung und Gegenübertragung. Inszenierung und Einigung sind hier also immer als eine Koproduktion in einem Situationszusammenhang zu denken. Die intersubjektive Einigung geht bei beiden – dem Analysanden und dem Analytiker – mit einem Evidenzerleben einher. Was hier passiert, formuliert Lorenzer auf einer abstrakteren, metatheoretischen Ebene als Verbindung einer bisher unbewussten Interaktionsform mit einer Ausrucksfigur. Unter Interaktionsformen versteht er »jene Bildungen, die sich als ›konkrete Formeln der Einigung‹ in den Interaktionsvorgängen der Mutter-Kind-Dyade ausbilden und dabei zunehmend das Merkmal lebensgeschichtlicher Unaustauschbarkeit erhalten«. ¹⁵ Aus Szenen, an denen beide Interaktionspartner, das Kind und die Mutter in der Dyade, beteiligt sind, schreiben sie sich als Erinnerungsspuren in die leib-seelische Organisation des Kindes ein. Sie können allerdings aufgrund von verschiedenen Abwehrmechanismen aus der Subjektkonstitution und dem Bewusstsein ausgeschlossen bleiben oder werden. Dann wiederholen sie

¹³ Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen* 1923, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1953.

¹⁴ Susanne Langer, *Philosophie auf neuem Wege* 1942, Fischer, FfaM 1987.

¹⁵ Alfred Lorenzer, *Zur Begründung einer materialistischen Sozialisationstheorie*, Suhrkamp, FfaM 1972, S. 44.

sich sowohl in der psychoanalytischen Situation zwischen Analytiker und Analysand als auch in seinen anderen Bezügen. Das ist mit Übertragung und Wiederholungszwang gemeint. Die Ausdrucksfigur meint in der klassischen Psychoanalyse die sprachliche Formulierung einer solchen Re-Inszenierung, z. B. einen Satz. Lorenzer spricht hier von einer sprachsymbolischen Interaktionsform. Die Erkenntnis ist im vorliegenden Fall sprachlicher Art. Das Evidenzerleben allerdings nicht. Es ist ein Gewahrwerden von Passendem. Lorenzer spricht von einem Gestaltschluss. Solche Einigungen sind nicht auf sprachliche Formulierungen beschränkt.

Ausdrücklich schließt Lorenzer in den Prozess des szenischen Verstehens die präsentativen Symbolbildungen mit ein. Der Begriff präsentatives Symbol stammt von Susanne Langer.¹⁶ Langers Symbolismus wurde in jüngster Zeit wiederentdeckt beispielsweise von Dietmut Niedecken¹⁷, Maria Becker¹⁸, Christel Böhme-Bloem¹⁹, und vielen anderen sowie in Auseinandersetzung mit dem Symbolismus Nelson Goodmans²⁰ auch von Katrin Eggers.²¹ Langer stellt die präsentativen Symbole den diskursiven Symbolen gegenüber. Wenn auch diese Gegenüberstellung eine fiktive ist, d. h. ein Diskurs ohne eine irgendwie geartete Präsentation nicht möglich ist ebenso wie eine Präsentation ohne einen diskursiven Kontext ihres Sinns entbehrt, so dient sie doch in ihrer Kernaussage der Differenzierung des Symbolniveaus.²²

Diskursive Symbole wie die Sprache haben definierbare Einheiten – z.B. Wörter, Zahlen – und stellen zwischen dem Bezeichneten und der Bezeichnung – wir können auch sagen: zwischen einer Interaktionsform und der Ausdrucksfigur – eine feste Verbindung her im Sinne eines Denotats. Subjekt und Objekt sind hier differenziert. Ihre Konnotation ist

¹⁶ Langer 1942/1987.

¹⁷ Dietmut Niedecken, *Einsätze*, VSA-Verlag, Hamburg 1988

¹⁸ Maria Becker, *Begegnung im Niemandsland – Musiktherapie mit schwermehrfachbehinderten Menschen*, Beltz, Weinheim 2002.

¹⁹ Christel Böhme-Bloem, *Das Ergriffene im Begriff – Gedanken zum Symbolisierungsprozess*, Zeitschrift für psychoanalytische Theorie und Praxis 17, 2002, S. 371-392.

²⁰ Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst – Entwurf einer Symboltheorie*, deutsch Suhrkamp, FfaM 1995.

²¹ Katrin Eggers, *The Matrix of Mentality*, in: *Musik & Ästhetik* 53, S. 20-36, Klett-Cotta 2010.

²² Die Bezeichnung Symbolniveau enthält nach Lorenzer keine Wertung, sondern meint einzig eine differenzierende Beschreibung. Der Vergleich eines Schüleraufsatzes, der vorwiegend diskursiv organisiert ist, mit einer Beethovensinfonie, die präsentativ organisiert ist, dient ihm als Beispiel (Lorenzer 1970b, S. 78).

allgemein und ihr Sinn entfaltet sich losgelöst von der Situation, aus der sie stammen.

Präsentative Symbole dagegen sprechen unmittelbar zu den Sinnen, kennen keine wesensmäßige Allgemeinheit, haben kein fest umrissenes Vokabular, sondern sind zuallererst die Präsentation eines Gesamt im Einzelnen. Zu ihnen zählt Langer alle Formen der Kunst, des Theaters und der Musik. Was dies speziell für die Musik heißt, soll in meinen späteren Ausführungen deutlich werden. In den präsentativen Symbolen sind die Repräsentanzen nicht ausdifferenziert. Ausdrucksfigur und die benannte Szene, Subjekt und Objekt bilden hier noch eine Einheit in einem Situationszusammenhang. Zu den präsentativen Symbolbildungen lassen sich auch die nicht-wortsprachlichen Einigungen zwischen Mutter und Kind vor dem Spracherwerb und zwischen Patientin und Therapeutin in der Musik in der psychoanalytischen Musiktherapie zählen. Sie sind auch hier mit einem Evidenzerleben verbunden und gehen mit einem fortschreitenden Metaphorisierungsprozess einher.

Entstehung und Funktion von Metaphern in der Entwicklung des Kindes

Ihre Wurzeln hat die Metaphorisierung in der Transformation von Körperimpulsen in mentale Prozesse. Diese Transformation ist eine Überlebensnotwendigkeit für das Menschenkind. Sie beruht auf einem *Riss* im menschlichen Entwicklungsplan, da Natur und Kultur beim Menschen nie bruchlos einander aufgehen. Menschen sind nicht wie die Tiere mit einem angeborenem Verhaltensschema ausgerüstet. Dieser *Riss* muss einerseits überbrückt werden und er erhält sich andererseits – wie zu zeigen sein wird – in den Metaphern selber.

Das neugeborene Kind ist angewiesen auf die interpretierende Versorgung durch die Mutter. An dieser Stelle beginnt die Metaphorisierung. Der Schrei des Babys, der in seiner Struktur seinem Körperimpuls entspricht, und das, was dieser Schrei in der Mutter auslöst, kann – und muss – von ihr in einem Zustand gutartiger Regression *übersetzt* werden. Sie erahnt, was das Baby braucht und schafft Abhilfe. Beide haben sich über die Bedeutung des Schreis geeinigt. Im Zuge dieser Entwicklung nimmt auch das Ausdrucksmaterial selber – z. B. der Schrei – eine entlastende Funktion an. Körperimpulse finden auf diese Weise *Ersatzkanäle*, wie

bereits Ella Sharpe²³ darstellt. Sie stellen das Material in seiner spezifischen Struktur für den Übersetzungsvorgang zur Verfügung. Von außen betrachtet entsteht Ausdruck. Die Art und Weise, *wie* das Baby z. B. schreit, bekommt zusehends eine immer differenziertere Färbung und damit für seine Beziehungspersonen zunehmend entschlüsselbare Bedeutungen. Und es entsteht allmählich im Kind ein erster Vorstellungskomplex, der allerdings vorerst noch ganz in die Versorgungssituation mit der Mutter eingebunden ist und den Charakter der Szenen mit diesem ersten Liebesobjekt trägt. Der *Riss* erhält sich hier einzig darin, dass in der Gesamtszene z. B. des Schreis zusammen mit der interpretierenden Versorgung der Mutter sich eine Differenz erhält, die Versorgung nie hundertprozentig übereinstimmt mit dem Impuls des Kindes, sondern immer auch ein Rest unübersetzt und unversorgt bleibt.

Böhme-Bloem²⁴ weist in diesem Zusammenhang auf die Rolle der Affektabstimmung zwischen Mutter und Kind hin. Hierbei spielen die von Daniel Stern²⁵ so genannten Vitalitätsaffekte eine hervorragende Rolle. Vitalitätsaffekte bezeichnen das *Wie* der Beziehungsfiguren. Sie lassen sich am ehesten mit Begriffen der Bewegung und Dynamik beschreiben, wie wir sie in der Musikkultur finden. Schon musikalische Bezeichnungen wie *crescendo-decrescendo*, *accelerando-ritardando* verweisen auf dynamische Züge des Körper- und Affekterlebens. Das Anschwellen oder Abklingen einer Melodie oder Erregung, die Beschleunigung der Atmung beim Laufen oder des Tempos einer Komposition, die Verlangsamung der Aktivität im Einschlafvorgang oder am Ende eines Musikstücks mögen zur Veranschaulichung dienen. Vitalitätsaffekte sind nicht zu verwechseln mit kategorialen Affekten wie z. B. Freude, Trauer, Scham u.s.w., also Affektinhalten. Aber kategoriale Affekte ereignen sich in den Bewegungskonturen der Vitalitätsaffekte. Zorn kann anschwellen, Freude explodieren, jemand kann in Trauer versinken u. s. w.. Allerdings ist der Bezug nicht 1:1 festgelegt. Gleiche Vitalitätsaffekte können die Kontur für unterschiedliche kategoriale Affekten abgeben. Nicht nur Zorn kann anschwellen, sondern auch Angst, nicht nur Freude kann explodieren, sondern auch Wut; nicht nur in Trauer kann man versinken, sondern auch in Scham. Die Vitalitätsaffekte sind

²³ Ella Sharpe, *Psycho-Physical Problems revealed in Language: an examination of metaphor*, *International Journal of Psychoanalysis* 21, 1940.

²⁴ Böhme-Bloem 2002.

²⁵ Daniel Stern, *Die Lebenserfahrung des Säuglings* 1985, deutsch Klett-Cotta, Stuttgart 1992.

also mehrfach determiniert. Ihre Bedeutung bleibt kontextabhängig, bestimmt sich aus der Interpretation des Zusammenspiels. Aber sie geben in ihrer szenischen Struktur ein Vehikel ab, mit deren Hilfe die Körper- und Affekt-Impulse des Kindes *übersetzbar* werden.

Ein Beispiel: Ein Baby krabbelt und schubst einen Ball vor sich. Die Mutter sieht dies und sagt *Hui – i – i*. Das Baby schaut die Mutter an und lacht. Sie hat den Impuls des Kindes in einen Stimmlaut *übersetzt*. Die Stimmgestaltung der Mutter ist zwar Übersetzung, ist aber nicht von der Szene und vom dyadischen Erleben trennbar. Außerhalb der Szene macht sie keinen Sinn bzw. ist völlig unverständlich. Ausdrucksfigur und Interaktionsform liegen hier ineinander. Das Gefühl des Passenden macht den Übersetzungsschritt für beide zu einem präsentativen Symbol. Zwischen ihnen bildet sich ein symbolischer Raum. Wir können zusammenfassend feststellen: Die Stimmgestaltung der Mutter hat etwas ersetzt, nämlich den Körperimpuls und die neurophysiologische Affektregistrierung des Ballschubsens – und sie war gleichzeitig ein kommunikativer Akt. Indem sich Mutter und Kind in der Szene über die Bedeutung des Impulses einigen konnten, wurde ihre Stimmgestaltung zur Metapher in der Szene. Von Metapher möchte ich also sprechen, wenn die Ausdrucksfiguren der Interaktionsformen gemeint sind, von präsentativem Symbol hingegen, wenn ihre Bedeutung gemeint ist.²⁶ Beides kann nicht voneinander getrennt gedacht werden und ist jeweils nur ein anderer Blickwinkel auf den gleichen Vorgang. Die Kontroverse in der sprachwissenschaftlichen Metapherntheorie zwischen Substitutions- und Interaktionstheorien erweist sich hier als je einseitige Perspektive auf eine Gesamtsituation.

Indem sich das Kind nun allmählich die Übersetzungsfähigkeit der Mutter aneignet, nimmt seine Symbolisierungsfähigkeit zu und die Konstituierung seiner individuellen Identität als Subjekt schreitet voran. Dieser Prozess ist verbunden mit weiteren kleinen Unstimmigkeiten, Brechungen, denn die Identität des Kindes konturiert sich zunehmend mehr an den Differenzen zu seiner Umwelt. Wenn das Kind dann in der Lage ist, im eigenen szenischen Arrangement Konfliktsituationen erträglicher zu gestalten, spricht Lorenzer von sinnlich-symbolischen Interaktionsformen. Sie können als spezifische aktive Form der präsentativen Symbolbildungen aufgefasst werden. Das Kind kann jetzt selber spielen, *als ob* etwas geschieht. Als Beispiel wählt Lorenzer das berühmte Garnrollenspiel von Freuds Enkel, wie dieser es in *Jenseits des*

²⁶ Niedecken bezeichnet die Metapher als das *öffentliche Gesicht der Repräsentanzen* in: *Versuch über das Okkulte*, edition diskord, Tübingen 2001, S. 321.

Lustprinzips schildert.²⁷ Ich fasse die Geschichte mit meinen eigenen Worten zusammen:

Das 1 1/2-jährige Kind pflegte immer wieder ein Spiel mit einer Garnrolle zu spielen. Es warf sie über den Rand seines Bettchens und stieß dabei ein lang gezogenes Ooooooooooooooh aus. Dies *Oh* bedeutete nach Angaben seiner Mutter *weg*. Dann pflegte das Kind die Garnrolle an ihrem Faden wieder zu sich heranzuziehen, wobei es ein freudiges *Da* zum Ausdruck brachte. Da das Kind eine gute Beziehung zu seiner Mutter hatte und auch nicht weinte, wenn sie fortging, verstand Freud dieses Spiel als Ausdruck dafür, *wie* das Kind das Verschwinden und Wiederkommen seiner Mutter erlebte.

Das Spiel lässt sich als wichtiger Schritt in Richtung Selbstverfügung verstehen. Der *Riss* im menschlichen Entwicklungsplan – hier aktualisiert als Ambivalenz des Kindes der Mutter gegenüber aufgrund der Hemmung seines Autonomiestrebens – wird mit dem Wegwerfen und Wiederholen der Garnrolle überbrückt und zum Ausdruck gebracht. Damit verschafft sich das Kind die Möglichkeit, sein Erleben dieser Situation auf einer Spielebene selbst zu gestalten. Es gewinnt auf einer metaphorischen Ebene an Autonomie. Lorenzer bezeichnet diese *Basisschicht der Subjektivität* als »die Schaltstelle der Persönlichkeitsbildung überhaupt«.²⁸ Im Zuge dieses Prozesses, der mit der Sprachbildung einhergeht, wird das Kind allmählich selbstreflexiv und es erkennt sein Gegenüber als eigenständigen Anderen. Der *Riss* im Entwicklungsplan, welcher der Metaphorisierung zugrunde liegt, stellt sich nun dar als Differenzierung von Subjekt und Objekt, Selbst und Anderem. Diese Formulierung bezieht sich auf die Ausdifferenzierung der Repräsentanzen. Doch bleibt die Differenzierung genuin unvollständig. Es bleibt immer ein Rest unübersetzt. Dies kann bis hin zu neurotischen und psychotischen Defiziten in der psychischen Struktur eines Menschen führen. Die unbewussten Erinnerungsspuren bleiben dann in umfangreicherem Ausmaß als Interaktionsformen derjenigen regressiven Ebene verhaftet, auf der sie entstanden. Sie sind gleichsam mit ihr *verklebt*. Hier setzt die psychoanalytische Musiktherapie an. Sie macht sich die Möglichkeit, unübersetzte Reste auf einer präsentativen Ebene zu formulieren und damit zu transformieren, zunutze.

Psychoanalytische Musiktherapie

²⁷ Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips* 1920, GW XIII, S. 1 – 69.

²⁸ Alfred Lorenzer, *Das Konzil der Buchhalter*, Fischer, FfaM 1984, S. 163

Zentral für die psychoanalytische Musiktherapie ist wie für die Psychoanalyse das *szenische Verstehen*. Zusätzlich zur Sprache besteht hier jedoch die Möglichkeit der freien musikalischen Improvisation. Aus dem spontanen Einfall heraus machen Patient und Therapeut miteinander auf unterschiedlichen Instrumenten Musik. Dieses Improvisieren ist als Entsprechung zur freien Assoziation in der Psychoanalyse zu denken. Im Unterschied zur Psychoanalyse findet hier jedoch das Zusammenspiel von Übertragung und Gegenübertragung auch auf einer konkreten musikalischen, nicht zweckbestimmten Ebene statt. In diesem Zusammenspiel entfaltet sich die Inszenierung des Patienten. Seine unbewussten Interaktionsformen realisieren sich auch im musikalischen Enactment, in welches die kulturell bestimmte musikalische Idiomatik eingeht, z. B. tonale Wendungen, rhythmische Figuren, Klänge und Geräusche u. s. w.. In der konkreten Teilhabe der Therapeutin an diesem Zusammenspiel und gleichzeitig der Reflexion der Übertragung bringt sie ihre eigenen musikalischen Einfälle mit ins Spiel. Auch auf dieser Ebene kann es zu *Einigungen* kommen. Die musikalische Gestalt, die dabei entsteht, kann als Ausdrucksfigur in der präsentativen Symbolbildung – als musikalische Metapher – aufgefasst werden. Sie bestätigt sich als solche durch ein Gewährwerden von Passendem. Die Einigung lässt sich als Kritik am Idiom begreifen, welches mit der Reinszenierung beschädigter subjektiver Identität des Patienten verbunden war. Hier wird wieder eine Brechung kenntlich, wie wir sie aus dem Metaphernbegriff der Sprachwissenschaft und aus dem *Riss* im menschlichen Entwicklungsplan kennen. Die Brechung in Form der Kritik am Idiom eröffnet neue Vorstellungsräume. In dieser Funktion weisen die musikalischen Metaphern in der Musiktherapie über sich hinaus, sind als Lebensentwürfe zu verstehen.

Ein Beispiel aus einer Musiktherapiesitzung²⁹

Herr S., ein 45jähriger, körperlich schwerkranker Schwarzafrikaner, wurde in Deutschland depressiv und verweigerte notwendige Hilfsmassnahmen wie zum Beispiel die Einnahme von Medikamenten. Er war sehr unglücklich, weil er die Formen seiner afrikanisch-islamischen Identität in Deutschland nicht leben konnte. Z. B. konnte er als schwarzer Mann in Deutschland nicht gleichzeitig mit mehreren Frauen die Ehe eingehen. Auch war es ihm wegen seiner Erkrankung unmöglich, seinen Beruf als Trommler weiter auszuüben. In der Musiktherapie beharrte er über mehrere Sitzungen hinweg auf der

²⁹ Dies Beispiel wurde ausführlich dargestellt und diskutiert von Barbara Dehm-Gauwerky in: Dietmut Niedecken Hrsg., *Szene und Containment – Wilfred Bion und Alfred Lorenzer: ein fiktiver Dialog*, Tectum Verlag, Marburg 2008, S. 205-238.

Wiederholung seiner regelmäßigen Trommelpulse, die er lautstark auf seiner Djembe zunehmend ohne Rücksicht auf meine musikalischen Interventionen am Klavier – es handelte sich meist um Tonrepetitionen, die um tonale Zentren kreisten, und lautstarke, häufig synkopische Cluster – vorführte und in mir das Gefühl von Geschlagen-Werden hervorrief. Er erzählte mir auch, dass diese rhythmisch-metrischen Pulse in seiner Heimat in Ritualen zelebriert werden und unbedingt eingehalten werden müssen. Gleichzeitig berichtete er mir, dass seine afrikanische Frau geschlagen worden war, weil sie das eheliche Bett in der Hochzeitsnacht verweigert hatte. Ich war in der Übertragung, die sich in der Improvisation realisierte, also gleichsam in der Rolle einer, den Geschlechtsakt verweigernden und deshalb geschlagenen Ehefrau. Diese Inszenierung hielt ich nicht länger aus.

Deshalb war ich in der Sitzung, die ich gleich schildern werde, fest entschlossen, mich nicht länger in den Puls von Herrn S. zu fügen. Ich begann die Improvisation mit einem eindeutigen $\frac{3}{4}$ Takt. Herr S. versuchte sofort, diesen zu übertönen. Aber es gelang ihm nicht, mich aus dem Konzept zu bringen. Dies führte zu einer musikalischen Gestalt mit sehr lustvollen metrischen Überlagerungen und Akzentverschiebungen, die ich mit einem lauten Cluster beendete. Herr S. war von unserer Improvisation begeistert. Auch ich war mit unserer Musik sehr zufrieden und erstaunt über die unvermuteten Einigungsmöglichkeiten. Dann hatte Herr S. folgende Einfälle: Er berichtete zufrieden von seinen Telefonaten mit den Verwandten in Afrika. Zusätzlich tauchte ein neuer Gedanke in der Musiktherapie auf, nämlich derjenige, dass ihm hier in Deutschland sehr geholfen wird.

Die Auffassung ist verbreitet, Musik sei eine interkulturelle Sprache. Dass wir es mit dieser Meinung nicht so leicht nehmen können, kann dieses Beispiel demonstrieren. Es zeigt vielmehr, dass eine tiefe kulturelle Kluft zwischen Herrn S. und mir auch in der Musik überbrückt werden musste, um zu einer intersubjektiven Einigung zu gelangen.

Erst indem ich mich mit dem $\frac{3}{4}$ Takt gegen die Einigung durch die stereotypen Pulse von Herrn S. wehrte, bekamen seine von kultureller Fremdheit bestimmten Interaktionsformen in der bimetrischen Musik eine von Lust geprägte Fassung. Den $\frac{3}{4}$ Takt hält Rémi Hess³⁰ für ein typisch europäisches Produkt, ja für einen wesentlichen Bestandteil europäischer kultureller Identität. Durch die metrische Überlagerung mit der von seiner afrikanischen Trommelkultur geprägten Pulsation konnte die intersubjektive Einigung in der Musik tatsächlich die Funktion einer Metapher in einem kulturell bestimmten Rollenkonflikt in der Übertragung annehmen. Eine musikalische Form war entstanden, die in sich selber den interkulturellen und intersubjektiven *Riss* zwischen uns zum Ausdruck brachte wie sie ihn überbrückte. Sie erhielt sowohl die in

³⁰ Rémi Hess, *Der Walzer – Geschichte eines Skandals*, Europäische Verlagsanstalt, Hamburg 1996, S. 329/330.

seiner Heimat übliche polymetrische Trommelkultur und seine Identität als afrikanischer Mann und Trommler als auch ein typisch europäisches, triadisches Metrum, das meiner kulturellen und subjektiven Identität als Frau entsprang. Diese Musik machte eine Transformation auf eine neue mentale Ebene möglich, wurde zur Metapher einer Interaktionsform intersubjektiver Fremdheit, die getragen war von einer tiefen interkulturellen Kluft. Wir hatten uns in der Musik über unser Fremdsein geeinigt, indem jeder seine eigenen kulturellen Wurzeln in Form seiner spezifischen Idiomatik in die Improvisation einbrachte. Dies entlastete Herrn S., denn es bestätigte ihn in seiner subjektiven Identität als Afrikaner in Westeuropa und es half ihm, eine neue Perspektive auf seine aktuelle Situation zu entwickeln. Er sah, dass er in Deutschland Hilfe bekommt.

Nun werden in der psychoanalytischen Musiktherapie und auch in der Entwicklung des Kindes keine Kunstwerke hergestellt. Hier geht es immer und zuallererst um Einigungen im intersubjektiven Geschehen. Lorenzer geht es jedoch – wie bereits dargestellt – mit seiner Interaktionstheorie um mehr als um ein Handwerkszeug für die therapeutische Praxis. Indem Lorenzer mit Cassirer und Langer annimmt, dass symbolische Operationen zur menschlichen Grundausstattung gehören, erstrecken sie sich nach seiner Auffassung »auf den ganzen Reichtum und die Vielfalt der Manifestationen menschlichen Ausdrucks und kulturellen Lebens«.³¹

Die Komposition als Metapher gesamtgesellschaftlicher Interaktionsformen

Prozesse, welche zur Metaphorisierung im Zuge der Konstituierung des individuellen Subjekts, aber auch zum Unbewusstmachen von Interaktionsformen führen, lassen sich auch auf gesellschaftlicher Ebene ausmachen.

Lorenzer entwickelt in *Die Wahrheit der psychoanalytischen Erkenntnis*³² den Gedanken, dass Individuum und Gesellschaft in ihren

³¹ Hans-Joachim Busch, Symbol, Intersubjektivität, innere Natur – Zu Alfred Lorenzers Verknüpfung von Psychoanalyse und kritischer Gesellschaftstheorie, in: Sprache, Sinn und Unbewusstes. Zum 80. Geburtstag von Alfred Lorenzer, hrsg. Von Hans-Joachim Busch, Marianne Leuzinger-Bohleber, Ulrike Prokop, edition diskord, Tübingen 2002, S. 42.

³² Alfred Lorenzer, *Die Wahrheit der psychoanalytischen Erkenntnis*, Suhrkamp, FfaM 1974.

Erscheinungsformen und Produkten nicht voneinander getrennt gedacht werden können, sondern in einer dialektische Beziehung zueinander ein gemeinsames Ganzes bilden, welches sich reproduziert. Dieses sich reproduzierende Ganze nennt er Gesamtsubjekt. Damit hebt er ab auf die Vorstellung von einer überindividuellen, gesamtgesellschaftlichen Subjektivität. Gleichzeitig verweist Lorenzer mit diesem Begriff auf die Subjektivität konstituierende Funktion der Produktion von Interaktionsformen und Symbolen. Das Gesamtsubjekt und seine Beschädigungen realisieren sich in dyadischen Prozessen wie beispielsweise den frühen Mutter-Kind-Interaktionen, aber auch auf gesellschaftlicher Ebene in Kulturbildungen und in Institutionen. Zur Kultur zählt Lorenzer alle Produkte menschlicher Praxis, soweit sie Bedeutungen vermitteln.³³ Die Formen der Kunst und der Musik nehmen hierin eine Sonderstellung ein, insofern sie ausschließlich als Bedeutungsträger dienen, was man von Handlungen (z. B. der Rechtssprechung) oder Gebrauchsgegenständen (z. B. einem Stuhl) nicht sagen kann. Dem stehen die Institutionen in ihrer Erkenntnis und Veränderung verhindernden Funktion entgegen.

Zu den Institutionen

Mit dem gesellschaftlichen Auftrag, die Ordnung und das Zusammenspiel des gesellschaftlichen Lebens zu organisieren, können spezifische Ausschlussfiguren verbunden sein, die mit bestimmten Formen des Unbewusstmachens einhergehen. Es bilden sich »zu festen Regelsystemen verdinglichte hierarchische Interaktionsstrukturen, die nicht mehr in ihrer interaktiven Bedeutung gesehen werden, sich vielmehr naturhaft-unabänderlich darstellen«.³⁴ Diese nennt Niedecken mit Maud Mannoni³⁵ Institutionen. Es sind Klischees³⁶ als Symptom des gesellschaftlichen Unbewussten. Dies setzt sich zusammen aus der Bündelung und *Verklebung* der im dyadischen Erleben verbundenen, unbewussten

³³ Lorenzer 1984.

³⁴ Dietmut Niedecken, *Namenlos – Geistig Behinderte verstehen*, Piper, München 1989, S. 13.

³⁵ Maud Mannoni, *Das zurückgebliebene Kind und seine Mutter*, Walter Verlag, Olten 1972.

³⁶ Unter Klischees versteht Lorenzer Interaktionsformen, die noch nicht oder nicht mehr symbolisiert sind und sich unabhängig vom Bewusstsein gleichsam hinter dem Rücken des Subjekts in Szene setzen.

Interaktionsformen derjenigen Menschen, die in diesen Institutionen eine Rolle einnehmen, ohne sie zu reflektieren. Unbewusst gemacht sind nicht nur Manifestationen des Psychischen, also Phantasien und Triebe, sondern ebenfalls Wahrnehmungen der äußeren Realität, die die Stabilität einer Gesellschaft oder Organisation bedrohen. »Das gesellschaftliche Unbewusste ist somit wie ein Behälter, der all das aufnehmen muss, was eine Gesellschaft gegen ihren Willen verändern könnte«.³⁷ Diese verklebten unbewussten Interaktionsformen bleiben als gesamtgesellschaftliche Interaktionsformen weiterhin virulent und wirken auch in Form musikalischer Klischees ein auf die Dynamik des gesellschaftlichen Geschehens. Das Abgewehrte kehrt wieder in veränderter Gestalt. Ein Beispiel für einen solchen Vorgang mag der Umgang mit Fremdenhass und Judenverfolgung sein, der im Dritten Reich in Deutschland katastrophale Ausmaße angenommen hat. Das Erbe dieser nur teilweise bewältigten Vergangenheit kehrt wieder in Form neuer Fremdenfeindlichkeit und/oder imperialistischem Gedankengut, in solchem Verhalten und auch z. B. in Neonaziliedern.

Zur Kulturbildung

Dem steht die Kulturbildung auch in Form von Kompositionen gegenüber. Diese kommen in der Entwicklung des Kindes und in der psychoanalytischen Musiktherapie nur indirekt zum Tragen, z. B. in Form von Zitaten. Im Bereich des öffentlichen Lebens können sie jedoch eine direkte, gesellschaftskritische Funktion annehmen dadurch, dass in ihnen bisher in einer Gesellschaft Nicht- oder Noch-Nicht-Wahrnehmbares und Nicht- oder Noch-Nicht-Sagbares einen metaphorischen Ausdruck findet. Musik kann dies tun mit Hilfe ihrer Formenbildung. Über ihre Strukturen stellt sie – wie Langer sagt – Analogien her zu elementaren Lebensprozessen. Analogien sind nicht zu verwechseln mit phänomenalen Ähnlichkeiten. Eggers³⁸ demonstriert dies eindrücklich anhand eines Beispiels von Wittgenstein: die Rillen einer Grammophonplatte haben eine analoge Form zur Musik, die sie speichern. Über ihre analogen Strukturen bleibt die Musik mit den elementaren Lebensprozessen wegen der nicht ausdifferenzierten Repräsentanzen verbunden. Insofern werden

³⁷ Mario Erdheim, Die gesellschaftliche Produktion von Unbewusstheit, Suhrkamp, FfaM 1992, S. 221.

³⁸ Eggers 2010.

in ihr auch bisher unbewusste gesellschaftliche Interaktionsformen sinnlich wahrnehmbar, gestaltbar und können neue Vorstellungsräume eröffnen.

Diese metaphorische Funktion von Kompositionen kann vom *szenischen Verstehen* her aus zweierlei Perspektive begriffen werden:

1) Der Komponist steht im Zusammenhang einer vernetzten musikalischen Tradition. Da in der Musik wegen der nicht ausdifferenzierten Repräsentanzen das dyadische Erleben – also auch die gesellschaftlich unbewussten Interaktionsformen – immer mitläuft, ist sein individuelles dyadisches Erleben in der Musik mit dem gesellschaftlichen Unbewussten verbunden. Dies ist zwar ein Zusammenhang, der für jeden Menschen gilt. Gerade auch der Komponist muss sich ergreifen lassen von den dyadischen Szenen, die im Umgang mit der Musik auftauchen. Damit öffnet er sich für die neuen Erfahrungen, die dem Selbst fremd sind. Vor diesem Hintergrund setzt er sich mit den tradierten Idiomatiken in seiner Komposition auseinander. Deshalb kann diese in ihrer neuen Formenbildung zur immanenten Kritik und zum Container für die Inszenierungen werden, die Erstarrung im Idiom – d.h. in musikalischen Klischees – und Unbewusstmachen von gesamtgesellschaftlichen Interaktionsformen hervorriefen. Dieser Vorgang lässt sich verstehen als eine diskursive Durchdringung des musikalischen Materials, wie Niedecken sagt. Das Objekthafte des Werks verlangt immer »die Einpassung ins Idiom und also ins Gegebene, Objektive«. ³⁹ Die neuen Erfahrungen, welche den idiomatischen Rahmen sprengen, finden nur in Auseinandersetzung mit ihm ihren Ausdruck. Hier zeichnet sich gleichsam ein Vexierbild zur sinnlichen Durchdringung in der metaphorischen Sprache ab. Die sinnliche Brechung, die die sprachliche Metapher kennzeichnet, stellt sich hier umgekehrt dar als eine diskursive Brechung, die das klischeehaft-sinnliche Erleben infrage stellt und verändert. Metaphern enthalten – wie bereits an mehreren Stellen meines Aufsatzes deutlich wurde – immer eine Brechung, setzen in Bewegung und erfordern einen wechselseitig sich durchdringenden, interpretierenden Prozess.

2) Der Ausdruckscharakter der Musik bringt den Hörer ins Spiel. Es inszeniert sich ein Verhältnis zwischen ihm und dem Komponisten. In dieser Inszenierung verwirklicht sich eine spezielle Art von Zeitlichkeit. Hierin unterscheidet sich Musik von bildender Kunst aber auch von Sprache. Musik schafft nach Langer ›illusionäre Zeit‹. ⁴⁰ Johannes Picht ⁴¹

³⁹ Niedecken 1988, S. 120 und 2010, *Psyche – Z Psychanal* 64, S. 505–525.

⁴⁰ Vgl. Eggers 2010, S. 26.

spricht von Darstellung von Zeit. Die Darstellung von Zeit in der Musik geschieht zwar im Nacheinander ihrer Elemente. Diese verändern jedoch in ihrer Beweglichkeit ihr *Verhältnis zueinander und ihre Funktion füreinander*, wie Ligeti⁴² ausführt. Erst im Bezug zum Ganzen einer Komposition erhalten sie ihren Sinn. Erlebt wird der zeitliche Verlauf einer Komposition vom Hörer wegen der Kontextabhängigkeit des Sinns der einzelnen Elemente deshalb anders als die physikalische Zeit, nämlich – wie Picht sagt – als vieldimensional.

Wenn wir diesen Vorgang nun auf der rein phänomenologischen Ebene weiter reflektieren, dann lässt sich die Formgebung einer Komposition tatsächlich als selbstreferentiell bezeichnen. Besonders deutlich wird dies bei Selbstziten.

Aus dieser Perspektive lässt sich mit Hanslick oder Stravinsky feststellen: *Musik ist nichts anderes als tönend bewegte Formen.*

Zu dieser einseitigen Sichtweise verleitet der präsentative Symbolmodus, da – wie zu zeigen war – in ihm nach Lorenzer Ausdrucksfigur und symbolisierte Szene ineinander liegen. Dies Zusammenfallen zweier Szenen macht die Musik selber zwar unübersetzbar. Ausdrücklich schreibt auch Langer: »Wenn Musik ein symbolischer Modus ist, so ist ihr die Unübersetzbarkeit wesentlich.«⁴³ Dies heißt aber nicht, dass sie keine Bedeutung hat. Ihre Bedeutung liegt in der sinnlich-symbolischen Formulierung von bisher nicht oder noch nicht bewussten Interaktionsformen.

Da sie aber diese durch die Art ihrer Formenbildung dem Hörer präsentiert, können in ihm Erinnerungsspuren auftauchen, die durchaus auch Gefühlswirkungen haben können. Dies führt zu einem weiteren Missverständnis, nämlich der Verwechslung von Gefühlsausdruck und Artikulation. »Solange symbolische Formen nicht bewusst abstrahiert werden, werden sie regelmäßig mit dem, was sie symbolisieren, verwechselt«⁴⁴ sagt Langer.

Mit einer Verwechslung von Gefühlserzeugung und Artikulation hängt ein drittes Missverständnis zusammen, nämlich die Verwechslung des

⁴¹ Johannes Picht, Musik und Psychoanalyse hören voneinander – Zum gegenwärtigen Stand einer künftigen Beziehung, Vortrag auf dem Symposium Musik und Psychoanalyse hören voneinander in Hamburg, 2010, unveröffentl. Manuskript, S. 4.

⁴² Györgi Ligeti, Form in der Neuen Musik, Vortrag im Rahmen des Kongresses ›Form in der Neuen Musik‹ bei den 20. Internationalen Ferienkursen für Neue Musik Darmstadt 1965, In: Györgi Ligeti, Gesammelte Schriften, Bd. 1, S. 185–200, Hg. Monika Lichtenfeld, Schott, Berlin, Paris, Tokyo 2007.

⁴³ Langer 1942/1987, S. 231.

⁴⁴ Langer 1942/1987, S. 240.

biographischen Subjekts Komponist mit dem musikalischen Subjekt Komponist. Der Komponist ist hier immer zu denken als Teil des gesellschaftlichen Ganzen. Die Komposition bringt zum Ausdruck, was der Komponist über elementare Lebenserfahrungen weiß, nicht wie und wann er dieses Wissen erworben hat.

Aufgrund dieser Reflexionen lässt sich dem Gedanken, Musik sei selbstreferentiell, widersprechen. Da in der Komposition über die Formen gebende Auseinandersetzung mit der gegebenen musikalischen Idiomatik immer die Ebene ihrer historischen und gesellschaftlichen Vernetzung und das gesellschaftliche Unbewusste mit ins Spiel kommen, wird in der Art und Weise, *wie* eine Komposition gestaltet ist, die Beziehung des musikalischen Subjekts zur Welt formuliert und damit ein *Riss* in der gesamtgesellschaftlichen Wahrnehmung überbrückt, indem er zum Ausdruck gebracht wird. Formen der in der jeweiligen gesellschaftlichen Situation unbewussten und insofern ausgeschlossenen Subjektivität können in der Komposition einen metaphorischen Ausdruck finden.

Beispiel Ligeti

Ich möchte meinen Gedankengang anhand eines Beispiels aus dem Bereich der Neuen Musik abschließen. Da ich mit meinem Fallbeispiel aus der Musiktherapie das Thema der interkulturellen Verständigung angeschnitten habe, soll mein Musikbeispiel dies Thema ebenfalls berühren. Christian Utz⁴⁵ weist darauf hin, dass die Dichotomie zwischen globalisierenden und regionalisierenden Tendenzen einen Hauptkonflikt für gegenwärtige kollektive Identitätsbildung darstellt. Er zitiert Seyla Benhabib: »Eine weltweite Systemintegration einerseits und eine soziokulturelle, linguistische und ethnische Zersplitterung andererseits bilden die Bruchlinien, an denen sich die Widersprüche der heutigen globalen Zivilgesellschaft abzeichnen.«⁴⁶ An diesen Bruchlinien komponierte György Ligeti (1923–2006). Constantin Floros⁴⁷ betont vor allem die Komplexität von dessen Spätwerk, in welchem Ligeti musikalische Idiome unterschiedlichster historischer und kultureller Quellen zu einem ganz eigenen Ausdruck zusammenfügt. Dabei ließ er sich von der Vokalpolyphonie vom Spätmittelalter bis zur Renaissance

⁴⁵ Christian Utz, *Neue Musik und Interkulturalität – von John Cage bis Tan Dun*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2000.

⁴⁶ Seyla Benhabib, *Kulturelle Vielfalt und demokratische Gleichheit*, Fischer, FfaM 1999, S. 28.

⁴⁷ Constantin Floros, *Versuch über Ligetis jüngste Werke*, in: *Für György Ligeti – Die Referate des Ligeti-Kongresses Hamburg 1988*, S. 335-349.

beeinflussen, von der Polyphonie und Polymetrik der subsaharischen Buganda, aber auch von der Äquidistanzialität der Musik Javas und Melanesiens. Hinzu kamen Anregungen durch die Musik für mechanische Klaviere von Conlon Nancarrow sowie durch fraktale Bilder von Mandelbrot-Menge und Julia-Mengen. Komplexität heißt hier Integration in Kritik und Widerspruch zu Unterwerfung unter Direktiven jeglicher Herkunft, seien sie tonaler, serieller oder aleatorischer Art. Indem er die musikalischen Verhältnisse und Funktionen zueinander in eine neue Beziehung setzte, behandelte er Szenen, die vorerst einzig in der Musik in Erscheinung treten konnten. Entsprechend meinen bisherigen Reflexionen lässt sich von der Metaphorisierung gesamtgesellschaftlicher Interaktionsformen sprechen.

Um diesen Vorgang darzustellen, bin ich in drei Schritten vorgegangen. Zuerst habe ich nach dem Bezug des Komponisten zum Hörer gefragt, beide als Teil des gesellschaftlichen Ganzen. Zu diesem Zweck habe ich einige Menschen befragt nach ihren Assoziationen zum dritten und vierten Satz aus Ligetis Klavierkonzert (1985–1988). Den Hörern lag es in einer Aufnahme mit dem Ensemble Intercontemporain aus dem Jahr 1994 vor. Dirigiert wurde es von Pierre Boulez. Den Klavierpart spielte Pierre-Laurent Aimard. Die Hörer hatten keine Vorinformationen über die Musik. Sie notierten ihre Einfälle während des Hörens. Mit Hilfe ihrer Assoziationen wird ihr Unbewusstes zugänglich. Mich interessierte in diesem Zusammenhang jedoch nicht ihre persönliche Psychodynamik, sondern die Struktur, die ihren Einfällen gemeinsam war. Ich fragte also nicht, warum erlebt Herr oder Frau X,Y,Z die Musik so oder auch so, sondern ich fragte, welche szenischen Strukturen verbindet ihre Assoziationen.⁴⁸ Auf diese Weise kann die szenische Struktur einer gesamtgesellschaftlichen Interaktionsform (oder mehrerer) erkennbar werden. Dies soll in einem ersten Schritt dargestellt werden.

In einem zweiten Schritt habe ich die szenischen Strukturen, die sich aus der Abstraktion der Einfälle ergaben, mit der Partitur verglichen und nach Analogien gesucht.

In einem dritten Schritt habe ich Einblicke in den sozialwissenschaftlichen Diskurs der Spätmoderne gesucht und hier nach den Formen des

⁴⁸ Dieses Vorgehen hat Ähnlichkeit mit der Methode der Beschreibung und Rekonstruktion, wie sie in der morphologischen Musiktherapie entwickelt wurde. Im Gegensatz dazu habe ich hier aber nicht nach der Psychopathologie eines Patienten gefragt, sondern nach den verbindenden szenischen Strukturen der Hörerassoziationen. Diese werden in der morphologischen Musiktherapie – wie sie Rosemarie Tüpker (*Ich singe, was ich nicht sagen kann*, Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1988) darstellt – nicht explizit als solche benannt. Auch ist der Interpretationsrahmen hier ein anderer.

Weltbezugs der Subjekte gefragt. Gleichzeitig ist klar, dass dieser Diskurs die präsentative Formulierung in der Musik und auch die unbewussten gesellschaftlichen Interaktionsformen nie wird ersetzen können, da sich das Unbewusste und die Musik dem Diskurs niemals fügen.

Hier sind die prägnantesten Strukturen der Assoziationen meiner Hörer, wie sie sich aus der Abstraktion ihrer Einfälle ergaben. Die damit verbundenen, wesentlichsten Vorstellungsinhalte und Affekte habe ich in Klammern gesetzt.

Hörerassoziationen zum dritten Satz

Schnelle, quirlige Bewegung aus der Ferne (glitzernde Sonnenstrahlen, Quelle, Spinnerin, Wasser, Bienenschwarm), darüber und auch abwechselnd ruhige Bewegung (Klage, größere Schritte, schöne Natur) – aus unterschiedlichen Richtungen kommen sie zusammen und immer näher (das Wasser kommt näher, Zusammenfließen in einem großen Fluss, aus den Straßen von New York kommen sie zusammen auf einem Platz) – ganz nah bedrohliche Schläge (ein Bär stürzt sich auf eine Ratte, Schreck, oh wie gefährlich, tut weh, Kampf) – Klappern im Hintergrund – Durcheinander, unübersichtlich (Gezappel, Blätter im Wind, Matsch) – im Vordergrund ›Dagegen-Krach‹ - plötzliches Verebben (Steine rieseln, es regnet herab, donnert herab, Sterntaler Beruhigung, das Wasser versickert) – Ruhe? (Wieder so, als wäre nichts gewesen. Doch halt! Der Bär ist noch nicht satt.)

Es entsteht ein Raumeindruck in Form einer sich entwickelnden, bedrohlich sich nähernden Klang-Wolke.

Vergleichen wir die Beschreibungen der Hörer mit den Verhältnissen und Funktionen der musikalischen Elemente zu- und füreinander, so lassen sich frappierende Entsprechungen finden.

Der Bezug zur Partitur⁴⁹ des dritten Satzes

Dieser Satz ist *vivace cantabile* überschrieben. Er beginnt mit schnell fortlaufenden 16tel-Bewegungen im Klavier *ppp* – *pp*. Diese Bewegung wird über den ganzen Satz hin durchgehalten. »Durch entsprechende asymmetrische Akzentverteilungen [erscheinen] verschiedene Arten von Hemiolen und inhärente melodische Patterns [...] illusionistische rhythmisch-melodische Gestalten. [...] Sie entstehen aus dem Zusammenwirken verschiedener Stimmen erst in unserer Wahrnehmung«.⁵⁰ Die Überlagerung verschiedener Modi bewirkt zudem

⁴⁹ Die Partitur des Klavierkonzerts lag mir vor in der Studienausgabe aus dem Schott-Verlag, Mainz 2003.

⁵⁰ György Ligeti, Zu meinem Klavierkonzert 1988, in: Gesammelte Schriften, Hg. Monika Lichtenfeld, Schott, Basel 2007, S. 297.

eine Quasiäquidistanzialität, »merkwürdig schimmernd und gleichsam schräg – eine illusionäre Harmonik«.⁵¹ Dem entspricht der Eindruck der quirligen Bewegung, den die Hörer zu Beginn des Satzes hatten, und das Bild des Glitzernden. Die anfänglich überaus leise Faktur des Satzes erzeugt ein Gefühl von Ferne. Über und neben diesen Gestaltungsprinzipien erklingen ab T. 6 melodische Linien ausgehend von der Klavierstimme zuerst in abfallenden Sekundsritten, dann aber zusätzlich auch in erweiterten Melodiebildungen und in anderen Instrumenten. Notenbeispiele a+b, siehe Anhang⁵².....Dies mag Assoziationen hervorgerufen haben, die sich mit ruhigeren Bewegungen konnotieren lassen, z. B. Klage, größere Schritte. Dabei wird die Instrumentierung des Orchestersatzes ständig komplexer. Die Spannweite der Frequenzen erweitert sich bis zu extrem hohen und extrem tiefen Lagen. Die Lautstärkendifferenzen steigen an und die Polyphonie des Satzes wird dichter. Zunehmend dominiert das Klavier das Orchester. Mit dem Anschwellen der Lautstärke und der Vergrößerung des Ambitus, durch die wachsende Komplexität, verbunden mit den Anklängen an außereuropäisches Material, polyphoner Satzstruktur und gleichzeitig mit der stetig fortgeführten 16tel-Bewegung im Klavier entsteht der Eindruck von Näherkommen aus unterschiedlichen Richtungen.

Bongo-Pattern, die ab T. 31–48 leise mitlaufen und ab T. 61 von *mp* sich steigernd bis in T. 64 im *ff* deutlicher hervortreten, werden wahrgenommen als Geklapper im Hintergrund. Diese Steigerung zusammen mit den in T. 64 zum *ffff* eskalierenden Akzenten in Orchester und Klavier werden als bedrohlich erlebt. Es entsteht die Fantasie von einer Kampfsituation.

Ab T. 76 differieren zusätzlich Xylophonpattern mit Illusionsmelodik metrisch einerseits mit der Akzentmelodie im Klavier und andererseits mit den Melodiebildungen in den Streichern. Das nun erreichte Ausmaß an Komplexität überfordert offensichtlich die Hörer, so dass es schließlich als Durcheinander oder Unübersichtlichkeit vermerkt wird. Die Dominanz des Klaviers mit den metrisch verschobenen Akzenten erzeugt den Eindruck von Dagegen-Krach. Nach der noch weiter und extrem ansteigenden Lautstärke schließlich mit den in T. 86/87 synkopischen *sffff* – Akkordmixturen im Klavier zusammen mit den *fff*-Akkorden in den Bläsern - wird der unvermittelt sehr leise Schluss mit der immer noch anhaltenden 16tel-Bewegung im Klaviersolo nicht als Beruhigung geglaubt.

⁵¹ Ligeti 1988/2007, S. 297

⁵² Die Notenbeispiele entnahm ich Floros 1988.

Zum gesellschaftlichen Bezug des dritten Satzes

Ebenso wie Utz und Benhabib betont auch Ulrich Beck⁵³ die Zusammengehörigkeit von globalisierenden und regionalisierenden Tendenzen in der zweiten Moderne. Er spricht allerdings hier nicht von einer Dichotomie, sondern von einer der Globalisierung selber innewohnenden Paradoxie. Die Erfahrung vom Grenzenloswerden alltäglichen Handelns in den verschiedenen Dimensionen der Wirtschaft, der Ökologie, der Technik, der transkulturellen Konflikte verändert mit Gewalt den Alltag elementar und zwingt alle zu Anpassungen und Antworten. »So gesehen meint Globalisierung das Töten von Entfernung, das Hineingeworfensein in oft ungewollte, unbegriffene transnationale Lebensformen«.⁵⁴ Globalisierung bedeutet nicht, dass die Welt kulturell homogener wird. Hier geht es immer auch um Lokalisierung. »Gleichzeitig wird Entgegengesetztes möglich und wirklich«.⁵⁵ Es entstehen bunte, bewegliche, mehrfach verwickelte Lebensläufe, die sich den etablierten Kategorien nicht einfügen wollen. Beck verweist in diesem Zusammenhang auf Prozesse, die Jürgen Habermas bereits 1985 die Neue Unübersichtlichkeit nannte.⁵⁶ Diese kann unter der Voraussetzung, dass Kultur - und ich möchte hinzufügen gesellschaftliche Identität – als in sich abgeschlossene Einheit verstanden wird, als Bedrohung und Schock erlebt werden. Hiervon unterscheidet Beck Globalität, die tatsächliche technische, mediale und ökonomische Vernetzung, die unumkehrbar ist. Zwei gesamtgesellschaftliche Interaktionsformen werden nach Beck – so lässt sich zusammenfassend feststellen – gleichzeitig in Szene gesetzt: eine enorme transkulturelle Erweiterung verbindet sich mit einer interkulturellen Verdichtung, einem Vorgang, wie er für den Primärprozess charakteristisch ist. Der Weltbezug des spätmodernen gesamtgesellschaftlichen Subjekts stellt sich als ambivalent, verwickelt, seine kulturelle Identität verunsichernd und bedrohend dar. Er ist verbunden mit einer technischen, medialen und ökonomischen Zwangsläufigkeit.

Analoge szenische Strukturen finden sich im dritten Satz von Ligetis Klavierkonzert. Dieser Satz setzt sich mit musikalischem Material auseinander, das sowohl kultureigene westeuropäische Quellen hat, und als auch mit solchem, das von fremden Idiomen inspiriert ist. Hinzu

⁵³ Ulrich Beck, Was ist Globalisierung? Suhrkamp, FfaM 1997.

⁵⁴ Beck 1997, S. 44.

⁵⁵ Beck 1997, S. 85.

⁵⁶ Jürgen Habermas, Die Neue Unübersichtlichkeit, Suhrkamp, FfaM 1985.

kommt die mechanische Unerbittlichkeit der Klavierstimme. Die Gestaltung und Vermischung des Verhältnisses dieser Elemente konfrontiert den Hörer mit dem Eindruck einer zuerst faszinierenden, dann aber zwangsläufig sich nähernden Klangwolke, einem Zusammenkommen aus unterschiedlichen Richtungen, das zunehmend als bedrohlich erlebt wird. Der Zwischenraum zwischen Hörer und der Komposition scheint sich zu verkleinern. Vielfältiges trifft sich an einem Ort. Die Automatik und extrem zunehmende Lautstärke mit den sehr starken Akzenten, die diesen Prozess begleitet und bei den Hörern ein Gefühl von Kampf hervorruft, lässt an den Globalisierungsschock denken, wie ihn Beck beschreibt. Die Komplexität der Komposition scheint ab T. 76 den Eindruck von Unübersichtlichkeit / Durcheinander hervorzurufen, wie sie Beck für die bunten, verwickelten Lebensläufe mit dem Hinweis auf Habermas aufzeigt. Damit stellt dieser Satz die Illusion eines hybriden Amalgams der Kulturen infrage. Es entfaltet sich vielmehr die Ausdrucksfigur einer gesamtgesellschaftlichen Interaktionsform, in der die Faszination, die Bedrohung und der Kampf eines in seiner kulturellen Identität verunsicherten gesellschaftlichen Subjekts in einer komplex und unumkehrbar vernetzten Welt hörbar werden. Sie kann als Kritik an allen Formen der Nivellierung von Fremdheit und damit an Erstarrung in eingefrorenen kulturellen Klischees aufgefasst werden. Dadurch hebt sie das Gewahrsein des spätmodernen Subjekts im Verhältnis zu seiner globalisierten Welt auf eine neue Stufe. Eben in dieser Funktion weist sie über sich hinaus auf die Notwendigkeit neuer Formen reflexiver interkultureller Verständigung und Identitätsbildung. Beck formuliert diese Notwendigkeit auf einer diskursiven Symbolebene, wenn er sagt: »Globale Kultur kann nicht statisch, sondern nur als kontingenter und dialektischer Prozess verstanden werden [...], in dem widersprüchliche Elemente in ihrer Einheit begriffen und entschlüsselt werden«.⁵⁷ Die Unruhe, in die diese Aufgabe das spätmoderne Subjekt versetzt, erhält sich auf einer präsentativen Ebene auch und nicht zuletzt in der bis zum Ende durchgehaltenen 16tel-Bewegung im Klavier, mit der dieser dritte Satz im *pp* schließt.

Als Ligeti die Uraufführung seines ursprünglich dreisätzig konzipierten Klavierkonzerts 1986 in Graz hörte, befand er, dass der dritte Satz kein Schlusssatz sei, und er entschloss sich, noch zwei weitere Sätze anzufügen. Hier sind die Hörerassoziationen zum vierten Satz.

⁵⁷ Beck 1997, S.90.

Hörerassoziationen zum vierten Satz

Kampf – Schläge (Der Bär schlägt zu aus dem Hinterhalt) – enormes Tempo (ich komm mit dem Schreiben nicht mit) – ständig wechselnd und mit Beschleunigung (Rede-Antwort, Rede-Widerrede, zwischen Hilflosigkeit, todernt und Comic, z.B. Dick und Doof, Kampf der Holzritter, Strichmännchen, Striche versus lebensgefährlichem Aufstand im Ghetto) – Hineingerissen in eine Drehbewegung zwischen innen und außen (Karussell, wilder Durcheinandertanz, ich dreh mich im Kreis, mir wird etwas schwindelig, sie sind verwirrt, manchmal wissen sie nicht weiter, chaotisch) – Überleben (ich seh mich von außen wie auf einer Leinwand, eine Geschichte wird erzählt, Angst und Schläge, aber sie leben).

Es entsteht ein Raumeindruck als Auftauchen aus einer entmenschlichten, zerstückelten Erfahrung. Das Menschliche erhält sich im Zerbrechlichen, Bedrohten und im nachträglichen, selbstgewahrten Schauen auf das Geschehen.

Der Bezug zur Partitur des vierten Satzes

Auch in diesem Satz sind Entsprechungen zwischen den Hörerassoziationen und dem musikalischen Material der Komposition nicht zu übersehen. Er trägt die Bezeichnung *Allegro risoluto, molto ritmico*. Im Gegensatz zum dritten Satz, in dem die durchlaufende 16tel-Bewegung im Klavier bis zuletzt eine gewisse Kontinuität gewährleistete, ist dieser Satz geprägt von der schroffen Gegenüberstellung zweier von der Klangfarbe und Grundgeschwindigkeit her extrem unterschiedlicher Motivfragmente. Der wiederholte abrupte Wechsel von kurzen *ff*-Akkordmixturen und zarteren, ruhigeren Motiven, anfangs verteilt auf Gesamtorchester und Klavier im *ff* versus Streichern und Bläsern im *ppp* erzeugt das Gefühl von Kampf, Schlägen und zu großer Geschwindigkeit. Diese Gegenüberstellung von Akkord-Einwürfen und melodisch-klanglichen Fetzen, die zu Beginn des Satzes noch von langen Pausen durchsetzt ist, verteilt sich im Laufe des Satzes auf alle Instrumente und beschleunigt sich, d. h. nimmt an Häufigkeit und Heftigkeit zu. Leisere, ruhigere Motivfiguren werden – im Schlagzeug unterstützt von kleiner Trommel, baskischer Trommel, großer Trommel, Peitsche und Trillerpfeife – zunehmend zgedonnert. Ab T. 127 führt die extreme Häufigkeit der Wechsel zu einer Art dichtem, metrisch in sich verschobenem Gitter aus *sfff*-Akkordschlägen in Klavier und Orchester, hinter dem die ruhigeren Motive nur noch selten auftauchen. Im Hörer entsteht ein Schwindel erregendes Drehgefühl. Dieses ist mit einer Ambitendenz behaftet. Die kumulative Häufung rhythmisch und klanglich schroffer Akkorde und der Lautstärkedifferenzen zwischen diesen und den ruhigeren Motivbruchstücken wird einerseits mit streitenden Comicfiguren assoziiert, andererseits mit einer in Wirklichkeit

lebensbedrohlichen Kampfsituation im Ghetto.⁵⁸ Diese Eskalation hält an bis T. 132. Von dieser Stelle an wird die Klavierstimme ausgedünnt, d.h. die Akkorde bewegen sich in einen extrem hohen und tiefen Bereich auseinander, wobei sie immer weniger Töne enthalten. Ab T. 146 schweigt das Klavier ganz. Auch im Orchester nimmt die Lautstärke ab. Motivfragmente in unterschiedlichster Kombination und Instrumentierung fallen auseinander, halten aber dennoch in ihrer Rekursivität – alle Gestaltstufen sind einander ähnlich – die Erinnerung an bereits eingeführtes Material wach, z. B. an das schon in T. 7 von der Piccoloflöte eingeführte absteigende Motiv.Notenbeispiel c, siehe Anhang Von T. 149 an bis zum Schluss in T. 155 wird dann die Musik viel langsamer und leiser. Ein vielstimmiges Rallentando setzt ein und schließt den Satz im *pppp* mit einer sehr langen Pause am Ende ab. Quasi nachträglich entsteht im Hörer ein Bild vom Geschehen wie das Auftauchen eines Selbst auf einer Bühne. Er wird gleichsam zum Zuschauer eines dramatischen Geschehens gemacht, in das er verwickelt war.

Hierzu schreibt Ligeti:

Die melodisch-rhythmischen Elemente kehren als Kaleidoskopteilchen in verschiedener Augmentation und Diminution immer wieder. Durch die Gleichzeitigkeit zweier gegeneinander verschobener Geschwindigkeitsschichten entsteht eine komplexe, taleartige rhythmische Ordnung. Allmählich wird man gewahr, »dass man sich inmitten eines rhythmisch-melodischen Strudels befindet [...] durch zunehmende Dichte des musikalischen Geschehens entsteht eine Rotation im Ablauf der sukzessiven und übereinanderlagernden, augmentierten und diminuierten Motivsplitter, und die Zunahme an Dichte suggeriert Beschleunigung«. [...] »Durch die rekursive Struktur des Tonsatzes, des immer Anderen und doch Gleichen (all die Motivgebilde sind früheren Motivgebilden ähnlich, ohne dass sich je ein Gebilde wiederholen würde, die Gesamtstruktur ist also selbstähnlich), entsteht der Eindruck eines riesigen, zusammenhängenden Netzes«.⁵⁹

Zum gesellschaftlichen Bezug des vierten Satzes

Dieser Satz ist davon bestimmt, den Rezipienten aus der durchgehenden Unruhe des dritten Satzes hinein in einen durch Fragmentierung entmenschlichten Beschleunigungsstrudel zu reißen, um ihn dann

⁵⁸ Diese Ambitendenz ist meines Erachtens als Schutzfunktion zu begreifen, die im symbolischen Übergangsbereich möglich ist. Eine ausführlichere psychoanalytische und musikanalytische Auseinandersetzung an dieser Stelle würde den Rahmen meines Aufsatzes sprengen.

⁵⁹ Ligeti 1988/2007, S. 299.

nachträglich in die Situation eines Zuschauers zu versetzen. Eine extrem bedrohliche gesamtgesellschaftliche Interaktionsform bekommt einen metaphorischen Ausdruck. Auch hier ist eine Entsprechung zu Globalisierungsprozessen nicht zu übersehen. Diese werden von Hartmut Rosa⁶⁰ als politische und digitale Beschleunigungswelle aufgefasst, die in ihren kulturellen und strukturellen Ursachen einwirkt auf die individuelle wie kollektive Identitätsbildung. Die mit den technischen Geschwindigkeitssteigerungen des Transports, der Kommunikation oder der Produktion zusammenhängenden Vorteile drohen in der Spätmoderne in ihr Gegenteil umzuschlagen. »Individuell wie kollektiv verändert sich die Erfahrung von Zeit und Geschichte: An die Stelle einer gerichteten Vorwärtsbewegung tritt die Wahrnehmung einer gleichsam bewegungslosen und in sich erstarrten Steigerungsspirale«. ⁶¹ Sie wird als unbewegliches, stahlhartes Gehäuse wahrgenommen, in dem es keine Veränderung mehr gibt. Man kann hierin eine Analogie zur Häufung und Steigerung der Wechsel im vierten Satz des Klavierkonzerts sehen, die bis hin zum *ffff*-Gitter aus Akkordmixturen in Klavier und Orchester reicht und von den Hörern als Hineingerissen in eine Drehbewegung zwischen innen und außen wahrgenommen wurde.

Die gesellschaftliche Spirale der Beschleunigung ist nach Rosa mit Desynchronisationserscheinungen verbunden besonders dort, »wo Akteure aus unterschiedlichen sozialen Schichten oder Kulturkreisen aufeinander treffen, deren Zeitpraktiken und -orientierungen sich spürbar unterscheiden«. ⁶² Das Nebeneinander unterschiedlicher Geschwindigkeitsschichten im Zeiterleben führt zu einem Bruch in der individuellen wie gesellschaftlichen Identitätsbildung. Ein Anspruch auf gesellschaftliche Synchronisation und soziale Integration lässt sich nicht mehr aufrecht erhalten. Diese Veränderung des In-der-Zeit-Seins in der Spätmoderne ist verbunden mit einer Veränderung des In-der-Welt-Seins. Welt fällt mit den sozialen, technischen, kulturellen Beschleunigungsprozessen mit der Gewalt eines Unfalls auf die Subjekte ein, »sodass die medizinischen Begriffe des Chocs und des Traumas kategorial durchaus angemessen erscheinen«. ⁶³ Sie führen zu einer Raum-Zeit-Kompression. Das Erleben von Raum und Zeit schrumpft im Gegensatz zu der Erweiterung und Offenheit potentieller Weltbezüge.

⁶⁰ Hartmut Rosa, Beschleunigung – Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne, Suhrkamp, FfaM 2001.

⁶¹ Innerer Klappentext Rosa 2001.

⁶² Marschall 1997 nach Rosa 2001, S. 46.

⁶³ Rosa 2001, S. 79.

Eine analoge Interaktionsform der Desynchronisation und damit verbunden einer Raum-Zeit-Kompression inszeniert sich in den unterschiedlichen Geschwindigkeitsschichten des vierten Satzes in Ligetis Klavierkonzert sowie damit verbunden beim Hörer im Erleben des Beschleunigungsstrudels. Hierdurch wird jeder Illusion von Sicherheit der Boden entzogen. Das in seiner kulturellen und gesellschaftlichen Identität verunsicherte und bedrohte spätmoderne gesamtgesellschaftliche Subjekt des dritten Satzes scheint hier der totalen Fragmentierung und damit Vernichtung ausgesetzt.

Dies ist jedoch nicht die ganze Botschaft dieses Satzes. Rosa verweist in seinen Ausführungen über die Erstarrung des Selbst-Weltverhältnisses des spätmodernen Menschen auf den Ausdruck repetitiver Eintönigkeit in der Techno-Musik. Maria Becker⁶⁴ bezeichnet Techno als Form der Abkehr vom autonomen Subjekt. »Die ständige Wiederholung kleinster Partikel [führt] zu Bewegungs- und Richtungslosigkeit, die aber überlagert wird von der Vorspielung von Bewegung durch Geschwindigkeit«. ⁶⁵ Im Unterschied dazu verharrt Ligetis Musik weder im Beschleunigungs- noch im Wiederholungszwang. In seiner Rekursivität ist der vierte Satz vielmehr eingebettet in Ligetis Intention, in der Zeitlichkeit der Musik Räume zu schaffen. Constantin Floros äußerte er sich folgendermaßen: »Seiner Auffassung nach – so sagte er – entfaltet sich die Musik im Raum. In seiner musikalischen Imagination gebe es Haupträume, Nebenräume, Labyrinth«. ⁶⁶ Ihm gehe es darum, »die Zeit zu bannen, sie zum Stillstand zu bringen«. ⁶⁷

Im dritten Satz hatte dieser Raum – wie zu zeigen war – die Dimension einer sich nähernden Klang-Wolke, entstand beim Hörer die Vorstellung von einem bedrohlichen Näherkommen aus unterschiedlichen Richtungen, das Unübersichtlichkeit hervorrief. Im vierten Satz kann der Hörer den Raum als nachträgliches Schauen seiner Verwicklung in ein Entmenschlichungs-drama wahrnehmen. Dieses Schauen bildet sich im Rallentando – gleichsam einer entschleunigenden Bremse, in welcher die Erinnerung mit Hilfe der leiseren, langsameren Motivfragmente als Überleben verbucht wird. Es entsteht Geschichte als symbolischer Raum. Mit diesen Verräumlichungen setzt Ligetis Musik Zeichen der Hoffnung. Indem er das Verhältnis des spätmodernen Subjekts zu seiner

⁶⁴ Maria Becker, Das Konzept des Fehlenden Selbst als Abwehrkonfiguration und seine Symbolisierung in zeitgenössischer Musik, Teil 2, unveröffentl. Manuskript 2005.

⁶⁵ Zit. nach Becker 2005, Honke Rambow, Rhythmus, Zeit, Stille, in: Kunstforum Dauer – Simultaneität – Echtzeit, Bd.151, 2000, S. 184.

⁶⁶ Floros, 1991, S. 346.

⁶⁷ Floros, 1991, S. 346.

globalisierten Welt auf einer präsentativen Ebene erscheinen lässt und ihm in der Musik einen Vorstellungs- und symbolischen Raum schafft, gebietet er einen Moment lang im musikalischen Ausdruck gesamtgesellschaftlichen Interaktionsformen der Vernichtungsdrohung durch die Beschleunigungsprozesse in der Globalisierung Einhalt. Auf diese Weise wird seine Musik zur Metapher, erhält in der Vernichtungsdrohung die Möglichkeit reflexiver spätmoderner subjektiver Identität.

Nachwort

Mir ging es darum, Zusammenhänge darzustellen, von denen her Musik als Metapher sowohl intersubjektiver als auch gesamtgesellschaftlicher Interaktionsformen begriffen werden kann. Aus der Perspektive der Interaktionstheorie Alfred Lorenzers konnte gezeigt werden, wie in den nicht-wortsprachlichen Einigungen in dyadischen Prozessen zwischen Mutter und Kind, Patient und Therapeutin in der psychoanalytischen Musiktherapie als auch zwischen Komponist und Hörer in der Komposition ein *Riss* überbrückt und zum Ausdruck gebracht wird. Dies erwies sich als Charakteristikum der Metapher. Musik kann in ihrer kritischen, durchs Diskursive hindurchgegangenen Funktion gleichsam ein Vexierbild darstellen zur sprachlichen Metapher mit ihrer sinnlichen Brechung, wie sie in den linguistischen Interaktionstheorien beschrieben wird. Die Brückenfunktion der Metapher hängt mit der Zwischenstellung der präsentativen Symbolbildungen zusammen, in denen die Repräsentanzen nicht ausdifferenziert sind, die aber dennoch bereits als ein Drittes in den Beziehungsfiguren zum Anderen und zur Welt begriffen werden können. Insofern erhalten sich in ihnen die Interaktionsformen und werden gleichzeitig auf eine andere, hier musikalische Ebene transformiert. Sie halten auf diese Weise die Verbindung sowohl zum individuellen und gesellschaftlichen Unbewussten als auch zum Bewussten. Diese Verbindung entsteht mit Hilfe ihrer Formenbildung. Daher können sie etwas darüber sagen, *wie* die nicht oder noch nicht bewusste Beziehung des Subjekts zu seiner Welt aussieht. Dies wurde an drei Beispielen aus der Entwicklungspsychologie, der psychoanalytischen Musiktherapie als auch anhand einer Komposition zu zeigen versucht.⁶⁸

⁶⁸ Die Erstveröffentlichung dieses Aufsatzes findet sich in Hrsg. Bernd Enders, Jürgen Oberschmidt, Gerhard Schmitt, *Die Metapher als Medium des Musikverstehens*, Band

Anhang

a) Vivace cantabile T. 6–9
P tre corde

Handwritten musical notation for exercise a) on a single staff. The tempo is 'Vivace cantabile' and the time signature is 6/8. The piece is for 'P tre corde'. The notation consists of a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, with a few rests.

b) Vivace cantabile T. 9–12

Handwritten musical notation for exercise b) on a single staff. The tempo is 'Vivace cantabile' and the time signature is 6/8. The notation features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents.

c) Allegro risoluto T. 7/8

Handwritten musical notation for exercise c) on a single staff. The tempo is 'Allegro risoluto' and the time signature is 7/8. The notation includes eighth and sixteenth notes, with some triplets indicated by '3' and arrows above the notes. The piece ends with a double bar line and a star symbol.