

Aus: Textarchiv H. G. Petzold et al. Jahrgang 1999

<http://www.fpi-publikationen.de/textarchiv-hg-petzold>

© FPI-Publikationen, Verlag Petzold + Sieper Hückeswagen.

In diesem Internet-Archiv der FPI-Publikationen – Wissenschaftliche Plattform “Polyloge“ werden Texte von Hilarion G. Petzold und MitautorInnen in chronologischer Folge nach Jahrgängen und in der Folge der Jahrgangssiglen geordnet zur Verfügung gestellt. Es werden hier auch ältere Texte eingestellt, um ihre Zugänglichkeit zu verbessern. Zitiert wird diese Quelle dann wie folgt:

Textarchiv H. G. Petzold et al.

<http://www.fpi-publikationen.de/textarchiv-hg-petzold>

*Hannah Vieth-Fleischauer, Hilarion G. Petzold (1999): Ausdruck und Verstehen in der musikalischen I m p r o v i s a t i o n als kokreativer Fluktualisierung – Perspektiven Integrativer Musiktherapie **

Erstveröffentlichung in:

Vieth-Fleischhauer, H., Petzold, H.G. (1999): Ausdruck und Verstehen in der musikalischen Improvisation. Perspektiven Integrativer Musiktherapie. Integrative Therapie 2-3, 139-168.

* Aus der „Europäischen Akademie für biopsychosoziale Gesundheit, Naturtherapien und Kreativitätsförderung“ (EAG), staatlich anerkannte Einrichtung der beruflichen Weiterbildung (Leitung: Univ.-Prof. Dr. mult. Hilarion G. Petzold, Dipl.-Sup. Ilse Orth, MSc), Hückeswagen. Mail: forschung@integrativ.eag-fpi.de, oder: info@eag-fpi.de, Information: <http://www.eag-fpi.com>.

Zusammenfassung: Ausdruck und Verstehen in der musikalischen I m p r o v i s a t i o n als kokreativer Fluktualisierung – Perspektiven Integrativer Musiktherapie [Vieth-Fleischauer, Petzold 1999]

In der vorliegenden Arbeit wird der Frage nach Ausdruck und Verstehen, nach ko-kreativer Hermeneutik und dem Gewinn von „**vitaler Evidenz**“ verstanden als „**leibliches Erleben, emotionale Erfahrung und kognitive/rationale Einsicht in intersubjektiver Bezogenheit**“ in therapeutischen Prozessen, besonders in den integrativen Kreativtherapien wie der *Integrativen Musiktherapie* usw., aber auch in der *Integrativen Therapie* insgesamt nachgegangen. Vor dem Hintergrund kreativitätstheoretischer und systemtheoretischer Überlegungen wird anhand exemplarischer Beispiele gezeigt, dass **Phänomene** und **Strukturen** sich verflüssigen, fluktualisieren durch Improvisationen in Sprache und in der Musik. Durch solche improvisatorische Flexibilisierungen, bei gleichzeitiger Gewährleistung hinlänglicher Stabilität können sich Verhaltensmuster/Strukturen durch kreative Therapieformen nachhaltig verändern. In ko-kreativen Prozessen intersubjektiver Hermeneutik werden Phänomene des sprachlichen und nichtsprachlichen Ausdrucks vermittelt und ausgelegt.

Schüsselwörter: *Integrative Musiktherapie*, Improvisation und vitale Evidenz, Kreativitätstheorie, Hermeneutik des verbalen und nonverbalen Verhaltens, Systemische Fluktualisierung

Summary: Expression and Understanding in Musical I m p r o v i s a t i o n as Cocreative Fluctuation - Perspectives of Integrative Music Therapy [Vieth-Fleischauer, Petzold 1999]

In the present work, the question of expression and understanding, of co-creative hermeneutics and the gain of “**vital evidence**” understood as “**physical perceiving, emotional experience and cognitive/rational insight within intersubjective relation**” is addressed in therapeutic processes, especially in the integrative creative therapies as Integrative Music therapy etc., but also in integrative therapy as a whole. Against the background of creativity theory and system theory considerations, exemplary examples show that *phenomena* and *structures* are liquefied and fluctuated through **improvisations** in language and music. Such improvisational flexibilizations, while at the same time ensuring adequate stability, can solidly change behavior patterns/structures through creative forms of therapy . This means that behavioral patterns can change through creative forms of therapy. In co-creative processes of intersubjective hermeneutics, phenomena of verbal and non-verbal expression are conveyed and interpreted.

Keywords: integrative music therapy, improvisation and vital evidence, creativity theory, hermeneutics of verbal and non-verbal behavior, systemic fluctuation

1. Improvisation als kreativer Prozess

Eine freie Improvisation ist etwas Schöpferisches, ein kreativer Prozess. Vorhandenes und Bekanntes in neue Zusammenhänge und Verbindungen zu bringen (zu konnektivieren) und so etwas Einmaliges, zuvor noch nicht Dagewesenes zu schaffen ist – so eine moderne Definition (Petzold 1990b) – *Kreativität*. Im Altertum sah man hierin das Walten eines „Göttlichen Funkens“ (Koestler 1960), zur Zeit des Sturm und Drang, eines *Beethoven* und eines *Nietzsche* den „Ausfluss künstlerischer Genialität“ (Kamper 1981). Heute hat Kreativität zu meist den Nimbus des Außergewöhnlichen, Seltenen und Besonderen verloren und wird als die „jedem Menschen innewohnende Gestaltungskraft“ (Moreno 1990) und „Tendenz zur Selbstverwirklichung“ (Maslow 1959; Rogers 1990) verstanden. Wenn Musiktherapeuten nicht davon ausgehen könnten, dass in jedem Menschen genetisch disponierte musikalische Fähigkeiten (Schwarzer 1994; Papoušek 1994) und kreative Potentiale schlummern und in vielfältigen Lebenssituationen angewandt werden können, könnten sie es nicht wagen, mit Alltagsmenschen und musikalisch Unausgebildeten zu improvisieren, und sie könnten von einer derartigen Betätigung keine positiven Auswirkungen auf den Lebensalltag der Improvisierenden erwarten.

1.1 *Kreative Prozesse: Fluktualisierung, Konflux, Kokreativität*

Kreativität ist, wie Petzold (1975h) hervorhebt, „kein Zustand, sondern ein Prozess mit variablen Strukturmustern oder Phasen und Subphasen, die zwar idealtypisch eine Drei- oder Viergliederung auf-

weisen können, realiter jedoch äußerst unterschiedlich verlaufen können, je nach Kontexteinflüssen, Aufgaben, Ressourcen, Dynamiken. Kreative Prozesse konnektivieren Materialien, Elemente, Teilprozesse, eine Fülle von Informationen und Informationseinflüssen, so dass *Konflux* entsteht, Synergien aus dem Zusammenfluss und Zusammenspiel, und aus ihm, die Teile und Partialeinflüsse überschreitend, etwas anderes, neues emergiert. Kreativität als vernetzende *Kokreativität* führt zu Emergenzen, z.B. neuen *Formen*, neuen Mustern, die durch neue Anstöße, *In-forma-tionen* wiederum in *Fluktuation* geraten können und diese kann durch weitere mobilisierende Impulse, etwa therapeutische Interventionen, gezielt intensiviert werden. Wir sprechen dann von *Fluktualisierung*, durch die Schemata bzw. Formen absichtsvoll instabil gemacht werden, damit sie sich in Transitionen, transversalen Quergängen neu organisieren: ‚Gestalt und Wandel‘, ‚Metamorphose‘“ (ibid. S. 21, vgl. Petzold 1990b). Lebendige Musik, Jamsessions, musiktherapeutische Improvisationen sind Prozesse dieser Art. Sie *fluktualisieren* bestehende Muster, Schemata, Formen, ermöglichen Neuformierungen, und *darin* liegt wohl eine Erklärung für die Wirksamkeit der Musiktherapie und nicht im Spiel mit artifiziell konstruierten, festen Mustern (Hegi 1998), sondern durch beständige *Überschreitungen*, *Querungen* und *Übergänge: Transgressionen* (Foucault 1998), *Transversale* (Welsch 1997, Petzold 1998a), *Transitionen*.

Von den klassischen Phasenmodellen des kreativen Prozesses seien jene zwei exemplarisch erwähnt, die *Eisler-Stehrenberg* (1990) zur Grundlage ihrer Untersuchung über kreative und therapeutische Prozesse (Petzold/Orth 1990) macht: *Wallace* (1926) unterteilt den kreativen Prozess in vier Phasen: Präparations-, Inkubations-, Illuminations- und Verifikationsphase. *Motamedi* (1982) unterscheidet sieben Phasen, indem er den Stimulus als besondere Phase wertet und das, was *Wallace* mit Verifikation bezeichnet, dreifach unterteilt. Anhand dieser vier bzw. sieben Phasen lässt sich der Verlauf eines kreativen Prozesses folgendermaßen beschreiben:

(1) Es bedarf zunächst immer eines inneren und/oder äußeren Impulses, der den kreativen Prozess initiiert. Damit beginnt eine Phase, in der es um ein Definieren der Aufgabe – alleine oder mit anderen gemeinsam –, um Sammeln und Sichten des dafür verfügbaren Materials, um Information geht. Doch nicht nur kognitive (*Wallace*, *Motamedi*), sondern auch emotionale und motivationale Anteile haben hier in Gestalt von Wissensdurst, Neugier, Interesse, Bedürfnis nach Expressivität eine wichtige Funktion.

(2) Nun folgt als Kernstück des Kreativprozesses das, was sich dem bewussten Zugriff weitgehend entzieht (*Inkubation* drückt das plastisch aus), weil es sich im „neuronalen Unterbewussten“ abspielt. Dies hat mit dem *Freudschen* Konzept des Unbewussten wenig zu tun, denn es meint das cerebrale *processing* von Information (*Perrig* et

al. 1993; *Petzold* 1988a, b). Nach *Motamedi* erlebt der kreativ Tätige in dieser Explorationsphase nicht selten Zweifel, Verwirrung, Chaos und fühlt sich unter Druck. Er kann sich aber auch angeregt, aufgeregt, freudig gespannt fühlen, vor Neugierde brennen. Er ist also emotional stark engagiert. *Freud* verstand unter der „Lockerheit der Verdrängung des Künstlers“ die Fähigkeit des Ich, Regression selbst zu regulieren, um die vom Es aufsteigenden (potentiell gefährlichen) Impulse aufzunehmen und zu verarbeiten. *Rugg* (1962) sieht Kreativität als Kontinuum von bewussten und unbewussten Prozessen, in denen der Mensch sowohl vom Bewusstsein als auch vom Unbewussten seine Kräfte bezieht. Überhaupt betonen viele ältere Texte, der kreativ Tätige müsse ein Stück weit die verstandesmäßige Kontrolle aufgeben, um an die Quellen seiner Kreativität heranzukommen. Als diese Quelle wird dabei wie bei *Freud*, *Jung* und ihren Nachfolgern das *Unbewusste* verstanden, das von den Begründern der Psychoanalyse und der Tiefenpsychologie mangels besserer Erklärungsmodelle als eine Welt großer „mythischer Kräfte“ gesehen wurde (vgl. *Petzold* 1988 a, b). So unabdingbar das Wirken unbewusster Kräfte bei all diesen Erklärungen auch ist, wird doch die Rolle des Bewusstseins unterschiedlich gesehen und werden die Konzepte „bewusst/unbewusst“ nicht theoretisch so ausgearbeitet, wie in der Integrativen Therapie (*Petzold* 1988a, b), sondern verbleiben in einem vagen Verweis auf die (höchst heterogene) Tiefenpsychologie (*Wyss* 1973). Auch Formulierungen wie die von *Matussek* (1979) – er sieht das Schöpferische als ein Geschenk des Selbst an und spricht von der Schwierigkeit, sich vom Ich zu lösen, um das „von innen“ Kommende empfangen und darauf reagieren zu können - führen zur Erklärung des Phänomens „Kreativität“ nicht weiter. Konzepte wie *Konnektivierung* und *Fluktualisierung* sind hier weiterführend.

Heute weiß man mehr über die unermessliche Vielfalt neuronaler Vernetzungen (*Lasar* 1996), die durch ihre „Konnektivierungen“ Emergenzen (*Krohn/Küppers* 1995), neue Lösungen, Komplexitätsreduzierungen aber auch Fulgurationen – das Aufscheinen neuer Komplexitäten – hervorbringt, ganz gleich ob in der Physiologie, in Entwicklungsprozessen (*Petzold* et al. 1995) oder in der Kunst. Unser Gehirn, das ganzheitlich („holographisch“; vgl. *Pribram* 1979) und „modulär“ arbeitet (*Engelkamp* 1998; *Edelman* 1987, 1992), ist mit dem „neuronalen Unbewussten“ (*Perrig* et al. 1993) unendlich kreativ – oder besser ko-kreativ, denn die Essenz dieser Prozesse ist die Konnektivierung vorhandener Erfahrungs- und Wissensbestände, die in ihrem Zusammenfließen, ihrem „Konflux“ (*Petzold/Orth* 1997a) bestehende Formen durch mobilisierende *Information fluktualisieren*, Instabilitäten schaffen, chaotisieren und dadurch Selbstorganisationsprozesse anregen, metamorphotisch neue *Formen* (vgl. grundsätzlich *Petzold* 1990b) mit neuen Konnektivierungen und in neuen Konfigu-

rationen hervorbringen. Der Dialog der Philosophie mit den Naturwissenschaften ist in vollem Gange (Metzinger 1995), dem Konnektionismus wird von Seiten führender Psychotherapeuten ein hoher „*appeal*“ bescheinigt (Caspar et al. 1992), und ähnlich steht es mit longitudinalen Entwicklungsforschern (Petzold et al. 1995). Eine an neurowissenschaftlichen Vernetzungs-, biophysiologicalen Selbstorganisationsmodellen (Varela, Maturana, Prigogine) und kognitionswissenschaftlichen Ansätzen wie dem Konnektionismus (Fodor/Pylyshyn 1988) orientierte Sicht, wie sie die „Integrative Therapie“ und „Supervision“ (Petzold 1992a, 1998a) und damit auch die „Integrative Musiktherapie“ (Frohne-Hagemann 1990; Müller/Petzold 1997) vertritt, mag vielleicht bei den eher einseitig tiefenpsychologisch oder schöngeistig orientierten Richtungen der Musiktherapie weniger Anklang finden, sollte aber gerade mit Blick auf die psychophysiologische Wirkung von Musik stärkere Beachtung erhalten, zumal wenn sie mit einer modernen, sozialwissenschaftlich orientierten Hermeneutiktheorie (Petzold 1988a, b) verbunden wird, einer „Metahermeneutik“ (Petzold 1998a, 153f), die einem Reduktionismusvorwurf entgegensteht. Wenn die modernen Entwicklungen von Psychotherapie, Musiktherapie, Kunsttherapie nicht ins Abseits geraten wollen, werden sie in diese Richtungen gehen und gehen müssen, und auch Musiktherapeuten werden das Spektrum ihrer Referenztheorien erweitern müssen. Dies gilt nicht zuletzt für Überlegungen zum Verständnis von Kreativität bzw. Kokreativität (Iljine et al. 1990; Petzold/Orth 1990a, 1997; Petzold/Sieper 1993).

Auch wenn man heute *Motamedis* Vorstellung vom Zusammenwirken rechts- und linkshemisphärischer Hirnfunktionen, von induktiven und deduktiven Kreisen von Wahrnehmen, Denken, Intuition und Gefühl wohl revidieren muss, bleibt festzuhalten, dass zum kreativen Prozess notwendigerweise die gefühlsmäßige Aktiviertheit, der Zustand des Geschehenlassens und der des aktiven Tuns gehören. Derartige Prozesse verlaufen, wie *Motamedi* zu Recht betont, meist nicht linear, sondern mit Rückkoppelungen, Sprüngen und Wiederholungen, und dabei entsteht, plötzlich, eruptiv, oder ganz allmählich etwas, was man als Offenbarung, Illumination, Erkenntnis oder Evidenzerfahrung bezeichnen könnte. Phasenmodelle, die auf der Annahme linearer, fester Verläufe basieren, werden einem derartigen Geschehen mit multipel determinierten Verlaufswahrscheinlichkeiten, wie dies für Prozesse in „dynamischen Systemen“ charakteristisch ist (Kelso 1995), nicht gerecht. Bei aller Unterschiedlichkeit des Verlaufs und des Ergebnisses steht nach *Eisler-Stehrenberg* (1990) am Ende eines Schaffensprozesses oft „eine insgesamt veränderte Bewusstseinslage“.

(3) Zur Verifikation übernimmt dann das Ich-Bewusstsein wieder die Führung. Aus einer gewissen Distanz heraus prüft der Kreative

das Ergebnis und sucht es einzuordnen. Er stellt den gedanklichen Bezug zum Ausgangspunkt her und trachtet danach, das Geschaffene weiter auszuarbeiten und es für andere vorzeigbar, mitteilbar, bewertbar zu machen. Da es in vielen Situationen mit dem zündenden Funken allein noch nicht getan ist, kann „Elaboration“ eine lange mühsame Zeit mit immer neuen kreativen Akten, aber auch mit ausdauerndem, selbstkritischem Verändern, Verbessern, Ergänzen, Erweitern bedeuten und zu neuen *Fluktuationen*.

Soweit die allgemeine Darstellung eines kreativen Prozesses. Sie ist, wie der Verweis auf Nonlinearität und „dynamic systems“ (Haken 1981, 1984, 1988, Kelso 1995) deutlich macht, *idealtypisch*, so dass die in der älteren Literatur dominierenden *Phasenmodelle* aufgebrochen werden müssen durch neue Konzepte, die „fließende Übergänge“, *Fluktuationen*, dissipative Prozesse (Prigogine 1979, 1996), Unregelmäßigkeiten verstehbar werden lassen und Erklärungen vorbereiten. Dabei können naturwissenschaftliche Konzepte als „Modellmetaphern“ (Petzold 1998a, 63, 137f) dienen, die Hypothesen generieren helfen, um aus dem eigenen Paradigma – hier dem sozialwissenschaftlichen, dem wir die Musiktherapie zurechnen, und auch dem kulturwissenschaftlichen – Erklärungsmodelle zu entwickeln. Verfährt man anders, wie etwa Hegi (1998, 374-404), kommt es zu Kategorienfehlern und zu höchst problematischen Analogien und Fehlinterpretationen, wie sie Sokal & Bricmont (1999) mit ihrer beißenden Kritik anprangern, wenn sie sich mit dem arbiträren, fehlerhaften Gebrauch naturwissenschaftlicher Wissensbestände auseinandersetzen. Modellmetaphern kann man allerdings theoriebewusst „collagieren“ (Petzold et al. 1999). Ganz im Sinne neuerer Kreativitätstheorie geht es dabei um die Synergie von divergenten und konvergenten Prozessen. Phasenkonzepte verlieren durch die ergänzende Sicht von dynamischen Variationen (Petzold 1988n, 331ff) ihren deterministischen Charakter, fallen damit aber nicht gänzlich fort. Sie sind entweder formale Strukturierungsheuristik (Initial-, Aktions-, Integrations-, Neuorientierungsphase) oder als „flottierende“ Qualitäten in Verläufen, Variationen, Trajekten zu sehen, als „collagierende“ Prozesse, Konstellationen oder Knotenpunkte in fortlaufenden Konnektivierungen. Fasst man Inkubation und Illumination zu einer Phase zusammen, so erhält man ein idealtypisches Drei-Phasen-Modell, zu dem es auf dem therapeutischen Sektor mehr als eine Entsprechung gibt, sei es „Erinnern – Wiederholen – Durcharbeiten“ (Freud), „unfreeze – change – refreeze“ (Lewin) oder „Warm-up – Spielphase – Gesprächsphase“ (Moreno). Die Integrative Therapie betont die Notwendigkeit einer vierten Phase des Transfers und der Neuorientierung in der Lebenswelt (Petzold 1974j, 1995a).

1.2 Freie Improvisation als kreativer und therapeutischer Prozess

Um einen „kreativen Prozess“ handelt es sich bei einer Improvisation allemal; wann aber ist sie zugleich als ein „therapeutischer Prozess“ zu verstehen? Welchen Stellenwert im therapeutischen Geschehen nimmt sie ein, und welcher Phase oder welcher Konstellation im Prozess ist sie zuzuordnen? Die musiktherapeutische Literatur zur Frage der Improvisation (Hegi 1986, 1997) ist hier wenig aussagekräftig.

Eine Improvisation in der Eingangsphase kann sozusagen als Stimulus, Materialsammlung und Zielvorgabe in Einem betrachtet werden, wobei gerade in der Initial- oder Eingangsphase (1) die Gefahr besteht, das zu Tage getretene Material voreilig und festlegend zu „übersetzen“, zu viel hineinzuninterpretieren als „Komponenten“ (Hegi 1998, 45f), zu klassifizieren und entwicklungspsychologisch zu analysieren (ibid., 48ff). (Auf die Schwierigkeiten, das in einer Improvisation wortlos Gesagte überhaupt eindeutig sprachlich zu fixieren, wird im Weiteren noch näher eingegangen.) Das sich aus einer Eingangs improvisation ergebende Material kann Grundlage für mannigfaltige fruchtbare Prozesse des Durcharbeitens und Verstehens sein, kann aber auch in seiner Fülle und Komplexität Patienten (und Therapeuten) überfordern. In jedem Fall ist aber die Improvisation in einer Initialphase eine Art „warm up“ zur Aktion. Umgekehrt kann eine Improvisation in der letzten Phase (4) des therapeutischen Prozesses die Funktion haben, eine in der Aktionsphase (2) gewonnene neue Erfahrung oder Einsicht zu bestätigen, zu vertiefen, zu integrieren im Sinne einer Integrationsphase (3) und zu erweitern, sie kann als emotionale Stabilisierung und Neuorientierung (4) oder als symbolisches Probehandeln verstanden werden.

Im Folgenden soll es ausschließlich um Situationen gehen, bei der die Improvisation in der zentralen Aktionsphase (2) steht, der vorbereitend eine Initialphase vorangeht und auf die alles, was an Verifikation, bzw. Integration geschieht, rekurriert. Um diese Heuristik der Vierphasenstruktur zu veranschaulichen, wird ein konkretes, in keiner Weise außergewöhnliches Beispiel aus der Praxis beigezogen.

1.2.1 Initialphase

Impuls/Stimulus: Fünf Frauen äußern nach intensiver praktischer und theoretischer Zusammenarbeit während eines Seminars den Wunsch, noch einmal, wie schon zu Anfang, gemeinsam zu improvisieren. *Sichtung des Materials, vorläufige Konzepte, Zielrichtung:* Im Kontext Improvisation heißt das, sich darüber zu einigen, welche Aufgabe innerhalb des vorgegebenen Settings die geplante Improvisation erfüllen soll und in welcher Weise dieses Ziel unter den gegebenen

räumlichen, zeitlichen und instrumentalen Konditionen realisiert werden könnte. Das Thema, die Auswahl der Instrumente, die Besetzung (wer spielt mit; TherapeutIn als MitspielerIn oder ZuhörerIn; wer an welchem Instrument) und nicht zuletzt die Spielform werden je nach Setting und Zielsetzung gemeinsam beschlossen, bzw. vom Therapeuten/von der Therapeutin vorgeschlagen. In dem Gespräch über „Warum“ und „Wie“ der Improvisation schwingen die Themen mit, die Inhalt der vorausgehenden Arbeitsphasen waren (Boden schaffen, Freiräume gestalten; Identität aus Selbstbildern, sich zeigen und gesehen werden; therapeutische Verantwortung und Achtsamkeit; musikalische Performanz, Leistungsanspruch): „Ich möchte wissen, wie wir jetzt zueinander stehen.“ – „Ich möchte sehen, was mit Euch möglich ist.“ – „Schrill sein dürfen, keine Rücksicht nehmen müssen, mich nicht anstrengen müssen, nichts Besonderes bringen müssen.“ Es geht um das Ausloten von Grenzen, gegenseitiges Gewährenlassen, um den Wunsch, sich zu zeigen und gesehen, bzw. gehört zu werden.

Auch wenn diese erste Phase, was die „therapeutische Tiefung“ angeht, vorwiegend auf der „Ebene der Reflexion“ (Petzold 1988n, 106) verläuft, ist sie nicht ausschließlich von kognitiven Aktivitäten bestimmt, sondern gerade dadurch gekennzeichnet, dass bei den Überlegungen und Handlungen emotionales, bewusstes und unbewusstes Material mitspielt und darauf drängt, in den Vordergrund zu rücken. Als einzige explizite „Spielregel“ vereinbaren die fünf, dass während des Spiels der Wechsel des Instruments möglich sein soll. Sie wählen unabgesprochen ihre Plätze zunächst so, dass sie Blickkontakt zueinander haben können.

Patienten/Klienten, mit denen wir als Musiktherapeuten zu tun haben, entsprechen meist nicht dem Persönlichkeitsprofil, das viele Kreativitätsforscher als Voraussetzung für jegliche Art von Kreativität definieren (u.a. Selbstvertrauen und Selbstkritik sowie die Fähigkeit, gewohnte Einstellungen zu verlassen, Widersprüche und Frustrationen auszuhalten, auf Bewertung zu verzichten). Deshalb kommt in dieser ersten Phase den Therapeuten die Aufgabe zu, für ein Klima der Sicherheit und wohlwollenden Akzeptanz zu sorgen, in dem „persönliche Souveränität“ – ein Kernkonzept der „Integrativen Therapie“ (Petzold/Orth 1998), gewonnen wird und sich Spiellust und Experimentierfreude entfalten können, „größtmögliche Wachheit nach innen und außen“ (Eisler-Stehrenberg 1990) möglich wird.

1.2.2 Aktionsphase

Es gibt Schaffensprozesse, die es weit mehr erlauben, während des Prozesses in Distanz zu gehen, eine *off-time* zu nehmen, als dies bei einer Gruppenimprovisation möglich ist. Auch wenn der einzelne

Spieler in seiner Aktion zeitweilig pausiert, geht der musikalische Prozess weiter, wie auch sein Zuhören und (zumindest sublimin) seine innere Beteiligung (Perrig et al. 1993). Die Improvisation gestaltet sich spontan, intuitiv, ohne dass dabei viel Zeit zum Nachdenken bleibt, die Spieler folgen ihren inneren Impulsen und greifen Impulse von außen auf, sie drücken aus, wonach ihnen zumute ist, und antworten auf andere. Dieses intuitive Tun geschieht aber nicht nur „aus dem Bauch heraus“, d.h. aus dem Gefühl, sondern erfordert neben dem emotionalen Beteiligtsein fortlaufend – wenn auch in geringem Maße – auch bewusste Entscheidungen (worauf/auf wen gehe ich ein, welches musikalische Material verwende ich, welches Instrument usw.), d.h., die Spieler bewegen sich auf jenen Schwellen zwischen Unbewusstem, Vorbewusstem, Mitbewusstem, Wachbewusstem (Petzold 1991a, 264ff). Indem sich dabei rezeptiver und aktiver Wahrnehmungsmodus – es fällt mir ins Auge/ich sehe/es dringt an mein Ohr/ich höre; *ibid.*, 128) verbinden, erleben sie leiblich Resonanzen auf das, was akustisch, aber auch mimisch, gestisch, in Blicken und Bewegung während der Improvisation geschieht, und tragen selbst, indem sich „Wahrnehmung-Verarbeitung-Handlung“ im Prozess verschränken (Petzold et al. 1995i; Petzold 1998a, 145), gestaltend zu diesem Geschehen bei. Im Spiel können atmosphärisch und/oder szenisch andere, frühere Erfahrungen anklingen, mit musikalischen Mitteln prägnant und Bestandteil der Interaktionen werden. Es laufen also nicht nur gleichzeitig mehrere perzeptive, memorative und expressive Prozesse ab, sondern diese individuellen Prozesse beeinflussen sich gegenseitig und lassen in „kreativer Synergie“ etwas Gemeinsames entstehen: eine Emergenz aus der Konnektierung vielfältiger Impulse und Elemente (*ibid.*, 41, 240; Bunge 1977; Kohn/Küppers 1992).

Es würde hier zu weit führen, den musikalischen Ablauf der Improvisation im Einzelnen zu beschreiben, nur so viel: In wechselnder Besetzung und mit jeweils anderen Instrumenten ergeben sich immer wieder neue Kontakte, v.a. Zweier-„Dialoge“, zu denen sich je eine Dritte gesellt, während die übrigen Spielerinnen im Hintergrund bleiben, hörend bzw. sich zum *Tutti* einfügend, oder aber mit einer eigenen spielerischen Äußerung, aus der dann mit anderer Konstellation eine neue Führungs- oder Begleiterrolle erwächst. Das Spiel bleibt auch in den *Forte*-Passagen transparent. Die Veränderungen in der Dynamik oder im Tempo geschehen jeweils organisch, ohne abrupte Brüche. Schrille, schräge Elemente werden von den anderen Spielerinnen in einer Weise aufgenommen und integriert, dass sie bei aller Heftigkeit nicht aus dem Rahmen fallen (was durchaus auch Raum gehabt hätte), nicht in negativem Sinn stören, sondern das Spiel beleben. Neben prägnanten rhythmischen Komponenten gibt es sehr melodische, von Stimmen, Akkordeon und Glockenspiel geprägte

Partien; im letzten Drittel bestimmt das Klavier vorübergehend ein eher konventionelles, *blues*-ähnliches Zusammenspiel, bevor sich die rhythmisch-harmonische Struktur in Dissonanzen und Querschlägen auflöst und das Spiel in einem langen, von allen getragenen, allmählich abebbenden und leiser werdenden Tremolo ausklingt.

In der Gruppenimprovisation kommt „gruppale Kreativität“ zum Tragen, und es wird deutlich, warum es sinnvoll ist, im Sinne der integrativen Kreativitätstheorie von „Kokreativität“ (Iljine et al. 1990) und „Konflux“ (Petzold/Orth 1997a) zu sprechen: Die Impulse der einzelnen Spielerinnen fließen immer wieder zusammen in einer Weise, dass „Zusammenklang aus Zusammenspiel“ und „Zusammenspiel aus Zusammenwirken“ entsteht – und dies in unterschiedlichen Dichten bzw. Intensitäten, in unterschiedlicher Eleganz und Qualität. Je öfter Gruppen in der Improvisation ein solches „Konfluxgeschehen“ gelingt – man kann dies durch strukturierende Übungen fördern, wie Petzold & Orth (1997b) das für die Kunsttherapie gezeigt haben –, desto qualitätsvoller, d.h. ausdrucksstärker, thematisch vielfältiger und prägnanter wird die Improvisation. Ihre musikalische Sinnfülle wächst, sie emergiert aus dem ko-respondierenden Spiel als ein musikalischer Konsens (zum Ko-respondenzprozess vgl. Petzold 1991e), der noch einen anderen Sinn in sich trägt, den der bewussten und unbewussten, der absichtsvollen und fungierenden Intentionen der Spielerinnen. So entsteht im *Konflux* der musikalischen Improvisation eine Gruppendynamik als sinngenerierendes Geschehen, das nicht mit dem Spiel aufhört, sondern sich mit dem Nachhall und Nachklingen fortsetzt im Gruppengespräch, einer gemeinschaftlichen Hermeneutik (idem 1991a, 95ff; 1988n, 65f, 322), deren Auslegungen ein sinnstiftendes Zusammenspiel im Verbalisieren, Nachspüren, Nachfühlen, Nachdenken, aus leiblichem Erleben, emotionaler Erfahrung und kognitiver Einsicht in der sozialen Bezogenheit Erkenntnisse von „vitaler Evidenz“ ermöglichen (Petzold 1992a, 827, 916), die ein hohes veränderungswirksames Potential haben.

1.2.3 Integration und Verifikation

Da bei einer Improvisation mit der Gestaltung selbst das „Werk“ vollendet ist, beschränkt sich in einem künstlerischen, nichttherapeutischen Kontext die Verifikation meist darauf, dass sich die Spieler der „Gefühle von Gemeinsamkeit und Zufriedenheit“ (Eisler-Stehrenberger 1990) bewusst werden und in irgendeiner Weise, sei es durch Worte, sei es durch Applaus, erfahren, welchen Eindruck ihr Spiel auf etwaige Zuhörer gemacht hat. Eine Besonderheit der Improvisation im Gegensatz zu einem Gemälde, zu einem schriftlich festgehaltenen Gedicht oder zu durchkomponierter, notierter Musik ist, dass es sich um ein Geschehen handelt, das zwar durch die Möglichkeiten der

modernen Technik zeitüberdauernd festgehalten werden kann, we-
sensmäßig jedoch einmalig und flüchtig und damit zum Zeitpunkt
der für die Verifikations-, bzw. Integrationsphase essentiellen (selbst-)
kritischen Auseinandersetzung und Beurteilung des Neuen in der Um-
gebung bereits Vergangenheit ist.

Das subjektiv während des Prozesses Erfahrene wird nun sozusa-
gen auf den Begriff gebracht und verbal kommunizierbar. Die zu-
nächst noch recht bilderreiche Sprache, in der das atmosphärische Er-
leben nachklingt (Ritt über die Prärie, traute Zweisamkeit, Dazwi-
schenfunken), verändert sich im Gespräch mehr und mehr in Rich-
tung eines sachlichen Benennens der musikalischen Elemente. Quasi
gleichrangig stehen nebeneinander Beobachtungen zu intrapsychi-
schen Vorgängen und solchen auf der offen sichtbaren Beziehungs-
ebene. Beides, inneres Erleben wie Interaktionen, wird dabei vielfach
am musikalischen Geschehen in der Weise festgemacht, dass das mu-
sikalisches Material selbst, ohne näher untersucht zu werden, die ent-
sprechenden emotionalen oder interaktionalen Attribute erhält: weh-
mütige Melodie, mitreißender Rhythmus.

Zwangsläufig führt die Komplexität des kreativen Prozesses dazu,
dass ein und dasselbe Geschehen sowohl von den einzelnen Mitwir-
kenden als auch vom Publikum unterschiedlich erlebt, gewertet und
verstanden werden kann. In bestimmten Situationen können und
werden diese subjektiven Wahrheiten nebeneinander bestehen blei-
ben. Im musiktherapeutischen Setting bemüht man sich im diskur-
siven, intersubjektiven Austausch, in der „Ko-respondenz“ (Petzold
1991e) um die gemeinsame Suche nach Sinn, Konsens. Der ist ein wich-
tiger und fruchtbarer Bestandteil des Prozesses. Indem das individu-
ell Erlebte mitgeteilt, verifiziert, interpretiert, ergänzt, ggf. auch ver-
tieft wird, wird das musikalisch Ausgedrückte verstehbar, wird das
emotional Erfahrene benennbar, werden Bezüge zu Erfahrungen und
Verhaltensweisen des Alltags erkennbar, wird Konsens möglich, und
Dissens respektvoll angenommen und wertgeschätzt (Petzold et al.
1999). Was wäre die Musik ohne Dissonanzen? Menschliches Mitein-
ander, demokratisches zumal, braucht den Dissens, denn er ist der ul-
timative Ort der Wahrheit, weil die Wahrheit mehrstimmig ist. Diese
in der postmodernen Theorienbildung so wesentliche Erkenntnis (Derri-
da, Lyotard, Foucault; vgl. Welsch 1996, 1987; Petzold et al. 1999) hat ge-
rade auch für die Musiktherapie Gewicht und kann in besonderer
Weise musikalischen Ausdruck finden. Über das sprachliche Fass-
barmachen werden atmosphärische, bzw. szenische Anmutungen prägnant,
die das musikalische Geschehen mitbestimmt haben. D.: „Euer
Trommelbund war unheimlich stark. Ich musste Euer Duo stören,
aber Ihr habt über mich gelacht.“ L.: „Ich habe mich über Deinen spitz-
bübischen Ausdruck dabei amüsiert. Dein Gekratze auf den Saiten
war für mich das Salz in der Suppe.“ D.: „Es war mir ziemlich ernst.“

Je nach dem Kontext, in dem diese Improvisation stattfindet, können derartige Äußerungen in ganz unterschiedlicher Weise therapeutisch aufgegriffen werden. Das Gespräch kann auf der erlebniszentrierten Ebene bleiben. Es kann aber auch konfliktzentriert (Petzold 1979g) eine Verbindung zwischen dem aktuellen Empfinden und Verhalten in der Improvisation und der Lebenssituation hergestellt werden („Das kenne ich: traurig und wütend im Abseits, wenn zwei sich gut verstehen“), um „von den Phänomenen zu den Strukturen, zu den Entwürfen“ (idem 1992a, 488) zu kommen („ankratzen“ statt deutlich zu werden; mimisch das Gemeinte relativieren; leise sein aus antizipatorischer Angst vor Strafe und Verlust im Sinne eines Negativentwurfs), und es kann sich daraus auch eine tiefe Einzelarbeit, gegebenenfalls mit einer weiteren Improvisation, ergeben. Welche Themen und in welcher Ausführlichkeit in der Integrationsphase zur Sprache kommen und vertieft werden, hängt von verschiedenen Faktoren (Setting, Ziel, therapeutischem Prozess insgesamt) ab. Auch wenn die emotionale Berührtheit während der Improvisation und die daraus sich ergebende psychische Umstimmung an sich schon therapeutisch sein kann und sich mit Musik vieles, manches zuweilen sogar besser als mit Worten sagen lässt, ist die bewusste Auseinandersetzung mit den Vorgängen, die zumindest teilweise unbewusst abgelaufen sind, unerlässlich. Diese, im Normalfall auch verbal stattfindende, Beschäftigung mit der vorangegangenen Improvisation hat keineswegs die Funktion eines abrundenden Darüberredens. Die Beteiligten bringen das, was sie als Phänomen sinnlich erfahren, leiblich erlebt, was sie empfunden und gedacht haben, „zur Sprache“, „auf den Begriff“, und dabei werden Bezüge zu vormals, anderswo Erfahrenem evident, werden Strukturen erkennbar, die einzelnen Phänomenen eine über die scheinbare Zufälligkeit der aktuellen Aktion hinausweisende Bedeutung zuweisen, sei es in der Instrumentenwahl, der Spielweise, der interaktionalen Rolle (trommeln, um Gewimmer abzuwehren; am Boden kauern mit einem fast unhörbaren Instrument; der Versuch mitzuschwimmen, sich anzupassen; den Provokateur spielen). Im Zusammenwirken des im Spiel unmittelbar Erfahrenen und seiner rationalen Durchdringung wird die Erfahrung vitaler Evidenz (idem 1992a, 827, 916) möglich. Ein solches, tiefgreifendes Aha-Erlebnis macht dann den Weg frei, neue Alternativen zu erproben.

1.2.4 Neuorientierung

Handelte es sich bei den Spielerinnen um Klientinnen/Patientinnen, so würde sich nun auf jeden Fall die Phase der Neuorientierung anschließen, in der die Beteiligten mit therapeutischer Hilfe nach Möglichkeiten suchen, aus dem hier evident Erfahrenen und den da-

bei gewonnenen Einsichten praktische Konsequenzen für den Lebensalltag erwachsen zu lassen. Unser Beispiel bezieht sich jedoch auf eine Gruppe von AusbildungskandidatInnen der „Integrativen Musiktherapie“, die damit umzugehen wissen, dass sich ein zum Curriculum (Petzold/Müller 1995; idem 1997w) gehörendes Einzelseminar schwerpunktmäßig mit bestimmten Fragen der professionellen Kompetenz und Performanz befasst, dass gleichwohl ihre „privaten Geschichten“ wie bei jedem authentischen Spiel präsent und über die Selbsterfahrung (Petzold/Steffan 1999a,b) Gegenstand des exemplarischen, persönlich bedeutsamen Lernens sind (Bürmann 1991). In welchem Maße sie die Möglichkeiten nutzen, sich in intensiven interkollegialen Gesprächen am Rande der Ausbildungssequenzen mit den auftauchenden Themen zu befassen, wird am nächsten Tag deutlich, als sie ansprechen, was sie, abgesehen von der Erweiterung ihres professionellen Horizonts, „mit nach Hause nehmen“: D. hatte als Feedback erfahren, dass ihre musikalischen, bzw. mimisch-gestischen Äußerungen unklar und somit missverständlich waren (vgl. 2.2.1). Als Grund hatte sie ihre Scheu davor erkannt „laut zu werden und um einen Platz zu kämpfen. Ich habe Angst, dass es kracht, und dann ist alles kaputt und ich bin allein“. Nun erklärt D., sie habe konkrete Schritte überlegt, wie sie es schaffen könnte, prägnanter zu sein und „penetranter“ zu werden. L., biographisch dafür prädestiniert und beruflich gewohnt, für andere Sorge zu tragen und Verantwortung zu übernehmen, hatte zunächst, alle ändern im Blick, mit einem tragenden Rhythmus „für Boden gesorgt“, dann aber (mit geschlossenen Augen) zu singen angefangen und dabei erlebt, wie dieses Beisichsein ihr Kraft gegeben und neue Begegnungen ermöglicht hatte. Mit dieser Erfahrung habe sie sich, berichtet sie nun, weiterbeschäftigt und – Stichwort „Helfersyndrom“ – ihr bisheriges therapeutisches Rollenverständnis hinterfragt. K. ist, wie sie sagt, über die Improvisation wieder in Kontakt mit „verschütteten Ressourcen“ gekommen und hofft nun herauszufinden aus einer lähmenden Ratlosigkeit: „Ich traue mir wieder etwas zu. Jetzt werde ich aktiv und weiß auch schon, wie.“ Sich am Klavier zu zeigen – biographiebedingt ihr „Trauma-Instrument“ – war für sie „Durchbruch“ und Ermutigung.

2. Ausdruck und Verstehen in der musikalischen Improvisation

Als Musiktherapeuten setzen wir voraus, dass sich über Musik nicht nur irgendetwas Alltägliches und Allgemeines, sondern auch etwas Persönliches, emotional Bedeutsames ausdrücken, „sagen“ lässt. Ohne all die Möglichkeiten, über das spontane Spiel innere Befindlichkeit zu konkretisieren, atmosphärische und szenische Erinne-

rungen (Petzold 1992a, 710ff, 1148) wachzurufen, auf vielfältige Weise Beziehungsmuster zu erfahren und kreative Potentiale zu entdecken und zu entfalten, würde Improvisation als therapeutische Technik keinen Sinn machen. Klienten/Patienten zweifeln allerdings nicht selten an dieser Möglichkeit, und die metaphorische Erklärung, Musik sei eben eine „Sprache ohne Worte“, überzeugt sie nicht ohne weiteres. Für eine fruchtbare therapeutische Arbeit erscheint es deshalb unerlässlich, das Verstehen, d.h. die Interpretation (idem, 1988p) musikalischer Aussagen für sie nachvollziehbar zu machen.

Wir versuchen für das, was im Verlauf einer Improvisation geschieht, bzw. geschehen ist, eine stimmige Erklärung zu finden, und können dabei nicht die Möglichkeit ausschließen, dass die Beteiligten (und auch die Zuhörer) ein und dieselbe klangliche Erscheinung als Ausdruck einer je anderen Botschaft verstehen – ganz abgesehen davon, dass auch Therapeuten möglicherweise in ein und derselben Improvisation Unterschiedliches wahrnehmen und unterschiedliche Schlüsse daraus ziehen.

2.1. Die „Sprachebenen“ der Improvisation

Musikverstehen im individuellen Kontext und Kontinuum

So wird in unserem Beispiel ein Rhythmus von einer Mitspielerin als tragend und Verbindung schaffend empfunden und freudig angenommen, während er zwei anderen als zu dominant, ja als einengender Zwang erscheint, auf den die eine mit Rückzug („sich zeitweise ausklinken“), die andere mit aktiver Abgrenzung („Befreiungsschläge“ auf dem Gong) reagiert. Auch die rhythmisch-harmonikalen Strukturen des Blues, der einen so lieb und vertraut, dass sie sich in ihrem Schutz solistisch hervorwagt, empfindet eine andere als starr und einengend, zudem negativ besetzt mit der Erinnerung an einen „fiesen jazzenden Onkel“. Bei den übrigen Spielerinnen löst die Blues-Sequenz teils Empfindungen aus von „Sich zu Hause fühlen“ und lädt somit zum Mitmachen ein, teils aber auch: „damit weiß ich nichts anzufangen, ist hoffentlich bald vorbei“. Die gegenläufigen Tendenzen „musikalischer Heimat“ und „bloß weg davon“ fließen im gemeinsamen Spiel zusammen zu einer musikalischen Gestalt, in der die Zuhörer Zitate und ironische Verfremdung wahrnehmen und eine sich steigernde Dynamik in Richtung regelloser Offenheit.

Je nachdem, was bei den Höreindrücken in uns anklingt, was wir aufgrund früherer Erfahrungen damit verknüpfen, „verstehen“ wir also anders, und fällt unsere „Antwort“ anders aus. Doch nicht nur unsere musikalische Sozialisation und unsere biographischen Vorerfahrungen spielen bei dem, was wir aus einer musikalischen Bot-

schaft heraushören, eine Rolle; auch wie wir uns gerade fühlen, was uns in unserem momentanen Lebenszusammenhang beschäftigt, beeinflusst unsere Wahrnehmung und unsere „Übersetzung“ des Wahrgenommenen: B., die sich selber als weniger kompetent und improvisations-erfahren als die anderen einschätzte, war abwartend im Hintergrund geblieben, bis sie in L.'s Gesang eine Skala zu erkennen glaubte, was ihr ein Gefühl der Sicherheit gab. Sie hatte dann aufgrund einer überwiegend kognitiven Entscheidung (musikalische Sozialisation: Erkennen einer Kirchentonart) auf ihrem Glockenspiel L.'s Vokalimprovisation begleitet. L., mit geschlossenen Augen singend, hatte das kontrapunktische Spiel als leicht, schwebend und „wie ein Tor zu einer ungeheuren Weite“ empfunden. Es habe ihr erlaubt, „einfach für mich zu sein und die Wehmut, die ziemlich versteckt ein Teil von mir ist, auszudrücken“. K. hörte in dem Duo eine „süße Bitterkeit“ und fand darin den Schlüssel zur eigenen Traurigkeit. Sie zu spüren und zuzulassen, habe sie, wie sie sagt, dann frei gemacht für ein kraftvolles Spiel auf der *Big Bom*. D. indes hatte „die Intimität der beiden kaum ausgehalten“ und auf „ein Dazwischenfunken“ gehofft. Von Zuhörern war das Spiel als „zart und innig“, „sehnsuchtsvoll“, „einsam zu zweit“, „wie eine Vollmondnacht“ empfunden worden.

Leibliche Resonanzen

Wieso aber hatte B. nach einiger Zeit ihr Spiel abrupt abgebrochen? Zunächst erklärte sie es mit dem plötzlichen Erschrecken darüber, im Zentrum der Aufmerksamkeit zu stehen; im weiteren Verlauf des Nachgesprächs zeigte sich dann, dass dieses „Aussteigen“ auch als ein Versuch, sich gegen ein emotionales Ergriffenwerden zu verwahren, verstanden werden konnte. Dass Musik den Menschen auch gegen dessen Willen emotional anspricht, ja ergreift, und zwar den aktiv musizierenden stärker als den Hörer, nimmt die moderne Musikpsychologie als Ergebnis zahlreicher Untersuchungen als gesichert an (Harrer 1975). Bereits die alten Griechen hatten Erklärungen dafür, dass Musik den Menschen in seiner gesamten seelisch-geistig-körperlichen Verfassung massiv beeinflussen kann, wobei sie sich auf die in der damaligen Musik maßgeblichen Parameter bezogen. Neben Lautstärke, Rhythmus, Tempo, Klangfarbe galt ihr Augenmerk als wichtigstem Faktor der Tonskala. Der phrygischen Skala – Basis für das Duo von L. und B. – schrieb man im Altertum eine besondere erregende Kraft zu, und im Zusammenhang mit den als Kirchentonarten fortbestehenden Skalen wurden auch die Geschichten ihrer Wirkung bis in die Neuzeit tradiert. So habe *Damon Milesius* einen Trompeter, der mit „gewissen Phrygischen Stückgen ... einige Jünglinge ganz rasend gemacht“, befohlen, „einmahl ein *Dorisch* Stückgen aufzubla-

sen, wodurch ... bemeldte Jünglinge sich miteinander wiederum versöhneten und ihre vollkommene Gemüths-Ruhe wieder erlangeten“ (*Werckmeister*, Musikalisches Sendschreiben 1700, cit. *de la Motte-Haber* 1985). Der Verwendung einer bestimmten Tonleiter eine derartige Wirkung zuzugestehen, liegt uns fern, ganz abgesehen davon, dass wir eine derartige monokausale Verknüpfung von Rezeption und Reaktion keinesfalls nachvollziehen können. Gleichwohl ist nicht auszuschließen, dass trotz veränderter Hörgewohnheiten auch moderné Ohren die sich aus den jeweiligen Intervallmöglichkeiten einer Skala ergebenden Spannungsverhältnisse im Melodieverlauf wahrnehmen können, zumal wenn, wie in unserem Beispiel die Wärme der Stimme und der Obertonreichtum des Glockenspiels, sowie das Fehlen rhythmischer Figuren die schwebende Melancholie der langegezogenen Töne noch verstärkt.

Wenn also der akustische Eindruck, das was die Mitwirkenden in einer Improvisation vom eigenen Spiel und dem der anderen hören, psychisch und physisch etwas mit ihnen macht, so dass ihre leibliche Antwort wiederum in ihrem Spiel hörbar wird, dann dürfen wir die Überlegungen, die für musikgestützte Entspannungsübungen psychophysiologischer und rezeptiver Musiktherapie (*Petzold* 1997w) eine Rolle spielen, auch in der aktiven Musiktherapie nicht außer Acht lassen. Bei Improvisationen beziehen wir manchmal das Wissen um die Wirkung einzelner Parameter ein, indem wir unter einer bestimmten Zielsetzung die freie Gestaltung durch „Spielregeln“ (Klangfarben, Dynamik, Skalen, rhythmische Basis) strukturieren. Die Beobachtung, dass Dissonanzen, große Lautstärke, starke dynamische Unterschiede an- bzw. aufregende Wirkung haben und zu heftigen psychovegetativen Reaktionen führen können, findet ihre Bestätigung in Improvisationen mit Sequenzen vom Typ „Hexenkessel“, in denen es extrem laut, hart, dissonant, schrill zugeht und die bei den Mitwirkenden Reaktionen von Wut, Herzklopfen und Bauchschmerzen, Gefühlen der Bedrohung, Fluchttendenzen und Gewaltphantasien, den Eindruck des Mitgerissenwerdens und des über sich hinaus Wachsens bis zu euphorischen Glücksgefühlen auslösen können. Über die somatischen Reaktionen hinaus können die akustischen Eindrücke auch „Archive des Leibgedächtnisses“ aktivieren (auch retraumatisieren!) und die Entgrenzung in der Masse erleben lassen. Indem die Improvisation nichts Statisches, sondern etwas sich fortwährend Veränderndes ist und sich die Spieler darin aktiv und mitgestaltend erleben, kann sie als eine Grenzerfahrung erlebbar machen, wie kreative Kräfte ein Chaos zu beherrschen und zu gestalten vermögen. Spannung, klanglich zum Ausdruck gebracht, wird leiblich erfahrbar, und indem die Improvisation sich weiterentwickelt, bietet sie die Möglichkeit, diese Spannung kreativ zu verarbeiten. In Anlehnung an die aristotelische und morenosche Auffassung von der

karthartischen, der reinigenden Wirkung (Zerka Moreno 1971) der Kunst (Petzold 1994n, 1992m) auf das davon emotional angesprochene, mit-leidende Publikum könnten wir sagen, dass in der Regel die an einer solchen Improvisation Mitwirkenden diese Wirkung am eigenen Leib erfahren. Improvisation wäre in diesem Sinne eine Möglichkeit der Katharsis (Scheff 1979), die über Mit-leiden zur Lösung führt, salopp gesagt: „funktionale Kakophonie“ als reinigendes Gewitter. Betont sei hier, dass in einer Gruppenimprovisation – zumal einer „kakophonischen“ – keineswegs alle Beteiligten eine Katharsis erleben; es kann auch Ängstiges, Traumatisches gar, aufgerufen werden, das in der Nachbesprechung bearbeitet werden muss. Offen bleibt bei alledem die Frage: Sind Hören, Verstehen, leibliches Beantworten von musikalischen Aussagen nur subjektive, von vielfältigen individuellen Faktoren bestimmte Prozesse, oder gibt es doch so etwas wie eine überindividuelle Verständigung, gibt es eine über Grenzen und Zeiten hinweg allgemein verständliche musikalische Sprache?

2.2. Was kann Musik ausdrücken?

Was sich und in welcher Deutlichkeit etwas sich mit Musik überhaupt sagen lässt, ist nicht nur für Therapeuten eine immer wieder aufgeworfene Frage (Hegi 1998). „Die gesamte Ausdruckslehre ist seit nunmehr zweitausend Jahren von dem Konflikt geprägt, sowohl der unmittelbaren Macht des Eindrucks gerecht werden zu müssen als auch Möglichkeiten einer analytisch rationalen Begründung zu finden“ (de la Motte-Haber 1985). Die spontan entstehende Improvisation lässt sich wohl kaum adäquat mit einer Begrifflichkeit erfassen, die allein auf musikalisch-akustisches Geschehen fokussiert und sich im Wesentlichen auf durchkomponierte Werke bezieht; gleichwohl könnte der Blick zurück in die Musikästhetik uns als Musiktherapeuten die Vorannahmen unserer eigenen Sichtweisen vor Augen führen und vor professioneller Selbstherrlichkeit bewahren.

Das Musikverständnis der Affektenlehre

Manchmal stellen Gruppenimprovisationen Stimmungsbilder dar: Sie machen in einem synergetischen Zusammenwirken die individuelle Gestimmtheit der einzelnen Mitwirkenden, vielleicht auch darüber hinaus die gerade an diesem Ort, in diesem Raum mitsamt den Zuhörenden herrschende Atmosphäre hörbar. Bisweilen „vertont“ eine Gruppe auch die Stimmung, das atmosphärische Erleben eines Einzelnen, beispielsweise im Kontext einer Traumarbeit (Frohne-Hagemann 1990). Stets liegt ihnen – und erst recht Improvisationen wie der vorgestellten – die Annahme zugrunde, dass Musik dazu die-

nen kann/soll, subjektive Empfindungen auszudrücken. Diese vergleichsweise „junge“ Idee, hat sich erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gegenüber der Vorstellung durchgesetzt, Musik habe Charaktere, d.h. Typisches und damit Überindividuelles zu repräsentieren.

Im Verlauf der Improvisation stellt sich D. an den Rand, kratzt quietschend mit dem Bogen über die Streichpsalter, macht dann, als sich ihr alle Blicke zugewandt haben, einige langgezogene Bogenstriche. Darauf wandert sie umher, probiert Verschiedenes kurz aus, verweilt bei einem Buckelgong, holt ostentativ zum Schlag aus, der – abgebremst – leiser als erwartet ausfällt, aber den Ständer zum Wackeln bringt. Die übrigen Teilnehmer verfolgen sichtlich amüsiert ihr Tun, während sie weiterspielen, und bezeichnen später die Aktionen als witzig, clownesk, unernst provokant. „Eine Rolle, die ich kenne“, bestätigt die Spielerin. (Am nächsten Morgen spricht sie erneut von „Rolle“: Sie wolle nicht mehr „den lächelnden Bajazzo spielen“.)

Heißt das, dass es auch heute noch möglich ist, mit musikalischen Mitteln für andere deutlich erkennbar eine bestimmte Rolle darzustellen, gerade so wie zu Zeiten der barocken Affektenlehre? Damals gab es so etwas wie einen allgemein verbindlichen, Musikern wie Hörern geläufigen musikalischen „Grundwortschatz“, ein Repertoire feststehender Formeln (musikalischer Figuren), mittels derer sich ein bestimmter Gemütszustand ausdrücken ließ. Denn die Musik sollte generalisierend „Charaktere“, „Affekte“ wie beispielsweise Eifersucht, Wut, Trauer so darstellen, dass der aufmerksame Hörer sie erkennen konnte. Nun gibt es in der Musik des 20. Jahrhunderts aber keine verbindliche musikalische „Grammatik“, kein formales und harmonisches Gerüst, das den einzelnen Elementen im Gesamtkontext eine bestimmte semantische Bedeutung zuweist. Keine der barocken Affektenlehre vergleichbare Tonsprache legt die Bedeutung der einzelnen „Vokabel“ fest. Ist angesichts der polyglotten Musikkulturen unserer Zeit, die, indem sie auch auf frühere Musiktraditionen zurückgreifen, zeitlich und räumlich-kulturell von schier grenzenloser Offenheit sind, Eindeutigkeit, soweit es die Bedeutung einer musikalischen Aussage betrifft, ein unerreichbares Ziel? Zumindest scheint die barocke Auffassung von Musik als „Klangrede“ (Harnoncourt 1982) keinerlei Relevanz für unsere Arbeit zu haben. Zwar gibt es auch Improvisationen, in denen mit einer ganz bestimmten therapeutischen Zielsetzung Spieler in eine recht genau definierte Rolle schlüpfen (Traumarbeit, Familienszenen usw.) oder im Schutz einer „Maske“ ihnen fremde Persönlichkeitsanteile expressiv explorieren, doch wenn wir von Rolle und Szene sprechen, interessiert uns an dem Geschehen nicht überindividuell Charakteristisches, sondern der Ausdruck des *subjektiven* Empfindens und Erlebens im interaktionalen Zusammenspiel der Beteiligten. In diesem Sinn war die oben vor-

gestellte Szene, so unergiebig sie rein musikalisch sein mochte – die eigentliche Aussage lag ja in Mimik, Gestik und Bewegung – therapeutisch sehr ergiebig.

Musik – die Sprache des Gefühls

Dass in einem Werk das subjektive Erleben und Empfinden einer individuellen Persönlichkeit zum Ausdruck kommt, entspricht, wie gesagt, erst der Kunstauffassung der letzten zweihundert Jahre. Dementsprechend geht es in der Musikästhetik des 19. und 20. Jahrhunderts vor allem um die Frage, wie denn das Wesen eines Werkes „richtig“ verstanden werden kann, das Ausfluss einer unverwechselbaren, einmaligen Künstlerpersönlichkeit ist. Soll sich der Hörer möglichst unreflektiert dem Strom musikalischer Ideen anvertrauen, sich von ihm bewegen und forttragen lassen über Höhen und in Tiefen des Erlebens, soll er sich ganz seinen Empfindungen und inneren Bildern überlassen, um so den Gehalt des Werkes zu erfassen? Oder führt ihn sein emotionales Angemetutetsein als eine „elende Gefühlsverrottung“ (*Hanslick* 1854) in die Irre; kann er ein Werk in seinem Wesen nur erfassen, wenn er wie bei einem kunstvollen Gebäude seine Strukturen, Proportionen, Materialien und Ausschmückungen wahrnimmt und zu einem Gesamteindruck verbindet? Der vehemente Streit zwischen Gefühlsästhetik und Formalismus ist in seiner polarisierenden Ausschließlichkeit für uns kaum noch nachvollziehbar. Die damit verknüpfte Fragestellung, was denn nun die Musik zu einer Sprache mache, ist gleichwohl auch heute noch von Interesse und nicht abschließend beantwortet. Auch wenn man längst von simplen Gleichsetzungen wie: Ton = Buchstabe, Intervall = Silbe, Motiv = Wort abgekommen ist, bleibt die Frage, welches denn nun die sinntragende Schicht in der Musik sei. Dazu *de la Motte-Haber* (1985, 24): „In unserem abendländischen Verständnis hat sich ein Begriff von Musik entwickelt, der zwei sinntragende Schichten unterscheidet: eine expressive und eine strukturelle. Viele Ausdruckswirkungen, die wir für unmittelbar halten, kommen aufgrund von Konventionen zustande. Derartige Ausdruckssymbole können tradiert werden und dann fast natürlich erscheinen. Dabei handelt es sich nicht nur um einzeln herauslösbare Motive oder Elemente, sondern ihre Funktion im Kontext.“ Mit anderen Worten, wir finden besonders leicht Zugang zu einer Musik, deren „Vokabular“ und „Grammatik“ uns in Form „kollektiver“ musikalischer Kognitionen (*Moscovici* 1984) so geläufig ist wie unsere Muttersprache: Ob als Hörer oder auch als Ausübende lassen wir uns mehr oder weniger stark unreflektiert-emotional von einem Musikstück ansprechen. Die Empfindungen sind eine Resonanz auf das musikalische Geschehen, weshalb es auch Lieder „ohne Worte“ oder symphonische „Dichtungen“ geben kann. Sie

schaffen identifizierbare Atmosphären, die uns einstimmen, feinstimmen oder umstimmen (*Petzold/Orth* 1997b), lassen in uns Stimmungen aufkommen, die uns vertraut, bekannt sind und von denen wir deshalb positiv affiziert sind: Wir können sie identifizieren, erkennen sie wieder, vermögen in sie einzustimmen, wir können uns mit unseren affinen Formen in die Improvisation einfügen, die dann „Zusammenklänge“ und thematische Entwicklungen ermöglicht, deren emotionale, stimmungsmäßige Bedeutung erkannt und – zumindest in Umschreibungen – auch benannt und versprachlicht werden kann. Stets nehmen wir „nebenher“ – vorbewusst, mitbewusst und z.T. auch ganz bewusst – harmonikale und formale Strukturelemente wahr, die, vertraut oder überraschend, sinnstiftend sind für den Bedeutungsgehalt einzelner musikalischer Elemente. Das Zusammenwirken emotionaler und kognitiver Faktoren erlaubt uns verschiedene Formen des Erlebens, Erfahrens und Verstehens – solange wir uns auf bekanntem Terrain bewegen, sprich: innerhalb des tonalen Musikschaffens mit festen harmonischen und formalen Strukturen, die wir aufgrund unserer musikalischen Sozialisation kennen.

Freie Improvisationen sind immer relativ fremdes Gelände, bei dem die Orientierungshilfen einer fest definierbaren „musikalischen Logik“ (*Forkel* 1788, cit. *Dahlhaus/Zimmermann* 1984) versagen. Es gibt freilich auch „Improvisationskulturen“ im Jazz, in der Folklore (ursprünglich auch in der sakralen und in der konzertanten Musik), die ein Repertoire von improvisationsgeeigneten „Modulen“ – melodische, harmonische und rhythmische Elemente, Übergänge, Arrangements bis hin zur Instrumentierung – im musikalischen Gedächtnis der Teilnehmer bereitstellen, auf die zurückgegriffen werden kann, genauso wie sich bei Improvisationen von unausgebildeten Musizierenden musikalische Muster aus dem übergeordneten kulturellen Raum finden, die offenbar allen vertraut sind und die oftmals das Rohmaterial für die Improvisation hergeben. Bei künstlerischen Improvisationsgruppen ist es geradezu ein wichtiger Teil der Arbeit, sich vom Zwang solcher „impliziter Strukturen“ zu befreien. Es gibt hier eine „musikalische Logik“ mit sehr geringem Grad der Formalisierung gegenüber einer mit hohem Formalisierungsgrad, deren „innere Dynamik“ auf „Phänomenen, die sich zu einer mittleren Schicht zwischen musikalischer Syntax und Semantik zusammenschließen“, basiert, als da sind laut *Dahlhaus* (1975) „die tonalen Funktionen, der als Fortschrittszwang empfundene Wechsel der Klangqualitäten, die metrischen Abstufungen und der Gedanke der entwickelnden Variation“. Sind also die einzelnen musikalischen Elemente innerhalb einer Improvisation schon deshalb nicht in ihrer Bedeutung erfassbar, weil es an dem einen formal und harmonisch gegebenen Kontext fehlt? Wie kommt es dann, dass wir, wie sich in den verifika-

tiven Gesprächen zeigt, trotz aller Mehrdeutigkeit über weite Strecken das Gemeinte im Kern richtig verstanden haben? Die Antwort liegt wohl darin, dass es allem Anschein nach auch in Improvisationen eine „innere Logik“ kulturspezifischer musikalischer Muster, sinntragender Klangbilder und atmosphärischer Tönungen als „soziale Repräsentationen“ (Moscovici 1984; Jodelet 1989a, b) gibt. Ob nun in einer Solo-Improvisation ein Gestaltungselement logisch aus dem anderen folgt oder in der Gruppenimprovisation ein spannungsreiches Geflecht individueller Äußerungen hörbar wird: Es gibt darin so etwas wie eine mehr oder weniger prägnante oder konsequente Logik, dank der die einzelnen Elemente wie auch die Sequenzen weder zufällig entstehen, noch austauschbar oder in ihrer Aufeinanderfolge beliebig sind. Die „innere Dynamik“ und Gesetzmäßigkeit dieses Entwicklungsprozesses ist nur schwierig zu benennen und in Worte zu fassen.

Die Expressivität der Klanggeste

Wenn man diese Elemente – Versatzstücke, „Module“, um diesen Begriff aus der Netzwerktheorie zu verwenden – nicht als nachahmende akustische Gesten i.S. der barocken Affektenlehre versteht, was drücken sie dann aus? Sie können wie das Sprechen der Sprache selbst als je verschiedene Ausformungen menschlicher Sprachausdrucksfähigkeit betrachtet werden. Zwei Linien der Explikation sind hier möglich: Zum einen gibt es eine biologische Grundausrüstung an Emotionen, emotionaler Mimik, Gestik und Prosodik. Papoušek (1994) hat z.B. nachgewiesen, dass die Prosodik der Mutter-Kind-Interaktionen transkulturell den gleichen Mustern der Intonation und vokalen Dialogik im Kontext des *intuitive parenting* folgt (Petzold et al. 1995). Zum anderen gibt es aufgrund sozialisatorischer Einflüsse ein Lernen von kulturellen Mustern, die das individuelle Denken, die „subjektiven Theorien“ (Flick 1991) an kollektive Kognitionen und Emotionen, Stile des Denkens und Fühlens in „sozialen Welten“ (Strauß 1978) zurückbindet in soziale Repräsentationen (Moscovici 1984; Jodelet 1989a, b; Petzold/Petzold 1991b), da die Wirklichkeit, unser Fühlen und Denken, nach Auffassung der Integrativen Therapie einerseits von der biologischen Ausstattung unserer Leiblichkeit bestimmt ist (Hüthiger 1997) und andererseits gesellschaftlich konstruierte Wirklichkeit ist (Berger/Luckmann 1970), und dies gilt auch für die Musik als kulturelle Realität.

Folgt man den auf Darwin, Herder, Mead und andere zurückgehenden Überlegungen, so sind die akustischen Zeichen affektiver Äußerungen als Lautgesten, vokale Gesten universell und unmittelbar verständlich. Denn emotionale Expressionen, ob als akustische oder als körpersprachliche Signale, werden über kulturelle und zeitliche

Grenzen hinweg weitgehend in gleicher Weise verstanden (*Ekman* 1988; *Eckmann/Friesen* 1975). Der Empfindungsästhetiker *Hausegger* (1885) spricht in diesem Zusammenhang von einer biologischen Kongruenz zwischen expressiver Geste und dem in Resonanz erlebten Gefühl, was durch die moderne Emotionsforschung bestätigt wird (*Izard* 1979, 1981; *Petzold* 1995g).

Viele der kurzen klanglichen Äußerungen, die musikalisch nicht weiter ausgeführt werden, lassen sich als Beziehungsangebote betrachten, die als solche auch den musikalischen Fortgang beeinflussen bzw. als spontane expressive Gesten, insbesondere dann, wenn zum akustischen Ausdruck auch noch Bewegung und Mimik hinzukommen: Spielerin D., in hockender Haltung, kratzt mit dem Bogen über die Psaltersaiten, klingelt an den Chimes, streckt sich für ein, zwei Schläge nach dem Gong. Bei jeder Aktion lächelt sie, wirkt aber angespannt. Sie bewegt sich (noch immer in der Hocke) auf die beiden Trommlerinnen zu und blickt die beiden schräg von unten an. Die Trommlerinnen, die sich in Spiel und Körperhaltung weiterhin aufeinander beziehen, lächeln sie kurz an; D. kratzt heftiger, die Trommeln werden lauter. Da weicht D. zurück. Ernst und mit nach innen gekehrtem Blick richtet sie sich auf, lässt einige langgezogene Töne erklingen und legt dann das Instrument beiseite.

Die kratzende Klanggeste – „Hallo, hier bin ich, nehmt mich wahr“ – wurde von allen verstanden. Was sie in diesem Augenblick für die Spielerin selbst und die anderen bedeuteten, welche Erinnerungen hier bei ihr anklangen, wurde erst im Diskurs erhellt. Das verweist auf die Notwendigkeit, den dialektischen Gestus als interaktionales Signal und bedeutungstragende kommunikative Botschaft, die differenzierte oder komplexe Inhalte transportiert und sich des Instruments und der Klänge als Medium bedient (*Petzold* 1977c), zu differenzieren. Die Integrative Therapie bzw. Musiktherapie unterscheidet dezidiert *Interaktion* und *Kommunikation*: „Interaktion ist der strukturierte wechselseitige Vollzug offenen Verhaltens in Kontext und Kontinuum, welcher in Repräsentationen – sie sind Basis der Strukturiertheit – gründet und sie zugleich begründet“. „Menschliche Kommunikation ist die Vermittlung von Information zwischen Subjekten in jeweils gegebenen Kontexten mit ihrem Vergangenheits- und Zukunftshorizont, ihrem Kontinuum, über die faktischen, in der Performanz offenen Verhaltens sichtbaren Interaktionen. Kommunikation erfolgt nach bestimmten, generellen (genetisch disponierten) und spezifischen (kultur-, familien- und personabhängigen) Regeln in symbolischer, nicht-sprachlich und sprachlich gefasster Form. Diese kann aufgrund von gemeinsamem Zeichenvorrat und Regelwissen, d.h. aufgrund „kommunikativer Kompetenz“, von den an Kommunikationsprozessen Beteiligten „gelesen“ werden. Sie wird identifiziert, zur Herstellung von Sinnbezügen interpretiert und gegebene

nenfalls zu Performanz verwandt, zu sinngelitetem Handeln, welches wiederum in den Kontexten (d.h. auch auf die vorhandenen Interaktions-/Kommunikationspartner) wirkt“ (Petzold 1998a, 434f).

3. Die Rolle des Musiktherapeuten

Beim Zustandekommen einer Improvisation wirken also, wie bei anderen kreativen Prozessen auch, sehr unterschiedliche Faktoren synergetisch zusammen, die teils dem Bereich des Bewusstseins, teils dem des Unbewussten entstammen und reflexiv-planvolles Handeln genauso einschließen wie emotionale Involviertheit und impulsive Expressivität. Die anfängliche momentane Gestimmtheit entwickelt und verändert sich in Resonanz auf das musikalische und interaktionale Geschehen, bei dem neben dem Erleben in der Gegenwart häufig auch atmosphärische und szenische Erinnerungen anklingen. Mit welchem musikalischen Material inneres Erleben und Interaktionen zum Ausdruck kommen, hängt entscheidend von der Performanz der Spieler, aber auch von ihrer musikalischen Enkulturation und Sozialisation (Fend 1970) und ihren spezifischen Vorlieben ab. Dabei ist ein komplexes Sozialisationsverständnis (Hurrelmann 1995) und Musiktherapie selbst als Sozialisationsgeschehen (vgl. dieses Heft S. 200) aufzufassen. Die Musiktherapeutin stimuliert in solchen Prozessen, bekräftigt, ermutigt, klärt, katalysiert. Sie mobilisiert starre Muster, fördert *Konflux*phänomene, setzt mit der Gruppe *Fluktualisierungs*prozesse in Gang, z.B. zwischen *Wahrnehmen, Verstehen, Ausdrücken*.

Für das Verstehen musikalischer Phänomene gibt es, wie das Beispiel zeigte, nicht ausschließlich einen Ansatzpunkt, vielmehr ist es möglich, sich von verschiedenen Seiten der Bedeutung eines Klanggeschehens zu nähern, und die Auseinandersetzung mit der Sichtweise anderer Disziplinen kann Anstoß sein, sich der eigenen therapeutischen Haltung bewusster zu werden. Die „Sprache“ der Improvisation beschränkt sich nicht auf die musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten, sondern erstreckt sich auch auf visuell wahrnehmbare Phänomene und das, was daraus atmosphärisch erwächst und differentiell und ganzheitlich leiblich verstanden wird. Das musikalische Geschehen ist der akustische, jedoch nicht der alleinige Ausdruck der Interaktionen auf der Beziehungsebene – Kontaktangebote, Kontaktaufnahme, bzw.-verweigerung, Begegnung, Beziehung, Ab-, An- und Ausgrenzung, Selbstbehauptung, Anpassung, Selbstaufgabe, Kräfteressen, seinen Platz suchen, sich verbünden, dominieren, Ton angeben -, was manche Improvisationen als eine Art „Psychodrama“ mit den spezifischen Ausdrucksmöglichkeiten des Mediums Musik erscheinen lässt. Was musikalisch passiert, können wir hören, die Interaktionen können wir sehen und hören. Wie der einzelne Akteur

selbst jedoch seinen Beitrag meint, wie er sich durch musikalische und andere nonverbale Signale bewegen lässt, all das können wir erst im Nachhinein, auch in intermedialen Quergängen (*Orth/Petzold* 1990; *Oeltze* 1997), bis auf wenige Ausnahmen unter Zuhilfenahme der Sprache versuchen zu verstehen. Die Facetten subjektiver Wahrnehmungen, Interpretationen und Reaktionen sind dabei so vielfältig, dass sie immer nur partiell erhellt werden können; aber es geht auch nicht um Vollständigkeit, sondern darum, gemeinsam Sinn zu erschließen. Auch unser professionell geschultes Ohr, unser therapeutischer (Durch-?)Blick, unsere leibliche Resonanz auf das Geschehen lassen uns letztlich nur eine subjektive Wahrheit erfassen. Erst der Austausch, die Ko-respondenz, mit den anderen Beteiligten in einer „intersubjektiven Hermeneutik des sprachlichen und nichtsprachlichen Ausdrucks“ (*Petzold* 1988a, b) kann schließlich zu einem Konsens über die Bedeutung einer Improvisation führen.

Angesichts der Vielfalt möglicher musikalischer Sozialisationsinflüsse in der Biographie erhebt sich die Frage: Wie viele musikalische Sprachen muss ein Musiktherapeut beherrschen? Welches Vokabular muss er in einer multikulturellen Welt verfügbar haben, um verstehen zu können und adäquat antworten zu können? Sollte es ein Ausbildungsziel sein, angehende Musiktherapeuten zu vielsprachigen Allround-Musikern zu machen, oder liefern sie dann Gefahr, sich zu sehr dem musikalischen Können und zu wenig dem empathischen Hören und mehrdimensionalen Erfassen zu widmen? Nicht nur bei den Spielern, sondern auch bei den Therapeuten ist Kreativität gefragt, wenn sie, pendelnd zwischen Hören, Sehen, Angemutetsein, Mitschwingen und Reflexion das komplexe Geschehen zu erfassen versuchen, bzw. als Mitspielende darüber hinaus *ad hoc* Impressionen und Erkenntnisse in Expressionen umsetzen und das Geschehen musikalisch und therapeutisch mitgestalten. Musiker zu sein ist für Musiktherapeuten daher immer nur ein Teil ihrer Professionalität.

Literatur

- Amabile, T.M.* (1982): Social psychology of creativity: A consensual assessment technique. *Journal of Personality and Social Psychology* 43, 997-1013.
- Berlyne, D.E.* (1971): Aesthetics and Psychobiology. New York: Appleton-Century-Crofts.
- Berger, P.L., Luckmann, T.* (1970): Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie. Frankfurt a.M.: Fischer (engl.: The Social Construction of Reality. New York: Doubleday 1966).
- Bruhn, H., Oerter, R., Rösing, H.* (1993): Musikpsychologie. Reinbek: Rowohlt.
- Bunge, M.* (1977): Emergence and the Mind. *Neuroscience*, 2, 501-510.
- Bürmann, J.* (1992): Gestaltpädagogik und Persönlichkeitsentwicklung. Theoretische Grundlagen und praktische Ansätze eines persönlich bedeutsamen Lernens". Bad Heilbrunn: Klinkhardt.
- Caspar, F., Rothenfluth, Th., Segal, Z.V.* (1992): The Appeal of Connectionism of Clinical Psychology. *Clinical Psychology Review*, 12, 719-762.
- Dahlhaus, C.* (1975): Fragmente zur musikalischen Hermeneutik. In: *Dahlhaus, C.* (Hg.): Beiträge zur musikalischen Hermeneutik. Regensburg: Bosse.
- , *Zimmermann, M.* (1984): Musik zur Sprache gebracht. Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten. München: dtv.
- Edelman, G.* (1987): Unser Gehirn. Ein dynamisches System. München: Piper.
- Eisler-Stehrenberger, K.* (1990): Kreativer Prozess – Therapeutischer Prozess. In: *Petzold, H.G., Orth, I.* (Hg.): Die neuen Kreativitätstherapien. Handbuch der Kunsttherapie, 2 Bde. Paderborn: Junfermann.
- Ekman, P.* (1988): Gesichtsausdruck und Gefühl. Paderborn: Junfermann.
- , *Friesen, W.V.* (1975): Unmasking the Face. Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- Engelkamp, J.* (1990): Das menschliche Gedächtnis. Göttingen: Hogrefe.
- Flick, U.* (1991): Alltagswissen über Gesundheit und Krankheit: Subjektive Theorien und soziale Repräsentationen. Heidelberg: Asanger.
- Fodor, J., Pylyshyn, Z.* (1988): Connectionism and Cognitive Architecture: A Critical Review. *Cognition*, 28, 3-71.
- Frohne-Hagemann, I.* (1990): Musik und Traum. Zur Arbeit mit Träumen aus der Sicht der Integrativen Musiktherapie. In: *Frohne-Hagemann, I.* (Hg.): Musik und Gestalt. Paderborn: Junfermann.
- (1994): Realitätsebenen des musiktherapeutischen Dialogs. *Einblicke*, 6 (hg. v. DBVMT e.V. und BKM e.V.).
- (1999): Zur Hermeneutik musiktherapeutischer Prozesse. Metatheoretische Überlegungen zum Verstehen. *Musiktherapeutische Umschau*, 2.
- Gatz, F.M.* (1929): Musik-Ästhetik in ihren Hauptrichtungen. Ein Quellenbuch der deutschen Musik-Ästhetik von Kant und der Frühromantik bis zur Gegenwart. Stuttgart: Enke.
- Getzels, J.W., Csikszentmihalyi, M.* (1976): The creative vision: A longitudinal study of problem finding in art. New York: Wiley.
- Haken, H.* (1981): Erfolgsgeheimnisse der Natur. Synergetik: Die Lehre vom Zusammenwirken. Stuttgart: DVA.
- (1984): Advanced Synergetics. Berlin: Springer.
- (1988): Neural and Synergetic Computers. Berlin: Springer.

- Harnoncourt, N. (1982): Musik als Klangrede. Salzburg: Residenz-Verlag.
- Harrer, G. (1975): Das „Musikerlebnis“ im Griff des naturwissenschaftlichen Experiments. In: Harrer, G. (Hg.): Grundlagen der Musiktherapie und Musikpsychologie. Stuttgart: Enke.
- Hausegger, F., von (1885): Die Musik als Ausdruck. In: Gatz, F.M. (1929): Musik-Ästhetik in ihren Hauptrichtungen. Ein Quellenbuch der deutschen Musik-Ästhetik von Kant und der Frühromantik bis zur Gegenwart. Stuttgart.
- Hegi, F. (1997): Die heilenden Prozesse in der musiktherapeutischen Improvisation. In: Müller, L., Petzold, H.G. (Hg.), Musiktherapie in der klinischen Arbeit: Integrative Modelle und Methoden. Stuttgart: Fischer, 76-90.
- (1998): Übergänge zwischen Sprache und Musik. Paderborn: Junfermann.
- Hurrelmann, K. (1995): Einführung in die Sozialisationstheorie. Weinheim: Beltz, 5. überarb. Aufl.
- Hüthiger, G. (1997): Biologie der Angst. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Izard, C.E. (1977): Human Emotion. New York: Plenum Press (dtsh.: Die Emotionen des Menschen. Weinheim: Beltz 1981).
- (1979): Emotion in Personality and Psychopathology. New York: Plenum Press.
- (1982): Measuring Emotions in Infants and Children. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jodelet, D. (1989a): Les représentations sociales. Paris: Presses Universitaires de France.
- (1989b): Folies et représentations sociales. Paris: Presses Universitaires de France.
- Kamper, D. (1981): Zur Geschichte der Einbildungskraft. München: Hanser.
- Karbusicky, V. (1986): Grundriss der musikalischen Semantik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Kelso, J.A.S. (1995): Dynamic Patterns. The Self-Organization of Brain and Behavior. Massachusetts: MIT-Press.
- Köstler, A. (1969): Der göttliche Funke. Bern: Huber.
- Krohn, W., Küppers, G. (1992): Emergenz: Die Entstehung von Ordnung, Organisation und Bedeutung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Lasar, M. (1996): Netzwerktheorie. Möglichkeiten für die psychiatrische Wissenschaft. Lengerich: Pabst Science Publ.
- Maslow, A.H. (1959): Creativity in Self-Actualizing People. In: Anderson, H. (Hg.): Creativity and its Cultivation. New York: Harper.
- Matusek, P. (1974): Kreativität als Chance. München: Piper.
- Metzinger, T. (1995): Bewusstsein – Beiträge aus der Gegenwartsphilosophie. Paderborn: Schöningh.
- Montamedi, K. (1982): Creative Process. *Journal of Creative Behaviour*, 16/2, State University College Buffalo.
- Moreno, J.L. (1990): Theorie der Spontanität und Kreativität. In: Petzold/Orth (1990a), 189-202.
- Moreno, Z. (1970): Beyond Aristotle, Breuer and Freud: Moreno's Contribution to the Concept of Catharsis. *Group Psychotherapy*, 1-2, 34-43.
- Moscovici, S. (1984): The Phenomenon of Social Representations. In: Farr, R.M., Moscovici, S. (Hg.): Social Representations. Cambridge: Cambridge University Press.
- Motte-Haber, M., de la (1985): Musik als Sprache. Funktionsweisen des Verstehens. In: Motte-Haber, M., de la (Hg.): Handbuch der Musikpsychologie. Frankfurt a.M.: Laaber.
- Müller, L., Petzold, H.G. (1997): Musiktherapie in der klinischen Arbeit. Integrative Modelle und Methoden. Stuttgart: Fischer.
- Oeltze, H.-J. (1997): Intermediale Arbeit in der Integrativen Musiktherapie. In: Müller/Petzold (1997), 113-136.
- Orth, I., Petzold, H.G. (1990c): Metamorphosen – Prozesse der Wandlung in der intermedialen Arbeit der Integrativen Therapie. In: Petzold/Orth (1990a, Bd. 2), 721-774.
- Papoušek, M. (1994): Vom ersten Schrei zum ersten Wort. Bern: Huber.
- Peper, C.E., Beek, P.J., van Wieringen, P.C.W. (1991): Bifurcations in Polyrythmic Tapping: In Search of Faley Principles. In: Requin, J. Stelmach, G.E. (eds.), Tutorials in Motor Neuroscience. Amsterdam: Kluwer Academic Publishers, 413-431.

- Perrig, W., Wippich, W., Perrig-Chiello, P. (1993): Unbewusste Informationsverarbeitung. Bern: Huber.
- Petzold, H.G. (1974j): Psychotherapie und Körperdynamik. Paderborn: Junfermann (3. Aufl. 1979).
- (1975h): Integrative Therapie ist kreative Therapie. Düsseldorf: FPI-Publikationen.
 - (1977c): Die Rolle der Medien in der integrativen Pädagogik. In: *Petzold, H.G., Brown, G.I. (Hg.): Gestaltpädagogik. Konzepte der Integrativen Erziehung.* München: Pfeiffer, 101-123.
 - (1979g): Zur Rolle der Musik in der Integrativen Bewegungstherapie, revid. in: *Petzold (1988n)*, Bd. 2, 407-417.
 - (1980): Die Rolle des Therapeuten und die therapeutische Beziehung in der Integrativen Therapie. In: *Petzold, H.G. (Hg.): Die Rolle des Therapeuten und die therapeutische Beziehung.* Paderborn: Junfermann, 223-290.
 - (1982a): Dramatische Therapie. Neue Wege der Behandlung durch Psychodrama, Rollenspiel, therapeutisches Theater. Stuttgart: Hippokrates.
 - (1988a): Integrative Therapie als intersubjektive Hermeneutik bewusster und unbewusster Lebenswirklichkeit. Düsseldorf: FPI-Publikationen, revid. in: (1991a), 153-332.
 - (1988b): Zur Hermeneutik des sprachlichen und nichtsprachlichen Ausdrucks in der Integrativen Therapie. Düsseldorf: FPI-Publikationen, revid. in: (1991a), 98-152.
 - (1988n): Integrative Bewegungs- und Leibtherapie. Ein ganzheitlicher Weg leibbezogener Psychotherapie. Ausgewählte Werke Bd. 1, Teilb. 1 u. 2. Paderborn: Junfermann. (3. rev. u. überarb. Auflage 1996)
 - (1988p): Beziehung und Deutung in der Integrativen Bewegungstherapie. In: *Petzold (1988n)*, Teilb. 1, 285-340.
 - (1990b): „Form und Metamorphose“ als fundierende Konzepte für die Integrative Therapie mit kreativen Medien – Wege intermedialer Kunstpsychotherapie. In: *Petzold/Orth (1990a)* Bd. 2, 639-720.
 - (1991a): Integrative Therapie. Ausgewählte Werke Bd. II, 1: Klinische Philosophie. Paderborn: Junfermann.
 - (1991e): Das Ko-responzenmodell als Grundlage der Integrativen Therapie und Agogik. überarb. u. erw. in: (1991a), 19-90.
 - (1992a): Integrative Therapie. Ausgewählte Werke Bd. II, 2: Klinische Theorie. Paderborn: Junfermann.
 - (1992m): Die heilende Kraft des Schöpferischen, *Orff-Schulwerk-Informationen*, 50, 6-9, repr. in: *Integrative Bewegungstherapie*, 1, 1993, 10-14.
 - (1993a): Integrative Therapie. Ausgewählte Werke Bd. II, 3: Klinische Praxeologie. Paderborn: Junfermann.
 - (1994j): Psychotherapie und Babyforschung, Bd. 2: Die Kraft liebevoller Blicke. Paderborn: Junfermann.
 - (1994n): Musisch-künstlerische Heilpädagogik – auf dem Wege zu einer künstlerischen und wissenschaftlichen Disziplin, *Orff-Schulwerk-Informationen*, 53, 24-30.
 - (1995a): Weggeleit und Schutzschild. Arbeit mit protektiven Prozessen und sozioökologische Modellierungen in einer entwicklungsorientierten Kindertherapie. In: *Metzmacher et al. (1995)*, 169-280.
 - (1995g): Die Wiederentdeckung des Gefühls. Emotionen in der Psychotherapie und der menschlichen Entwicklung. Paderborn: Junfermann.
 - (1997w): Integrative Musiktherapie – eine Ausbildung mit klinischer, ästhetischer und psychotherapeutischer Schwerpunktbildung. In: *Müller, H.G. Petzold, H.G. (Hg.): Musiktherapie in der klinischen Arbeit. Integrative Modelle und Methoden.* Stuttgart: Fischer, 278-295.
 - (1998a): Integrative Supervision, Meta-Consulting & Organisationsentwicklung. Modelle und Methoden reflexiver Praxis. Ein Handbuch, Band I. Paderborn: Junfermann.

- , *Ebert, W., Sieper, J.* (1999): Supervision: Konzeptionen, Begriffe, Qualität. Probleme in der supervisorischen „Feldentwicklung“ – transdisziplinäre, parrhesiastische und integrative Perspektiven. Düsseldorf: FPI-Publikationen (in Vorb.).
- , *Metzmacher, B., Zaepfel, H.* (1995): Therapeutische Zugänge zu den Erfahrungswelten des Kindes. Integrative Kindertherapie in Theorie und Praxis, Bd. 1, Paderborn: Junfermann.
- , *Müller, L.* (1995): Integrative Musiktherapie – eine Ausbildung mit klinischer und Psychotherapeutischer Schwerpunktbildung, *Informationsblatt des Schweizerischen Fachverbandes für Musiktherapie (SFMT)*, 26, 10-17.
- , *Orth, I. & Sieper, J.* (1999a). Psychotherapie, Mythen und Diskurse der Macht und der Freiheit. In: *Petzold/Orth* (1999a), 15-66.
- , — (1990a): Die neuen Kreativitätstherapien. Handbuch der Kunsttherapie, 2 Bde., Paderborn: Junfermann.
- , — (1997a): Das Konflux-Modell und die Arbeit mit kokreativen Prozessen in Team-supervision und Organisationsberatung. *Kunst & Therapie*, 1, 1-46; erw. in: *Petzold* (1998a), 255-304.
- , — (1997b): Wege zu „fundierter Kollegialität“ – innerer Ort und äußerer Raum der Souveränität. Erw. in: *Slembek, E., Geissner, H.* (Hg.): Feedback. Das Selbstbild im Spiegel der Fremdbilder. St. Ingbert: Röhrig, 107-126.
- , — (1999a). Die Mythen der Psychotherapie. Ideologien, Machtstrukturen und Wege kritischer Praxis. Paderborn: Junfermann.
- , *Petzold, Ch.* (1991a): Lebenswelten alter Menschen. Hannover: Vincentz.
- , — (1991b): Soziale Gruppe, „social worlds“ und „narrative Kultur“ als bestimmende Faktoren der Lebenswelt alter Menschen und gerontotherapeutischer Arbeit. In: *Petzold/Petzold* (1991a), 192-217.
- , *Sieper, J.* (1993a): Integration und Kreation. 2 Bde., Junfermann, Paderborn.
- , *Steffan, A.* (1999a): Selbsterfahrung in der Ausbildung von PsychotherapeutInnen – empirische Perspektiven aus der Sicht der Integrativen Therapie. In: *Laireiter, A.-R.* (Hg.): Selbsterfahrung in Psychotherapie und Verhaltenstherapie – Empirische Befunde. Tübingen: DGVT-Verlag.
- , — (1999b): Ausbildung, Selbsterfahrung und Selbstmodelle in der Integrativen Therapie – Hintergründe, Konzepte und Forschungsergebnisse zu einer „transversalen“ Weiterbildungskultur. *Gestalt* (Schweiz), 36.
- , *van Beek, Y, van der Hoek, A.-M.* (1994a): Grundlagen und Grundmuster „intimer Kommunikation und Interaktion“ – „Intuitive Parenting“ und „Sensitive Caregiving“ von der Säuglingszeit über die Lebensspanne. In: *Petzold* (1994j), 491-646.
- Pribram, K.H.* (1979): Hologramme im Gehirn, *Psychologie Heute*, 10, 33-42.
- Prigogine, I.* (1979): From the Being to Becoming: Time and Complexity in the Physical Science. San Francisco: Freeman. (dtsh.: Vom Sein zum Werden. Zeit und Komplexität in den Naturwissenschaften. München: Piper.)
- (1996): La fin des certitudes. Paris: Editions Odile Jacob.
- Rogers, C.R.* (1990): Auf dem Wege zu einer Theorie der Kreativität. In: *Petzold, H.G., Orth, I.* (Hg.): Die neuen Kreativitätstheorien. Handbuch der Kunsttherapie. 2 Bde., Paderborn: Junfermann, 237-256.
- Rugg, H.* (1963): Imagination: An Inquiry into the Sources and Conditions that Stimulates Creativity. New York: Harper & Row.
- Scheff, Th.* (1979): Catharsis in Healing, Ritual and Drama. Berkeley: University Press.
- Schwarzer, G.* (1994): Die Entwicklung der Melodiewahrnehmung.: Analytische und holistische Prozesse. München: Asanger.
- Sokal, A., Bricmont, J.* (1999): Eleganter Unsinn. Wie die Denker der Postmoderne die Wissenschaften missbrauchen. München: Beck.
- Strauss, A.L.* (1978): A Social World Perspective. In: *Denzin, M.K.* (Hg.): Studies in Symbolic Interaction, Vol. I. Greenwich: JAI Press, 119-128.
- Top, T.* (1993): Art and gender: Creative achievement in the visual arts. Unpublished doctoral dissertation. Universität Groningen, Niederlande.
- Wallace, G.* (1926): The Art of Thought. New York: Hartcourt Brace.

Welsch, W. (1987): *Unsere postmoderne Moderne*. Weinheim: Acta Humaniora.
Wyss, D. (1973): *Beziehung und Gestalt*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Anschrift der Autoren:
Hannah Vieth-Fleischhauer
Muffendorfer Hauptstraße 46
D-53177 Bonn

Prof. Dr. Dr. Hilarion Petzold
EAG - FPI
Wefelsen 5
D - 42499 Hückeswagen