

## Die Kunst des Deutens als Erhören von Unerhörtem

Basierend auf dem gleichnamigen Referat vom 14. Juni 2018 anlässlich des Abschiedssymposiums von Prof. Dr. med. Küchenhoff in Liestal.

Warsitz Rolf-Peter

### Summary

The art of interpreting is listening to the unheard

The psychoanalytical process is understood as a speech act that initiates an intersubjective process in which indirect messages are exchanged. They can only be transmitted by means of a special ability to hear with the "third ear"<sup>1</sup>. Listening with the third ear is similar to musical listening and the auditory experience of respondent resonance.

**Keywords:** *interpretive art, hearing the unheard, musical listening*

«Zur Sprache bringen» – das Thema des Symposiums, an dem die folgenden Überlegungen vorgetragen wurden – suggeriert, es sei da ein Subjekt tätig, das etwas aus einem Bereich ausserhalb der Sprache zum Ort der Sprache transportiert. Und diese Phrase macht schon auf eine Schwierigkeit aufmerksam, die ins Zentrum meiner Überlegungen führen soll: Ist die Sprache nicht das, was wir sind? So jedenfalls drückt es Friedrich Hölderlin aus: «Viel hat erfahren der Mensch, der Himmlischen viele genannt, seit ein Gespräch wir sind und hören können voneinander» [1]. Hans Georg Gadamer bzw. Martin Heidegger folgten diesem Gedanken: das «Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache» [2]. Der Mensch ist ein Sprachwesen, ein «Parlêtre» – so drückte es der Psychoanalytiker Jacques Lacan aus [vgl 3]. Sprache wäre demnach nicht ein Ort, wohin wir zuallererst gebracht werden müssten, sondern wo wir immer schon sind. Ich übergehe an dieser Stelle das schwierige Problem des Spracherwerbs durch das Infans (das «nicht sprachbegabte Kind»), dem wir aber doch bereits eine irgendwie geartete Form der sprachlichen Kompetenz zuschreiben müssen, wenn wir den Prozess des Spracherwerbs durch Interaktion mit sprachkompetenten Wesen verstehen wollen.

Allerdings sind unsere klinischen Theorien in Psychoanalyse und Psychiatrie, die neueren zumal, eher von jener instrumentellen Auffassung der Sprache geprägt, der zufolge Sprache lediglich eine Transmissionsfunktion von Daten ist. Sprache erscheint hier nur als die bewusste Oberfläche des Mentalen, deren Substruktur aus nicht symbolisierten, prä- bzw. extraveralen Mustern der Inter-

aktion, der Körpererfahrung etc. bestünde. Im Verständnis des Menschen als eines Parlêtre sind hingegen diese extraveralen Affekt- und Handlungsmuster der Interaktion selbst eine Art Sprache. «Zur Sprache bringen» wäre dann ein Übersetzungsprozess zwischen verschiedenen Arten von Sprache: verbale Sprache, Körpersprache, Handlungssprache u.a. Diese Übersetzung erfordert einen zweifachen Prozess: aus dem Unbewussten des sprechenden Subjekts zum dezidiert Gesagten und aus dem Unge-sagten zu einem hören-Können durch den Zuhörer, der eine erneute Übersetzung unter Zuhilfenahme seines eigenen Unbewussten anfertigt. So könnten wir sprachanalytisch vielleicht auch Wilfried Bions Kategorie der «rêverie» interpretieren [vgl 4, S. 208/ 209].

Die Aufgabe des «zur Sprache-Bringens» in der Psychoanalyse ist also für sich schon ein kompliziertes Unterfangen. Die Technik dieses Unterfangens und die Konzeptualisierung einer solchen Technik, die zur Kunst der Deutung bzw. zu einer responsiven, einer antwortgebenden Therapie führen soll, bleibt zunächst rätselhaft.

Joachim Küchenhoff und ich haben in gemeinsamen Publikationen dies als klinische und epistemologische Grundfrage des therapeutischen Prozesses herauszuarbeiten versucht. Unser Ziel war eine Anthropologie (bzw. eine negative Anthropologie) und eine Epistemologie der Psychoanalyse, die wir als Dialektik von Zuhören und Sprechen (im Sinne der psychoanalytischen Grundregel) beschrieben haben [5 Teil 3, S 119 ff.]. Das Zuhören des Psychoanalytikers versuchten wir als ein Pulsieren, ein Öffnen und Schliessen des intersubjektiven zwischenleiblichen Raums der Übertragung zu begreifen. Diese Zwischenleiblichkeit (nach Merleau-Ponty [6, S. 185, 187] stellt nach unserer Auffassung den Raum und die Zeit jenes Parlêtre dar, von dem Lacan gesprochen hatte. Dies betrifft zunächst das Zuhören in gleichschwebender Aufmerksamkeit in der psychoanalytischen Situation durch den Psychoanalytiker. Schon dieses bedeutet nicht nur ein resonantes Mitschwingen mit den Gefühlen des Analysanden, sondern mehr noch eine antwortende Resonanz, eine Respondenz [7, S. 45]. Es betrifft aber andererseits auch das Zuhören des Supervisors, das wir nicht so sehr als ein konzentriertes Hinhören und Festlegen des Gesagten auf eine Bedeutung, sondern als ein dezidiertes «Daneben-

**Correspondence:**  
Prof. Dr. Dr. Rolf-Peter  
Warsitz, Baumgartenstrasse  
23, DE-34130 Kassel, war-  
sitz[at]t-online.de

hören», als Para-Akustik verstanden haben [4, S. 169 ff.]. Nur durch eine solche Parakustik werden auch die Nebenbedeutungen und Vielstimmigkeiten der Rede, gerade das Triebhafte und affektiv konnotierte Unbewusste, also das im Gesagten sonst Unerhörte erfahrbar. Hier ist nun nicht der Ort und die Zeit, dies weiter zu differenzieren. Aber das Zuhören in gleichschwebender Aufmerksamkeit und ihre so rätselhafte, unverkennbare Idiosynkrasie von Aktivität und Passivität scheint ein besonderer Wahrnehmungsmodus in der psychoanalytischen Grundhaltung zu sein: es handelt sich um einen nicht-intentionalen ästhetischen Akt. Das heisst dann auch, dass das aktive Zuhören nicht allein auf die semantischen Inhalte resp. Bedeutungen des Gesagten gerichtet ist, sondern dass es darüber hinaus auch die Melodie des Sprechens, seine körperlich-phonetische bzw. semiotische Dimension zu berücksichtigen hat [7; vgl 8, S. 8]. Für Literaturwissenschaftler und Philosophen scheint eine solche ästhetisch-poetische Struktur des Zuhörens und zur Sprache-Bringens ganz selbstverständlich und spezifisch zu sein [9–11], für Psychoanalytiker ist das immer noch ein schwer zu akzeptierender Ansatz. Mittlerweile taucht dieser Gedanke aber sogar in empirisch ausgerichteten Psychoanalysestudien auf [vgl 12–14]. Es sei mir erlaubt, dies ein wenig auszuführen.

Der Psychoanalytiker kann hier viel von der Literatur und Kunst bzw. von der Literaturwissenschaft und der ästhetischen Theorie lernen. Bereits Freud hatte eine Ahnung vom ästhetisch-poetischen Wesen der psychoanalytischen Deutung. Der Literaturwissenschaftler Joachim Pfeiffer nennt Freud sogar einen Klassiker der Literaturtheorie und er bezeichnet die Psychoanalyse als eine «Ars poetica»; er schreibt:

«Trotz der Nähe von Tagtraum und Dichtung übersieht Freud nicht die Unterschiede, die beide voneinander trennen: Während der Tagträumer seine Phantasien vor den Anderen eher verbirgt, macht der Dichter seine literarischen Phantasien kommunizierbar und verhilft dem Rezipienten zum Lustgewinn. Dieser Lustgewinn wird von Freud als «Verlockungsprämie» oder «Vorlust» bezeichnet; er findet seinen Grund in der ästhetischen Gestaltung, in der *Ars poetica*, die das Verbotene einerseits verhüllt, andererseits die «Befreiung von Spannungen in unserer Seele» ermöglicht. Alle ästhetische Lust, so stellt er fest, trägt den Charakter solcher Vorlust. Auch wenn die Einseitigkeit dieser Ästhetiktheorie kritisiert wurde (...), darf man nicht übersehen, dass mit Freuds Aufsatz über die dichterische Phantasie die erste psychoanalytische Erklärung für die Funktion des Ästhetischen vorliegt.» ([9], S. 6)

Und etwas später: «Der Witz kann die Hemmung durch Verschiebung, Entstellung, Vieldeutigkeit und Lust am Sprachspiel aufheben – Verfahren, die wir in der Literatur insgesamt antreffen. Diese Verwandtschaft wird noch unterstrichen durch Freuds Feststellung, dass auch die ‚unsinnigen‘ Witze und die Wortspiele (mit ihren Klangassoziationen, die sich von der Bedeutung ablösen) Lust hervorrufen und zu einer Entlastung von der ‚ernsthaften Verwendung der Worte‘ und ihrer ‚Anstrengung‘ führen – eine implizite Rehabilitation jener Unsinnspoesie und symbolistischen oder surrealistischen Wortspielerei findet hier statt, die für Julia Kristeva die Revolution der poetis-

chen Sprache ausmachen. Freud verteidigt damit die Kraft des «Semiotischen» (Kristeva), jene präverbale Spracharchie, die zur Befreiung von der Macht der Diskurse befähigt» [ibid., S. 7].

Das Modell dafür ist in der Psychoanalyse natürlich, so wäre zu ergänzen, der Babytalk, also die lautmalende und manchmal lallende Verständigung zwischen dem Baby und seiner Mutter, in die wir alle ganz spontan verfallen, wenn wir mit einem Infans, dem noch «nicht sprachbegabten Wesen», in Kontakt treten (s. unten über Daniels Sterns «Ausdrucksformen der Vitalität» [15]).

Kehren wir zum Zuhören des Psychoanalytikers und zu seiner Deutungskunst zurück. Der Begriff der Deutungskunst geht ebenfalls auf Sigmund Freud zurück. Er hatte ihn allerdings erst spät (in «Jenseits des Lustprinzips» [16]) systematisch elaboriert – als Wiederholung in der Übertragung:

«25 Jahre intensiver Arbeit haben es mit sich gebracht, dass die nächsten Ziele der psychoanalytischen Technik heute ganz andere sind als zu Anfang. Zuerst konnte der analysierende Arzt nichts anderes anstreben, als das dem Kranken verborgene Unbewusste zu erraten, zusammenzusetzen und zur rechten Zeit mitzuteilen. Die Psychoanalyse war vor allem eine Deutungskunst. (...) Dann aber wurde es immer deutlicher, dass das gesteckte Ziel, die Bewusstwerdung des Unbewussten, auch auf diesem Wege nicht voll erreichbar ist. (...) Der Kranke (...) ist vielmehr genötigt, das Verdrängte als gegenwärtiges Erlebnis *zu wiederholen*, anstatt es, wie der Arzt es lieber sähe, als ein Stück der Vergangenheit *zu erinnern*. (...) Diese mit unerwünschter Treue auftretende Reproduktion hat immer ein Stück des infantilen Sexuallebens, also des Ödipuskomplexes und seiner Ausläufer, zum Inhalt und spielt sich regelmässig auf dem Gebiet der Übertragung, d.h. der Beziehung zum Arzt, ab. Hat man es in der Behandlung so weit gebracht, so kann man sagen, die frühere Neurose sei nun durch eine frische Übertragungsneurose ersetzt» [16, S. 16/ 17 Hervorhebungen durch RPW].

Was sind nun jene Wiederholungen, von denen Freud hier spricht, was wird in der Übertragung wieder-geholt, anstatt es zu erinnern? Könnten wir nicht auch sagen, das Wieder-Holen des Vergangenen vollziehe sich in diesem Fall als Inszenierung im Hier und Jetzt in der Übertragung? Dies würde dann zu einem ganz besonderen Modus des Erinnerns führen, gleichsam zu einem körper- bzw. handlungssprachlichen Erinnern, das das vom Patienten in dieser Form wieder-Geholte dem zu hören erlaubt bzw. es zu erhören gestattet – im Sinne eines Erhörens von Unerhörtem. Wir (Joachim Küchenhoff und ich) sind damals (in den 1980er-Jahren [vgl 4] von Nietzsches Metapher des Hörens mit dem dritten Ohr ausgegangen, das dann Theodor Reik mit seiner Metapher vom psychoanalytischen Hören mit dem Dritten Ohr aufgreift [17]).

In «Jenseits von Gut und Böse» macht sich der genial-verrückte Nietzsche lustig über die Schwerhörigkeit der deutschen Ohren gegenüber dem, der – wie er selbst – das «dritte Ohr» hat und zu hören vermag, was die deutschen Ohren eben nicht hören – so wie wir als Psychoanalytiker uns vielleicht manchmal genial-verrückt (wie Nietzsche) wähen, über dieses dritte Ohr zu verfügen:

«Welche Martern sind deutsch geschriebene Bücher für den, der das dritte Ohr hat! Wie unwillig steht er neben dem langsam sich drehenden Sumpfe von Klängen ohne Klang, von Rhythmen ohne Tanz, welcher bei Deutschen ein «Buch» genannt wird! Und gar der Deutsche, der Bücher liest! Wie faul, wie widerwillig, wie schlecht liest er! Wie viele Deutsche wissen es und fordern es von sich zu wissen, dass Kunst in jedem guten Satze steckt – Kunst, die erraten sein will, sofern der Satz verstanden sein will! Ein Missverständnis über sein Tempo zum Beispiel, und der Satz selbst ist missverstanden! Dass man über die rhythmisch entscheidenden Silben nicht im Zweifel sein darf, dass man die Brechung der allzu strengen Symmetrie als gewollt und als Reiz fühlt, dass man jedem staccato, jedem rubato ein feines geduldiges Ohr hinhält, dass man den Sinn in der Folge der Vokale und Diphthongen rät, und wie zart und reich sie in ihrem Hintereinander sich färben und umfärben können: wer unter bücherlesenden Deutschen ist gutwillig genug, solchergestalt Pflichten und Forderungen anzuerkennen und auf so viel Kunst und Absicht in der Sprache hinzuhorchen? Man hat zuletzt eben «das Ohr nicht dafür»: und so werden die stärksten Gegensätze des Stils nicht gehört, und die feinste Künstlerschaft ist wie vor Tauben verschwendet. (...) Wie wenig der deutsche Stil mit dem Klange und mit den Ohren zu tun hat, zeigt die Tatsache, dass gerade unsre guten Musiker schlecht schreiben. Der Deutsche liest nicht laut, nicht fürs Ohr, sondern bloss mit den Augen: er hat seine Ohren dabei ins Schubfach gelegt» [18, S. 713/ 714].

Wie greift nun Theodor Reik Nietzsches Metapher auf bzw. wie verwendet er sie für die Technik des Zuhörens im psychoanalytischen Diskurs?

«Es wäre natürlich Unsinn zu behaupten, dass die Sprache des Unbewussten nur von Psychoanalytikern verstanden wird. (...) Die Psychoanalyse ist (...) nicht so sehr ein Herz-zu-Herz-Gespräch wie ein Trieb-zu-Trieb-Gespräch, ein unhörbarer aber höchst ausdrucksvoller Dialog. Der Psychoanalytiker muss lernen, wie einer zum anderen ohne Worte spricht. Er muss lernen, mit dem «dritten Ohr» zu hören (...). Es stimmt nicht, dass man schreien muss, um verstanden zu werden. Wenn man gehört werden will, dann flüstert man» [17, S 165].

Reiks Metapher eines «Hörens mit dem dritten Ohr» soll die «innere Erfahrung» des Psychoanalytikers beschreiben und sie bleibt bei ihm relativ unbestimmt, sie stammt aus den Tiefen der Persönlichkeit des Analytikers, unhörbar – wie eine telepathische Fähigkeit, wiewohl sie doch nur über die gesprochenen Worte und paraverbalen Sprachäusserungen zu erfassen ist – vielleicht vergleichbar der inneren Stimme seines Dämons, auf die Sokrates hörte. So greift Lacan Reiks Metapher in seinem Seminar mit seinen Schülern auf:

«Denken Sie an Sokrates. Seine unbeugsame Reinheit und seine «atopia» gehören zusammen. Jederzeit intervenierend ist da die dämonische Stimme. Können Sie sagen, die Stimme, die Sokrates führt, sei nicht Sokrates selbst? (...) Hier wäre eine neue Spur aufzunehmen. Wir wollen ja wissen, was es heisst, vom Subjekt der Wahrnehmung zu sprechen. Legen Sie mir nur nicht in den Mund, was ich nicht sage – der Analytiker soll keine Stimmen hören! Aber trotzdem können Sie das Buch eines Analytikers lesen, eines direkten Schülers und Vertrauten Freuds,

Theodor Reiks «Listening with the third ear». (...) Reik behauptet, dieses dritte Ohr lasse ihn ich weiss was für eine Stimme hören, die zu ihm spricht und ihn vor Täuschungen warnt» [19, S. 271]. Lacan will hier im Grunde die Metapher des Hörens mit dem dritten Ohr modifizieren: Wenn für ihn «zwei Ohren genug sind, um taub zu sein» [ibid.], so will er das von den zwei Ohren Ungehörte in den Worten und zwischen den Zeilen doch zu Gehör bringen (vielleicht so, wie Nietzsche es gemeint hatte).

Um die Technik bzw. die Kunst des Zuhörens und – daraus folgend – des Deutens in der Psychoanalyse zu elaborieren, können wir sie vielleicht als eine Form der «poiesis» verstehen, aber nicht einer Poiesis als Herstellung von Dingen (modo Aristoteles), sondern als körperlich-szenische Vermittlung von Ungehörtem, ja Unerhörtem. «Unerhört» besitzt ja im Deutschen die Doppelbedeutung von nicht Gehörtem i.S. des Überhörten und von etwas Skandalösem im zu Hörenden, von etwas Verbotenem bzw. Verpönten und lieber peinlich Vermiedenem – wie z.B. in der «unerhörte(n) Botschaft der Hysterie», von der Lucien Israel gesprochen hat [20]. Diese unerhörte Botschaft will das Skandalöse des Begehrens des Analysanden zum Analytiker und des Analytikers zum Analysanden zu Gehör bringen. Lucien Israel hat übrigens bei einer Tagung (1991), die den Titel trug: «Eine Technik für die Psychoanalyse» [21], an der auch Küchenhoff und ich unsere Überlegungen «Zum Hören mit dem dritten Ohr» vorgetragen haben, einen kleinen Beitrag geleistet mit dem Titel: «Für eine poetische Analyse» [22], und dabei zwei Arten von Psychoanalyse bzw. von Psychoanalytikern differenziert: Da ist zum einen der mit Wissen und Konzepten vollgestopfte Analytiker, dessen Ohren aber eben deshalb die unerhörten Botschaften nicht mehr zu hören in der Lage ist. Diesen hat Lucien Israel vom poetischen Analytiker abgegrenzt, der gerade nicht intentional hinhört und gerade nicht nur die denotativen Bedeutungen des Gesagten vernimmt, sondern der allusiv in gleichschwebender Aufmerksamkeit hört und deutet, der also andeutet (alludiert) und evoziert anstatt klare Aussagesätze oder Ist-Deutungen zu formulieren. Diese Technik entspricht, so Israel, der Textauslegungsmethode des Talmud. Dort werden vier Ebenen der Lektüre bzw. des Hörens unterschieden: der wörtliche Sinn (sens littéral), die Andeutung (allusion), der Kommentar und das Geheimnis (le secret) [ibid., S. 46]. Diese Dimensionen des Hörens und Sprechens in der Psychoanalyse haben Küchenhoff und ich dann intensiv weiterverfolgt in unseren späteren Bezugnahmen auf Roland Barthes [11, 23] und auf Julia Kristevas semiotische Psychoanalyse [24].

Offenbar waren wir beide, Joachim Küchenhoff und ich, allerdings damals doch von etwas unterschiedlichen Dispositiven des Zuhörens ausgegangen. Dies habe ich in eben jenem kleinen, versteckten gemeinsamen Text gefunden, den wir auf der oben genannten Tagung vorgetragen [25], und den wir später nie weiter veröffentlicht und auch nicht in unsere gemeinsamen Veröffentlichungen aufgenommen haben. Darin wird der Gedanke des poetisch-ästhetischen Aktes des Deutens als Erhören von Unerhörtem mit seiner spezifischen, musikalischen Konnotation akzentuiert. Joachim Küchenhoff, der in diesen frühen Texten bereits Stundenvignetten analytischer Behandlungen beigetragen hat (hier speziell von einer anorektischen

Patientin mit einer destruktiven Übertragungsdynamik), hat dabei mehr die gleichschwebende Aufmerksamkeit als ein musikalisches Hören, wie gerade bei Barthes skizziert, konzeptualisiert. Mein eigener Zugang – der ich auf dem musikalischen Ohr eher taub bin – war hingegen stärker über den klassisch-hermeneutischen Modus des Sprachhörens geprägt. Beide Formen konvergieren offensichtlich, sonst hätten wir diesen Gedanken nicht so hartnäckig und immer differenzierter ausarbeiten können, aber es bleiben doch differente Wege des Begreifens. In dem von uns beiden favorisierten Zugang zur Poetik der Deutung über die Texte der Literaturwissenschaftler Julia Kristeva und Roland Barthes zur Poetik der Deutung findet sich versteckt schon dieser Aspekt des musikalischen Zuhörens, wengleich ich ihn damals so nicht gesehen hatte. Kristeva spricht ja immer wieder von der infralinguistischen Musikalität der Muttersprache, die das Zuhören von Mutter und Baby miteinander ebenso charakterisiert wie das Sprechen und Zuhören im psychoanalytischen Dialog (wie wir es auch bei Daniel Stern in seinen Ausdrucksformen der Vitalität finden [15]). In Küchenhoffs Worten bzw. in seiner Kasuistik (in dem erwähnten Text) [ibid. S. 144/145] klingen in der Rede der Patientin «verschiedene Töne» an, es werden unterschiedliche «Motive hörbar», «es gibt Resonanzen und Dissonanzen», «im Moment der Deutung» fügen sich diese «Tonmaterialien zu einer Melodie» zusammen, die im Analytiker so erklingen, dass er sie wiedergeben kann. Küchenhoff vertieft dieses «musikalische Hören» in der gleichschwebenden Aufmerksamkeit noch durch die Differenzierung von «regressivem» und «besonnenem Hören», das sich musiktheoretischen Überlegungen von Friedrich Nietzsche, Günter Stern und Theodor W. Adorno verdankt. Das besonnene Hören z.B. impressionistischer Musik ist nämlich (nach Stern und Adorno) nicht so sehr ein Horchen auf bestimmte Inhalte, also gleichsam ein intentionales Hören, sondern ein «sich-gehen-Lassen» in der «Leere des Erwartungshorizonts», in einer «Aufgeschlossenheit ohne Abzielung» [ibid. S. 144], die nicht identisch ist mit einem anderen «Musikhören» als «rauschhaftem Verschmelzungserlebnis» bzw. einem «kulinarischen Musikhören» im Sinne einer «passiven Regression» oder einem «Schwimmen» im musikalischen Erleben (nach Nietzsche). Roland Barthes, der eine Arbeit über das Zuhören verfasst hat [11], stellt seine Überlegungen ja unter dem Überkapitel «Der Körper in der Musik» in seinem Text «Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn» dar [ibid., S. 247 ff.].

Hören wir ein paar Zeilen aus einem anderen Text von Roland Barthes [23], den ich vor nicht allzu langer Zeit für die Neuauflage des Buches (zusammen mit Joachim Küchenhoff) «Labyrinthe des Ohres» [4] wieder las:

«Das ist das Anliegen der Psychoanalyse: Die Geschichte des Subjekts in seinem Sprechen zu rekonstruieren. (...) Beim Versuch, die Signifikanten zu erfassen, lernt der Psychoanalytiker, die Sprache des Unbewussten seines Patienten zu «sprechen», genauso wie ein tief in die Sprache getauchtes Kind die Laute, Silben, Konsonanten und Wörter erfasst und sprechen lernt: Das Zuhören ist jenes Erhaschen des Signifikanten, durch das das «infans» zum sprechenden Wesen wird. Das Unbewusste des anderen, seine Sprache hören, ihm bei der Rekonstruktion seiner

Geschichte helfen, sein unbewusstes Begehren freilegen. Das Zuhören des Analytikers führt zu einer Anerkennung: Der Anerkennung des Begehrens des anderen. Das Zuhören enthält somit ein Risiko: Es kann nicht im Schutz eines theoretischen Apparats vor sich gehen, der Analysand ist kein wissenschaftliches Objekt, dem gegenüber sich der Analytiker mit Objektivität wappnen könnte» [ibid., S. 259/260].

Soweit war ich nicht überrascht bei der Relektüre von Roland Barthes. Etwas später im selben Text vergleicht Barthes nun aber dieses Zuhören des Psychoanalytikers mit dem musikalischen Hören, das bei klassischer und moderner Musik durchaus unterschiedlich gerät:

«Das, worauf da und dort gehört wird (hauptsächlich im Feld der Kunst, deren Funktion oft utopisch ist), (ist)(scil. RPW) nicht das Auftauchen eines Signifikats, das Objekt eines Wiedererkennens oder einer Entzifferung, sondern die Streuung schlechthin, das Spiegeln der Signifikanten, die ständig um ein Zuhören wetteifern, das ständig neue hervorbringt, ohne den Sinn jemals zum Stillstand zu bringen (...). Beim «Anhören» eines klassischen Musikstücks wird der Zuhörer aufgefordert, dieses Stück zu «entziffern», d.h. (...) dessen Aufbau zu erkennen, der genauso kodiert (vorbestimmt) ist wie der eines Palastes derselben Epoche; beim «Anhören» einer Komposition (...) von Cage jedoch höre ich jeden einzelnen Ton nacheinander, nicht in seiner syntagmatischen Ausdehnung, sondern in seiner rohen und gleichsam vertikalen Signifikanz: Indem sich das Zuhören dekonstruiert, veräusserlicht es sich und zwingt das Subjekt zum Verzicht auf seine «Intimität»» [ibid., S. 262/263] (Hervorhebungen durch RPW).

Die leiblich-affektiven Effekte des Zuhörens auf den Zuhörer dringen modo Nietzsche vielleicht über das dritte Ohr in ihn ein und transformieren ihn leiblich-gestisch, sie infiltrieren ihn nicht bloss habitualisiert gestisch-affektiv. Das musikalische Hören führt im Hörer nicht nur zu einem Resonanz-Erleben, sondern es transformiert ihn und bewirkt eine Antwort in ihm, eine Resonanz (vgl [7]). Diese Transformation des Zuhörers bezeichnet nun Albrecht Wellmer [26] mit Mahnkopf als «musikalische Dekonstruktion» [vgl. auch 27–29]:

«Dieser Nachdruck auf dem musikalisch zu Findenden und der Erschliessung neuer Möglichkeitsräume, bezogen jetzt auch auf die gestischen und expressiven Charaktere der Musik, ist somit ein Erbe der seriellen Musik, auf das sich auch Mahnkopf in seinem Programm einer musikalischen Dekonstruktion beruft» [26, S. 311].

Aber auch über die Vermittlung von Albrecht Wellmer erschloss sich mir die musikalische Dekonstruktion im Musik-Hören noch nicht einschneidend. Nur soviel glaubte ich zur Wirkung der Musik von John Cage zu verstehen, dass die «Hörer seiner Stücke «unwillkürlich» auch Beziehungen zwischen den Klängen herstellen mögen und dass hierbei auch Emotionen oder auch semantische Gehalte (wie der Sternenhimmel in *Atlas eclipticalis*) ins Spiel kommen mögen» [26 S. 232]. Dies nennt Cage die «structuring faculty», also ein Evozieren emotionaler Gehalte durch seine Musik.

Was Wellmer und andere mit «musikalischer Dekonstruktion» beim Hören neuer Musik intendiert haben könnten, erschloss sich mir erst über eigene Hörerfahrungen, nicht

mit Cage zwar, aber unter Vermittlung besonderer, multimodaler künstlerischer Darbietungen, z.B. einer Aufführung eines Brahms-Projekts von Musikern und darstellenden Künstlern. Daran anschliessend beschreibe ich eine ganz andersartige Hörerfahrung aus Anlass einer Tagung über Resonanz.

Bei meiner ersten Hörerfahrung, der von zwei Musikern und einem Maler (Katja Westlund-Morgenstern, Cello, Johannes Picht, Piano und Mathias Oppermann, Maler) grossartig vorgetragenen Brahms-Cellosonate in e-moll, op.38, waren es gerade die simultan inszenierte Mischung von Musikpräsentation, Filmpräsentation, Malproduktion und e-Mail-Verkehr bei der Planung und die Irritationen bzw. Verstörungen beim Zuhören, also das immer wieder einbrechende Unerhörte im Gehörten, das mich faszinierte und mir die zuvor nicht erschliessbare musikalische Dekonstruktion näher brachte. Es handelt sich ja gerade nicht um «neue Musik», aber doch um eine ungewöhnliche Präsentation von Musik als Inszenierung, Performance in verschiedenen Modalitäten: Hören, Sehen, Spüren, Verzögern (lange auseinander liegender Mailverkehr), Wünsche, Erwartungen, Enttäuschungen, Aggressionen etc. Beim abschliessenden Vortrag (also des Brahmsstücks und der simultanen Präsentation der beim Hören zuvor gemalten Bilder) war sowohl die Brahmsinterpretation gestisch-leiblich eindrucksvoll und affektprovozierend dargestellt wie auch deren Konfrontation mit den Bildern und den dadurch bei dem Hörer ausgelösten Phantasien – also meiner Resonanz und Respondenz auf das Hörererlebnis.

Während Katja Westlund-Morgenstern und Johannes Picht beim Spiel beide zunehmend geradezu in ihren Instrumenten bzw. in der exklusiven Blickbeziehung zur Partitur zu verschwinden schienen, manchmal unterbrochen von einem Blick zum Partner und in die Ferne über die Zuhörer hinweg, Westlund-Morgenstern zunehmend in sich und ins Instrument versunken, wirkten beide im Kontrast zum Gehörten, das engagiert, aber wohl klingend imponierte, gestisch-mimisch auch angestrengt, gelegentlich bei zu koordinierenden Einsätzen auch sehr aufeinander bezogen. Da war harte Arbeit spürbar, auch wo es leicht klingen sollte, und auch wirklich klang, und gleichzeitig ein diese harte Arbeit transzendierender Genuss. Aber entscheidend war beim Zuhören immer auch der Moduswechsel von Sehen und Hören bzw. der Blickwechsel beim Hören mit einer unplanbaren Gerichtetheit, mal zu den Musizierenden, mal zu den Bildern, die Erinnerung an den gehörten Mailaustausch zuvor, Westlund-Morgensterns Irritation, ja Empörung über die Kratzgeräusche auf der unter M. Oppermanns Händen hinweggleitenden Papierrolle (im gezeigten Video), ihre Empörung darüber, dass ihr offenbar das mit nackten-Füssen-über-die-Partitur-Schreiten des Malers wie ein Sakrileg oder als ungebührliche Entweihung vorkam. All das entwickelte sich dann zu einer Respondenz (nicht bloss zu einer Resonanz) in mir im furiosen Schlusssatz. Dabei sah ich in dem zugleich präsentierten Bild, das Oppermann zu dieser Musik gemalt hatte, ein gletscherbedecktes Bergmassiv mit Felsen und Sonnenstrahlen und stellte mir vor, bzw. projizierte mich in das Bild hinein, wie ich vom Gipfel durch das steile Eisfeld herabschreitend, stolpernd, hinfallend, bremsend und beschleunigend, mich aufraffend und weiterhetzend, im-

mer ängstlicher und angespannt wurde bei dem Gedanken: «hier bloss nicht abstürzen, das wäre das Ende in dem unübersichtlichen steilen Gelände ohne Seilsicherung oder jemanden, der mich denn halten könnte» – in anschwellender Anspannung bis zum furiosen Schluss beim Zuhören.

Und dann – nach der Aufführung – schien mir eine Beobachtung doch signifikant: Die drei Künstler die gerade doch so gut symphoniert hatten, schienen nicht zusammen kommen zu können, um sich gemeinsam und synchron bzw. synton vor uns zu verneigen, wie es Künstler nach ihrer Präsentation doch zu tun pflegen in Umkehrung der gebotenen Dankerbietung der Zuhörer vor ihnen, wo also wir – die Zuhörer – es vor ihnen hätten tun sollen, uns verneigen vor den Musikern und der Musik, was uns aber in der Ergriffenheit des Vortrag erst recht nicht gelungen wäre. Also hier, erst hier, nach dem doch grossartig gelungenen Vortrag, ereignete sich eine gestisch-körperlich verfehlte Begegnung zwischen Musikern, Zuhörern und – wie ich denke – dem Musikstück von Brahms. Das war eben nicht nur Resonanz, sondern Respondenz – und so ereignet sich das Erhören des Unerhörten, so dachte ich resümierend.

Die zweite Hörerfahrung, von der ich illustrierend berichten möchte, fand bei einer Tagung am 20./21. Oktober 2017 zum 80. Geburtstag von Christa Rohde-Dachser an der International psychoanalytic university in Berlin über «Resonanz» statt. Dabei entwickelte sich eine intensive und durchaus kontroverse Diskussion über die Bedeutung der Resonanz für die Psychoanalyse u.a. zwischen Hartmut Rosa, Bernhard Waldenfels, Christa Rohde-Dachser, Joachim Küchenhoff und mir (neben anderen). Es entspann sich eine Kontroverse über die, wie wir meinten, fundamentale Differenz im psychoanalytischen Zuhören zwischen einem auf ein reines affektives Mitschwingen mit den Gefühlen des Anderen ausgerichteten intersubjektiven Kontakt und einer aus der Dialektik von Dissonanz und Konsonanz entspringender Resonanz bzw. Respondenz. Die Tagung war nun so inszeniert, wenn ich so sagen darf, dass zu jedem Vortrag Musikstücke – auf Vorschlag des jeweiligen Referenten – von zwei Musikerinnen (Trio A Due: Klavier und Stimme Almuth Seebeck und Felicitas Weyer) vorgetragen wurden, wobei sich die Musikerinnen während des Vortrags auf die Referenten einstimmen konnten und dann die Beiträge gleichsam musikalisch kommentierten unter Einschluss ihrer eigenen körpersprachlichen Resonanz auf das zuvor im Vortrag Gehörte. Ihr sich-Einstimmen auf das Musikstück, das sie dann spielten, nach der Hörerfahrung, schilderten die beiden Musikerinnen dann nachträglich als ganz unterschiedliche Spannungs- bzw. Entspannungsbildungen ihrer eigenen leibseelischen Resonanz bzw. Respondenz auf den zuvor gehörten Vortrag. Man konnte es beim Zuhören der Musikstücke nicht nur Hören, sondern auch sehen, wie die Musikerinnen mit ihrem Körper und ihrer Stimme in Resonanz zu dem zuvor gehörten Vortrag bei ihrer musikalischen Darbietung gerieten und diese dann entsprechend moderierten. Sie spielten das entsprechende Stück in Antwort – also responsiv – auf den gehörten Text. Und das klang dann ‘mal rhythmisch, ‘mal stakkato-artig, ‘mal fliessend, ‘mal abrupt, ‘mal locker, ‘mal angespannt.

Analoges – wie für das Musikhören – gilt für das Zuhören des Psychoanalytikers: Um zu einer responsiven Thera-

peutik zu gelangen<sup>2</sup>, als einer Therapeutik, die Antwort gibt und nicht bloss empathisch mitschwingt, kann sich das Zuhören des Analytikers nicht im Rausch der Resonanz auf ein modulationsloses aufeinander-Einschwingen beschränken. Es bedarf vielmehr jenes besonnenen Hörens, das Nietzsche meinte und das irgendwie der gleichschwebenden Aufmerksamkeit ähnelt, dem Wechsel von Schweben/Schwimmen und Aufmerken im Zuhören, um überhaupt zu einer Antwort, zu einer Transformation des Gesagten in einem mitschwingenden Spiel zu gelangen. Das ist vermutlich ein vergleichbarer, wenn auch doch heterogener Modus des Zuhörens im Vergleich zu dem, was Wilfried Bion mit Metabolisierung in seiner Theorie des Denkens meinte [vgl 30]. Eine responsive Therapeutik entspringt weniger einem zufälligen Auftauchen der Deutung aus dem Bad der Gefühle oder dem Bauchgefühl des Therapeuten, wie es wohl Theodor Reik vorschwebte, sondern seiner Reaktion auf das Zuhören dem Anderen gegenüber, also seiner Ant-Wort (response) auf das Gehörte [vgl 31, S. 224 ff; 32, S. 29 ff.].

Meine Überlegungen beim Abschiedssymposium von Joachim Küchenhoff hatten die Absicht, diesen Gedanken des musikalischen Zuhörens von Joachim Küchenhoff als seinen spezifischen und innovativen Beitrag zur psychoanalytischen Deutungskunst in der Technik der Psychoanalyse herausarbeiten.

## Fussnoten

<sup>1</sup> F. Nietzsche, Th. Reik

<sup>2</sup> Ein Begriff von B. Waldenfels, mit dem wir beide viel über das Verhältnis von Resonanz und Respondenz in den therapeutischen Diskursen nachgedacht haben [7].

## Funding / potential competing interests:

No financial support and no other potential conflict of interest relevant to this article was reported.

## Literatur:

- 1 Hölderlin F. Werke und Briefe. Vol. 2. Frankfurt: Insel; 1969.
- 2 Gadamer HG. "Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache". Hommage an Martin Heidegger. Frankfurt: Suhrkamp; 2001.
- 3 Cremonini A. Der Mensch als parlêtre. Lacans Versuch einer nicht-humanistischen Anthropologie. Journal Phänomenologie. 2010; (34): 42-61.
- 4 Küchenhoff J, Warsitz RP. Labyrinth des Ohres. Vom therapeutischen Sinn des Zuhörens bei psychotischen und anderen Erfahrungen. Giessen: Psychosozial-Verlag; 2017.
- 5 Warsitz R-P, Küchenhoff J. Psychoanalyse als Erkenntnistheorie. München: Kohlhammer; 2015.
- 6 Merleau-Ponty M. Das Sichtbare und das Unsichtbare. München: Wilhelm Fink Verlag; 1986.

- 7 Waldenfels B. Hören auf die fremde Stimme. In Maio G (Herausgeber). Auf den Menschen hören. Für eine Kultur der Aufmerksamkeit in der Medizin. Freiburg: Herder; 2017. p. 27-50.
- 8 Maio G. Vom Verlust des hörenden Weltbezugs in der modernen Medizin. In: Maio G (Herausgeber). Auf den Menschen hören. Für eine Kultur der Aufmerksamkeit in der Medizin. Freiburg i. Breisgau: Herder; 2017. p. 7-26.
- 9 Pfeiffer J. Sigmund Freud. Ein Klassiker der Literaturtheorie. literaturkritik.de Rezensionsforum. 2016; p. 1-12 [cited 2019 July 9]. Available from: <https://literaturkritik.de/id/15167>.
- 10 Samoyault T, Roland Barthes. Die Biographie. Berlin: Suhrkamp; 2015.
- 11 Barthes R. Zuhören. In R. Barthes (Ed.), Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn (pp. 249-263). Frankfurt: Suhrkamp; 1990.
- 12 Buchholz MB. Worte hören, Bilder sehen – Seelische Bewegung und ihre Metaphern. Psyche (Stuttg). 2008;62(6):552–80.
- 13 Buchholz H, Kächele H. Rhythm and Blues: Amalie's 152. Sitzung. Von der Psychoanalyse zur Konversations- und Metaphern-Analyse und zurück. Psyche (Stuttg). 2016;70(2):97–133.
- 14 Buchholz MB, Gödde G. Balance, Rhythmus, Resonanz: Auf dem Weg zu einer Komplementarität zwischen »vertikaler« und »resonanzer« Dimension des Unbewussten. Psyche (Stuttg). 2013;67(9):844–80.
- 15 Stern DN. Ausdrucksformen der Vitalität. Die Erforschung dynamischen Erlebens in Psychotherapie, Entwicklungspsychologie und den Künsten. Frankfurt: Brandes und Apsel; 2011.
- 16 Freud S. Jenseits des Lustprinzips. In Gesammelte Werke XII (Vol. XIII, pp. 1-69). London: Imago; 1920.
- 17 Reik T. Hören mit dem dritten Ohr. Hamburg: Hoffmann und Campe; 1976.
- 18 Nietzsche F. Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft. In Schlechta (Herausgeber). Friedrich Nietzsche. Werke in 6 Bänden. Vol. 4. München: Hanser Verlag; 1980. p. 563-759.
- 19 Lacan J. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Seminar XI von 1964. Olten: Walter; 1978.
- 20 Israel L. Die unerhörte Botschaft der Hysterie. München: Ernst Reinhardt; 1983.
- 21 Michels A, Widmer P, Müller P, eds. Eine Technik für die Psychoanalyse? Würzburg: Königshausen und Neumann; 1993.
- 22 Israel L. Für eine poetische Analyse. In: Michels A, Widmer P, Müller P. (Herausgeber). Eine Technik für die Psychoanalyse. Würzburg: Königshausen & Neumann; 1993. p. 43-47.
- 23 Barthes R. Das Rauschen der Sprache. Frankfurt: Suhrkamp; 2005.
- 24 Kristeva J. Die Revolution der poetischen Sprache. Frankfurt/M.: Suhrkamp; 1978
- 25 Küchenhoff J, Warsitz R-P. Vom Hören mit dem dritten Ohr in der Psychoanalyse. In: Michels A, Widmer P, Müller P. Eine Technik für die Psychoanalyse. Würzburg: Königshausen & Neumann; 1993. p. 117-124.
- 26 Wellmer A. Versuch über Musik und Sprache. München: Carl Hanser Verlag; 2009.
- 27 Grüny C, ed. Musik und Sprache: Dimensionen eines schwierigen Verhältnisses Weilerswist: Velbrück; 2012
- 28 Picht J. Bewegung und Bedeutung. Sprache, Musik und Zeitkonstitution. In: C. Grüny C (Herausgeber). Musik und Sprache. Dimensionen eines schwierigen Verhältnisses. Weilerswist: Velbrück; 2012. p. 73-87.
- 29 Picht J, ed. Musik und Psychoanalyse hören voneinander. Giessen: Psychosozial-Verlag; 2015.
- 30 Bion W. Eine Theorie des Denkens. Psyche (Stuttg). 1963;17(7):236–87.
- 31 Lévinas E. Die Spur des Anderen. Freiburg: Karl Alber; 1983.
- 32 Lévinas E. Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht. Freiburg: Karl Alber; 1992.