

Johannes Picht (Hg.)
Musik und Psychoanalyse hören voneinander
Band 2

IMAGO

Johannes Picht (Hg.)

Musik und Psychoanalyse hören voneinander

Band 2

Mit Beiträgen von Benjamin Bardé, Maria Becker, Johannes Picht, Jörg M. Scharff und Cornelius Schwehr sowie
Gesprächen mit Wolfgang Rihm, Dieter Schnebel, Cornelius Schwehr und Hans Zender

Psychosozial-Verlag

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Originalausgabe
© 2015 Psychosozial-Verlag
Walltorstr. 10, D-35390 Gießen
Fon: 06 41 - 96 99 78 - 18; Fax: 06 41 - 96 99 78 - 19
E-Mail: info@psychosozial-verlag.de
www.psychosozial-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlagabbildung: © Anne Huber, Hamburg; <http://annehuber.de>

Umschlaggestaltung: Hanspeter Ludwig, Wetzlar

www.imaginary-world.de

Satz: metiTEC-Software, me-ti GmbH, Berlin

Druck: CPI books GmbH, Leck

Printed in Germany



ISBN 978-3-8379-2332-2

Inhalt

Vorwort	7
<i>Johannes Picht</i>	
Anstelle einer Einleitung	15
Dionysos und Pentheus – ein Mythos zur Musik?	
<i>Johannes Picht</i>	
Gespräch I: »Ich weiß überhaupt nicht, wie Neues möglich wird«	19
<i>Wolfgang Rihm & Johannes Picht</i>	
Klänge im Nirgendwo – Tanzen im Irgendwo	37
Experimentelle Musik und Techno in der globalisierten Welt	
<i>Maria Becker</i>	
Dieter Schnebels <i>Maulwerke</i> und sein Konzept einer »psychoanalytischen Musik«	67
Eine Einführung	
<i>Johannes Picht</i>	
Gespräch II: »Psychoanalytische Musik«?	73
<i>Dieter Schnebel & Johannes Picht</i>	

Warum interessiert das Verhältnis von Musik und Sprache den Psychoanalytiker?	89
Mit einem Anhang zu Cornelius Schwehrs Komposition <i>dort, draußen</i> <i>Johannes Picht</i>	
Sprache – Zeit – Musik	105
Vom Klingen und Bedeuten <i>Cornelius Schwehr</i>	
Gespräch III: MusikSprache, SprachMusik	115
Diskussion mit dem Komponisten Cornelius Schwehr anhand der Komposition <i>dort, draußen</i> sowie der Beiträge zu Musik und Sprache <i>Johannes Picht & Cornelius Schwehr</i>	
In die Szene hineinhören	129
Musikalische Aspekte des psychoanalytischen Dialogs <i>Jörg M. Scharff</i>	
Performativität und psychoanalytischer Prozess	145
<i>Benjamin Bardé</i>	
Gespräch IV: »Die Sinne denken«	185
<i>Hans Zender & Johannes Picht</i>	
Anstelle eines Nachworts	209
<i>Johannes Picht</i>	
Autorinnen und Autoren	213

Vorwort

Johannes Picht

Viel hat von Morgen an,
Seit ein Gespräch wir sind und hören voneinander,
Erfahren der Mensch; [...]

Friedrich Hölderlin, *Friedensfeier*

I.

Der Herausgeber eines solchen Bandes darf sich, in aller Bescheidenheit, mit einem Musiker vergleichen, der ein Konzertprogramm plant und die Aufgabe hat, etwas zusammenzustellen, das sich zu einer Einheit fügt. Auch wenn die Vorstellungen von Einheit nicht mehr die alten sind und wir uns daran gewöhnt haben, von einer fast unbegrenzten Heterogenität von Gattungen, Stilen, Regionen und Epochen »überrascht« zu werden, also keine Einheitlichkeit mehr erwarten – eine Einheit soll es doch sein, wenn auch vielleicht eine, die erst aufgespürt werden muss. Wir haben ja zu akzeptieren gelernt, dass Einheit sich nicht mehr als gegebener Kosmos präsentiert, sondern als prozessuale Einheit im Fortgang durch sich Ereignendes jeweils nachträglich erst zu konstruieren ist und damit stets eine Frage bleibt.

In diesem Sinne kann ich dem Leser die Mühe nicht ersparen, sich seinen eigenen Reim darauf zu machen, wie die Beiträge zu dem Projekt »Musik und Psychoanalyse hören voneinander« zu »einem Gespräch« werden. Ich kann ihm lediglich versichern, dass sie aus meiner Sicht in einem – wenn auch offenen – Zusammenhang stehen, der sich aus meiner Art des Suchens ergeben hat: Ich habe das Projekt konzipiert, weil ich mit dem, was ich zum Thema Musik seitens der Psychoanalyse vorfand, unzufrieden war. Es schien mir, dass die Auseinandersetzung, die hier anstand, noch nicht zu den Fragen vorgedrungen war, die man stellen muss, wenn man den Horizont, der sich zwischen Musik und Psychoanalyse eröffnet, ermessen will. Was ist Musik, wenn wir sie aus den engen Umfriedungen bürgerlicher Kunstbegriffe, technischer Reproduzierbarkeit und marktkonformer Warenzurichtung zu befreien wagen? Wie geht es zu, dass sie

uns bewegt? Wie verhält sich diese Bewegung zu dem, was wir Psychoanalytiker mit Begriffen wie Trieb, Affekt, Emotion, aber auch Übertragung, Transformation, Prozess wieder einzufangen versuchen? Lässt sich Musik als symbolische Ordnung denken, sprengt sie diese – oder trägt sie dazu bei, sie zu stiften? Was hat die Psychoanalyse in der Begegnung mit der Musik zu lernen? Zu welchem Begriff des »Hörens« müssen wir vorstoßen, damit Musik und Psychoanalyse wirklich voneinander hören können?

Im Vorwort zum ersten Band (J. Picht 2013, S. 7ff.) hatte ich skizziert, worin sich aus meiner Sicht Musik von allen anderen »Künsten«, denen die Psychoanalyse begegnet, unterscheidet, und worin die Schwierigkeiten bestehen, die die Psychoanalyse, beginnend mit Freud, mit ihr gehabt hat. »Die Herausforderung der Musik liegt in ihrer Zeitlichkeit. Sie liegt in dem, was sich nicht zum Gegenstand von Wissenschaft machen, sich nicht feststellen und auf bestimmte, objektivierbare Aspekte beschränken lässt.« Daraus hatte ich geschlossen, dass ein Ansatz, der darauf aus ist, Musik mittels psychoanalytischer Begriffe und Kategorien zu »deuten« oder zu erklären, von vornherein verfehlt sei; vielmehr sei die Psychoanalyse »zugunsten einer unverstellten Empfänglichkeit« genötigt, »sich der Dimension der Zeitlichkeit in neuer Weise bewusst zu werden«. Sie habe sich daran zu erinnern,

»dass wir es im Seelischen nicht mit >Dingen< im Raum, sondern stets mit Vorgängen in der Zeit zu tun haben. Sie folgen primär nicht einer sprachlichen Logik der Identifikation, sondern viel eher einer musikalischen Logik der Sukzession und entfalten nur aufgrund dieser Logik der Sukzession ihre Macht, auch ihre Gewalt.«

Wie ich in meinem anschließenden Beitrag ausführte (J. Picht 2013, S. 25f.), ist das Gehör derjenige Sinn, der sich durch besondere Präzision in der Wahrnehmung zeitlicher Verhältnisse auszeichnet, im Gegensatz zum Sehen, das »der Raumsinn *par excellence*« ist. Von hier aus kann man zu der Aussage kommen, Musik sei nicht einfach die Kunst des Hörbaren, sondern vielmehr (genauer) die Kunst dessen, was sich *am ehesten* unter Führung des Ohres wahrnehmen lässt. Wenn das so ist, dann ist das (musikalische) Hören auch der vor allen anderen ausgezeichnete Sinn für die Wahrnehmung dessen, womit es die Psychoanalyse zu tun hat. Sie ist demnach aufgefordert, sich in der Kunst des Hörens weiterzuentwickeln. Damit jedoch nicht genug: Wenn es zutrifft, dass die »Logik der Sukzession«, die sich dem Hören erschließt, eine andere ist als die Logik der Gestaltbildung und Identifikation, die uns im Sehen und mittels der Sprache zur »Vor-Stellung« kommt, dann stellt sich die Frage, wie diese »Logiken« sich zu-

einander verhalten. Lassen sie sich – und sei es dialektisch – in der Synthese einer gemeinsamen Logik aufheben? Nur unter dieser Bedingung wäre im strengen Sinne im Bezug auf beide Bereiche von Logik zu sprechen. Oder aber besteht zwischen diesen Bereichen, und damit mitten in unserer sinnlichen Wahrnehmung, eine unaufhebbare Antinomie? Dann wäre Musik die Kunst, die uns ständig der Gewalt dessen aussetzt, was wir nicht verstehen können, weil es anti-logisch ist. Was wir logisch, oder auch dialektisch, zu fassen vermögen, ist dann immer nur ein Ausschnitt der Welt; ergriffen werden wir aber ständig von dem, was sich unserem Fassungsvermögen entzieht und uns nicht erlaubt, uns ihm gegenüber als Subjekte zu konstituieren. Kein Zweifel, dass es auch die Psychoanalyse damit zu tun hat – man kann die Behauptung wagen, der Darstellungsbereich der Musik sei dem, was in der Psychoanalyse zur Erscheinung kommt, koextensiv. Alles, was wir – auch musikalisch – sagen können, hat demgegenüber den Charakter des Versuchs einer Bannung.

II.

Damit sei fürs Erste das Feld umrissen, in das man mit dem Thema »Musik und Psychoanalyse« eintritt. Dass es – als Feld des Hörens – jemals vollständig vor Augen liegen könnte, wäre eine trügerische Erwartung; es ist ein Feld der Sukzession, der widerstrebenden Kräfte und der Überraschungen. Ein Unisono der Ansätze, Vorverständnisse und Überzeugungen war daher nicht zu erwarten und zu erstreben, ebenso wenig eine – wie auch immer geartete – Vollständigkeit. Im Laufe des Projekts, das sich auf einem Symposium in der Hamburger Musikhochschule (organisiert von Dietmut Niedecken), sowie auf den halbjährlich stattfindenden Tagungen der Deutschen Psychoanalytischen Vereinigung (DPV) entfaltete, war eine Reihe von Kollegen gebeten worden, zu Aspekten des Themas, die mir und ihnen wichtig schienen, Beiträge zu verfassen. Der hier vorgelegte zweite Band setzt deren Dokumentation fort.

Maria Becker berichtet in höchst eindrücklicher Weise von ihren Erfahrungen als Musiktherapeutin mit schwer mehrfach behinderten Menschen, insbesondere von kaum erträglichen Zuständen der Verlorenheit, Zeit- und Ortlosigkeit, denen sie sich im Zusammensein mit ihnen ausgesetzt fand – um dann jedoch, meist überraschend, auf Momente der Resonanz und Entsprechung zu stoßen, die buchstäblich lebensrettend sein konnten. Nicht weniger überraschend findet sie ähnliche Erfahrungen beim Hören von Musik des amerikanischen Experimentalkomponisten und großen Pioniers der Moderne Morton Feldman

einerseits und bei der Konfrontation mit dem Phänomen Techno andererseits. Von dieser Wahrnehmung ausgehend, entwickelt sie ihre Überlegungen zur Figur des »fehlenden Selbst«, die sie als »Kehrseite des autonomen Subjekts« identifiziert. Beckers These lautet, dass sowohl Feldmans Musik als auch Techno, so unterschiedlich sie sind, zu szenischen Chiffren des Selbstverlustes im Zeitalter der Globalisierung werden und diesem damit eine – jeweils unterschiedliche – Fassung geben. Diesen Vorgang macht Becker auf der Grundlage des Symbolverständnisses von Alfred Lorenzer einem psychoanalytischen Verstehen zugänglich.

Zwei komplementäre Beiträge thematisieren das Verhältnis von Musik und Sprache. In meinem eigenen Beitrag dient zunächst ein historischer Exkurs dazu, deutlich zu machen, welche Ausprägung die Frage nach diesem Verhältnis gerade in der Gegenwart, nach den Erfahrungen der musikalischen Moderne (hierfür stehen exemplarisch Dieter Schnebels *Maulwerke*), gefunden hat. Erst von hier aus wird hinter dem Verhältnis von Musik und Sprache die Spannung zwischen Ereignis und Zeichen sichtbar, die auch als Antinomie von Bewegung und Bedeutung erscheint. Dies verweist auf zwei unterschiedliche Figurationen von Zeit, die ich »dynamische Zeit« und »statische Zeit« nenne. Sodann untersuche ich, wie sich die so gewonnenen Kategorien zu zentralen Elementen von Freuds Metapsychologie in Beziehung setzen lassen – unter anderem zur repräsentativen Struktur des Unbewussten, zu Primär- und Sekundärvorgang – und welche Folgerungen sich daraus ergeben. Eine Folgerung lautet, dass das Unbewusste eine Konstruktion des Bewusstseins ist. Die Struktur des Bewusstseins stimmt weitgehend mit der Struktur des Sehraums überein; sie stößt in der Konfrontation mit der Zeit der Musik auf ein radikal Anderes.

In einem Anhang kommentiere ich die Komposition *dort, draußen* meines Dialogpartners Cornelius Schwehr. Schwehr hat als Komponist das Verhältnis von Musik und Sprache seinerseits in einer Reihe von Arbeiten (*SprachMusik*) untersucht, die den Weg verfolgen, »die Musik in der Sprache, und die Sprache in der Musik« aufzusuchen (Schwehr 2012) oder, wie er es hier formuliert, »das Wort, diese Einheit von Laut und Bedeutung, beim Laut und den Laut beim Wort zu nehmen.« In seinem Beitrag lässt er – wiederum am Beispiel von *dort, draußen*, einer Komposition, die im Internet zugänglich ist – detailliert teilhaben an den Verfahren, mit denen er als Künstler darzustellen und unmittelbar sinnfällig zu machen vermag, was in der theoretischen Abstraktion nur mühsam aufgeschlüsselt werden kann: die unterschiedliche zeitliche Konstitution von Klang und Bedeutung. Er zeigt auf, »was geschieht, wenn die Sprache, das Wort, der artikulierte Laut in den Kontext einer künstlerischen Gestaltungs- und Darstel-

lungsweise kommt, den der Musik nämlich, die im Gegensatz zu ihr ›Darstellung der Zeit‹ ist.«

Jörg M. Scharff hatte ich gebeten, sich mit der musikalischen Dimension des psychoanalytischen Geschehens zu befassen. Entstanden ist ein Text, der klinische Vignetten kunstvoll schwebend in eine Rahmenerzählung einfügt, um so deutlich zu machen, wie sich die »musikalische Kontur«, der Klang des Sprechens der Patienten manchmal unversehens, zuweilen störend, auch außerhalb der eigentlichen Behandlungssituation hörbar macht und dem Analytiker Gelegenheit gibt oder ihn nötigt, auf etwas aufmerksam zu werden, das sich gerade nicht aus dem Wortlaut des Gesagten ergibt. So eröffnet sich »ein Zugang zu der keineswegs belanglosen Dimension der gestischen Klanggebärden«, die – anders als das objektivierende Darüber-Reden – leiblich affiziert und den Analytiker stets und unweigerlich in die Szene hineinzieht. Scharff bezieht sich auf Merleau-Ponty und dessen Begriff der »Zwischenleiblichkeit«: »Analytiker und Patient befinden sich im Feld einer präreflexiv geteilten Körperlichkeit, in dem sich Selbst und Anderer aus einer Zwischenerfahrung bilden.« Zum Abschluss diskutiert er, wie der Analytiker wieder zur »Besinnung« kommen kann, indem er »sich das leibliche Affiziertsein ins Gewahrsein« bringt.

Dem steht die umfangreiche theoretische Arbeit von Benjamin Bardé gegenüber, der sich zum Ziel setzt, den in letzter Zeit nicht nur in der Linguistik, sondern auch in der Ästhetik sowie zunehmend auch in der Psychoanalyse diskutierten Begriff der Performativität philosophisch näher zu charakterisieren und »das Phänomen der Performativität für die psychoanalytische Behandlungstheorie fruchtbar zu machen«, insbesondere unter dem Gesichtspunkt der Entstehung von Sinn und Bedeutung und eines dadurch erweiterten dynamischen Verständnisses des Begriffs der Übertragung. Performativität meint zunächst das »Vorprädikative«, das »jenseits der Logik der Repräsentation« Liegende, dessen Bedeutung erst zu konstituieren ist. Bardé hält dieses Konzept jedoch für »in Bezug auf die Erfahrungsdimensionen des vorprädikativen Fremd- und Selbstbezugs [...] unterbestimmt« und reagiert darauf, indem er einerseits auf Fichtes Konzeption »eines Ich, das sich als sich selbst setzend setzt«, und andererseits auf das »Lausanner Trialog-Modell einer Triade, in der Dyaden frei rotieren können« hinweist. Der Bezug zur Musik ergibt sich, indem der Begriff der Performativität auf »Ereignisse« verweist, »die sich ereignen und dadurch in Bewegungen affizieren und in allem als das vorgängige Andere und Fremde Antworten provozieren.«

Damit nimmt der Begriff der Performativität eine ähnliche Position ein wie in den sich auf Lorenzer berufenden Kulturanalysen der Begriff des präsentativen Symbols (vgl. die Beiträge von Niedecken, Trapp und Stoupel in Bd. 1; Becker

in Bd. 2). Die Begriffe sind keineswegs äquivalent; vielmehr scheinen sie, gerade im Hinblick auf Musik, eine Kontroverse zu markieren. Betrachtet man Musik als präsentative Symbolik, so wird sie den Modi des Symbolischen zugeordnet; der Begriff der Performativität verweist dagegen auf das nicht Symbolische, das gleichwohl – oder gerade darin – psychische Wirksamkeit entfaltet. Ich habe in meinem Beitrag dazu Stellung bezogen.

III.

Das Hauptgewicht dieses Bandes liegt auf den Gesprächen mit Komponisten, die sich in ihrer »performativen« Spontaneität und Vielfalt nicht im Rahmen eines Vorwortes zusammenfassen lassen. Wolfgang Rihm, Dieter Schnebel, Cornelius Schwehr und Hans Zender waren – ebenso wie Hauke Berheide, der in Band 1 zu Wort kam – bereit, das Gespräch mit der Psychoanalyse aufzunehmen, und ich danke ihnen dafür. Sie stehen – jeder auf seine Weise – als Künstler vor der schwierigen Aufgabe, die Erfahrungen der Tradition und der Moderne gleichermaßen aufzunehmen und zu reflektieren, um heute gültige neue Antworten und Formen zu finden. Komponisten sind Forscher und Sucher auf dem Gebiet der Zeitkonstitution, deren herkömmliche, noch von der Metaphysik geprägte Figuren ihre Verbindlichkeit verloren haben. Sie können heute keine Zeile mehr schreiben, ohne sich vorher den idiomatischen Boden, auf dem sie stehen, selbst zusammengesucht und entworfen zu haben. Sie sind Seismografen der sich historisch vollziehenden Wandlungen des Zeitbezugs, die zugleich Wandlungen des Weltbezugs und der Denkformen sind. Nirgendwo sonst kann die Psychoanalyse, wenn es um die Aufgabe einer Kunst des Hörens geht, so viel lernen wie hier.

Im Zentrum des Gesprächs mit Wolfgang Rihm (Heidelberg 2009) steht Rihm selbst als Verkörperung einer unbändigen und nahezu unbegrenzten Kreativität. Er spricht über seine Arbeit als Komponist und ihre Voraussetzungen, und er reichert dies mit vielfältigen Assoziationen an; aber auch ihm ist es vor allem wichtig, darauf zu verweisen, wie er in seinem Komponieren ständig im Dialog mit anderen Komponisten der Vergangenheit und Gegenwart steht und auf sie antwortet, ebenso wie auf eigene frühere Werke.

Dieter Schnebel (Berlin 2012), der im Jahr zuvor mit dem Sigmund-Freud-Kulturpreis geehrt worden war, hat sich lebenslang mit Psychoanalyse beschäftigt und eine »psychoanalytische Musik« konzipiert, also vonseiten der Musik schon viel früher das Gespräch begonnen. Als Ältester der hier Vertretenen war vor allem er in der Lage, von den Umbruchserfahrungen und Befreiungserwartungen

der Avantgarde der 50er und 60er Jahre zu berichten. Im Zentrum des Gesprächs mit ihm stehen die *Maulwerke*, ein Schlüsselwerk, in dem zwei für Schnebels Komponieren konstitutive Linien konvergieren: zum einen die Entwicklung von Konzepten, die die Ausführenden dazu freisetzen, ihr jeweils eigenes Stück selbst zu schaffen; zum anderen die Exploration der musikalischen Potenzialität von Sprache und der Ausdrucksmöglichkeiten der menschlichen Stimme. Schnebels Intention ist es, den Prozess der Klangformung selbst zur Quelle der Musik werden zu lassen; er will so in eine Schicht vorstoßen, die der Subjektivität von Komponist und Ausführenden noch voraus liegt. Im Gespräch berichten auch die ausführenden Musiker über ihre Erfahrungen mit diesem Experiment.

Mit Cornelius Schwehr (Leipzig 2013) diskutierte das Publikum über seinen Vortrag und über die Komposition *dort, draußen* sowie über einige weitere Arbeiten der *SprachMusik*, die zu hören waren. Im Zentrum stehen hier die Reaktionen der Hörer auf das, was sie gehört haben und was ihnen »zwei ganz unterschiedliche Wahrnehmungen« (eine Hörerin) vermittelte, aber auch heftige Affekte provozierte. Das Gespräch gibt einen Eindruck von der Spannung, die hier zwischen Musik und Sprache zutage trat, und von verschiedenen Versuchen, Sinn zu finden, die dann mit den Erklärungen des Komponisten wiederum in Spannung gerieten.

Schließlich Hans Zender (Freiburg 2014), der mit seinen (unter anderem auf John Cage antwortenden) *zwei Haikus aus LO-SHU VI* den Anwesenden die Ohren für Stille öffnete. Was es bedeutet, Stille zu hören, wurde zur Leitfrage des Gesprächs. Der Eindruck war sehr stark; in der Diskussion spricht Gerhard Schneider davon, dass neben der Sprache solche Stille die »Hinkunft« der Psychoanalyse sein könnte. Zender bezeichnet *LO-SHU VI* als »Strategie«, um musikalisch der zu einfachen Alternative von Verstand (Konzept, Formalismus) einerseits und Gefühl (Intuition, spontaner Ausdruck) andererseits zu entgehen; auch als »Etüden«, um in eine Stille zu finden, der er auch eine anthropologische Bedeutung zumisst. Dem stehen Reflexionen über die musikalische Zeit und ihre Geschichtlichkeit sowie über die Verwurzelung des Denkens in der sinnlichen Wahrnehmung zur Seite.

IV.

Es gehört zum Gegenstand, dass die Musik, von der doch unablässig die Rede ist, in einem Buch selbst nicht anwesend sein kann. Auch auf dieses Fehlen der Musik ist zu hören: sie ist schon verklungen, wenn wir uns ihrer erinnern, um von ihr zu

reden – präsent allenfalls im Nachklang, im Noch-Berührtsein derer, die sie gehört haben. So ist es aber auch in jedem Gespräch, in dem ich auf etwas antworte, das vorher gesagt wurde; die Antwort verfehlt daher immer. Wie es zugeht, dass trotzdem »ein Gespräch wir sind und hören voneinander«, und wie sich daraus menschliche Erfahrung akkumuliert, ist eine weiterführende Frage. Auch in der psychoanalytischen Situation sind wir immer mit Abwesendem beschäftigt: mit schon Verklungenem und mit künftig Möglichem.

Immerhin lässt sich die meiste hier besprochene Musik in Form technischer Reproduktion wiederfinden: das gilt für Rihms Klavierstücke ebenso wie für Schnebels *Maulwerke* (als Film) und Schwehrs *dort, draußen* (als mp3-Download). *LO-SHU VI* ist bisher nicht als Aufnahme erhältlich, hier muss man sich gegebenenfalls, ebenso wie bei Feldmans Klavierkomposition, um die Notation bemühen. Letztere findet sich aber auch bei YouTube. Techno ist eine Gesamtsituation, in die man sich hineinbegeben muss und kann. Sucht man nicht allzu gezielt, kann man auch noch manches andere finden.

Dies ist der Ort, an dem ich den Musikern – Markus Bellheim (Klavier); den Mitgliedern der »Maulwerker«: Ariane Jeszulat, Christian Kesten und Michael Hirsch sowie den Mitgliedern des »ensemble recherche«: Martin Fahlenbock (Flöte), Åsa Åkerberg (Cello) und Klaus Steffes-Holländer (Klavier) – danken möchte, die während der Gesprächsforen die Musik sich ereignen ließen. Matthias von der Tann danke ich dafür, dass er es mit mehreren großzügigen Spenden ermöglicht hat, sie zu engagieren. Vorstand und Programmkommission der DPV sowie die Verantwortlichen der Kongressorganisation verdienen Dank für ihr Verständnis und ihre Aufgeschlossenheit für vielerlei Anforderungen, die im Umfeld einer Tagung ungewohnt waren und manchmal Improvisation erforderten. Daran anschließend gilt mein Dank den Moderatoren der Gespräche: Klaus Nerenz, Josef Bernd Gutmann, Jannis Kontos und Johannes Döser haben sehr engagiert und mit eigener Kreativität dafür gesorgt, dass ein Rahmen geschaffen wurde, in dem man hören konnte, und mich damit sehr entlastet. Dieser Dank erweitert sich und umfasst alle, die teilgenommen, mitgehört und mitgesprochen haben.

Literatur

- Picht, J. (Hg., 2013): Musik und Psychoanalyse hören voneinander (Bd. 1). Gießen (Psychosozial-Verlag).
- Schwehr, C. (2012): Sprachmusik. Vom Umgang mit Musik und Sprache. In: Grüny, Ch. (Hg.): Musik und Sprache: Dimensionen eines schwierigen Verhältnisses. Weilerswist (Velbrück).