

The voice was lost, right now, here: szenisch-narrative und musikalisch-künstlerische Rekonstruktion eines Zeitzeugnisses der Shoah

Andreas Hamburger, Susanne Metzner

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Hamburger, Andreas, and Susanne Metzner. 2017. "The voice was lost, right now, here: szenisch-narrative und musikalisch-künstlerische Rekonstruktion eines Zeitzeugnisses der Shoah." In *Resonanz - Rhythmus - Synchronisierung: Interaktionen in Alltag, Therapie und Kunst*, edited by Thiemo Breyer, Michael B. Buchholz, Andreas Hamburger, Stefan Pfänder, and Elke Schumann, 351–76. Bielefeld: transcript.
<https://doi.org/10.14361/9783839435441-020>.

Nutzungsbedingungen / Terms of use:

licgercopyright

Dieses Dokument wird unter folgenden Bedingungen zur Verfügung gestellt: / This document is made available under these conditions:

Deutsches Urheberrecht

Weitere Informationen finden Sie unter: / For more information see:

<https://www.uni-augsburg.de/de/organisation/bibliothek/publizieren-zitieren-archivieren/publiz/>



The voice was lost, right now, here

Szenisch-narrative und musikalisch-künstlerische
Rekonstruktion eines Zeitzeugnisses der Shoah

ANDREAS HAMBURGER & SUSANNE METZNER

Im Mittelpunkt des Beitrages stehen die Interaktionen in einem Zeitzeugen-Gespräch mit einem Holocaust-Überlebenden. Untersucht wird die Videoaufnahme der ersten Minuten des Gesprächs in lückenloser Darstellung. Methodisch wird eine Brücke geschlagen zwischen einem szenisch-narrativen und einem musikalisch-künstlerischen Zugang. Gemeinsame Grundlage ist hierbei ein psychodynamisches Theorieverständnis. Während die szenisch-narrative Mikroanalyse auf die konkordanten und komplementären Passungen hinweist, die sich an einzelnen Redezügen aufzeigen lassen, machen die Sonifikation und ihre Rückführung ins Verbale den von Anfang an wirksamen affektiven Grundtenor des Zeitzeugengesprächs fassbar.

Keywords: Zeitzeugengespräch; Shoa-Überlebende;
szenisch-narrative Analyse; musikalisch-künstlerische Analyse

1 EINLEITUNG

In unserem Beitrag zum Thema Resonanz, Rhythmus und Synchronisierung rekonstruieren wir unter Zuhilfenahme von zwei unterschiedlichen Forschungsmethoden die ersten Minuten des Gesprächs mit dem Shoa-Zeitzeugen Shmuel B. Es handelt sich hierbei um ein Gespräch, das aus unterschiedlichen Perspektiven und in unterschiedlichen Ausschnitten bereits mehrfach publiziert worden ist (Hamburger 2010, 2015a, 2016b,c/Knopp 2016a,b).

Hier wird nun erstmalig der Versuch unternommen, die Ergebnisse szenisch-narrativer Analyse in den Kontext eines musikalisch-künstlerischen Forschungsansatzes zu stellen. Die Methodentriangulierung stellt den Versuch dar, Erkenntnisse unterschiedlicher Provenienz aufeinander zu beziehen. Unser Anliegen ist es, den Widerhall des Vergessenen zu erspüren und die Berührung, ja sogar die Ansteckung mit dem, was nicht und vermutlich niemals (mit-)schwingt, trotz der eigenen sich immer wieder durchsetzenden Gegenwehr, doch zuzulassen und einer Leserschaft zur Verfügung zu stellen. Unsere Rekonstruktionsarbeit richtet sich hier aus Platzgründen und zugleich weil wir mit unserer trans- und zugleich interdisziplinären Herangehensweise ganz neue Pfade beschreiten, zunächst auf einen kleinen Ausschnitt des Zeitzeugengesprächs.

Der theoretische Referenzrahmen ist in beiden Fällen einem hermeneutischen Wissenschaftsverständnis zuzuordnen, genauer einem psychodynamischen Theoriehintergrund mit besonderem Bezug zum szenischen Verstehen im Sinne von Alfred Lorenzer (1970, 1986; vgl. dazu unten Abschnitte 2.1 und 3.1). Die besondere Bedeutung, die wir beide der (Inter-)Subjektivität und Relationalität beimessen, wird konkret an den gezeigten Forschungsprozessen sichtbar.

2 DAS ZEITZEUGENGESPRÄCH MIT SHMUEL B

Das unserer Rekonstruktion zugrundeliegende Datenmaterial entstammt der Yale Videotestimony Study. Beteiligt am Gespräch waren der Psychoanalytiker Dori Laub, die Co-Interviewerin Oshrit Ben Ari, die als Psychologin in dem Heim arbeitet, in dem Shmuel B. mittlerweile lebt, sowie dieser selbst, ein 1927 im heutigen rumänisch-moldavischen Grenzgebiet geborener Shoa-Überlebender, der nach dem Krieg mit kurzen Unterbrechungen etwa 40 Jahre in einer psychiatrischen Klinik untergebracht war.

Wie in einer Untersuchung zur videographischen Anordnung dieses Zeitzeugengesprächs genauer dargestellt (Hamburger 2016c), beziehen sich Zeitzeugen nicht nur auf den Interviewer, sondern auch auf die Kamera (vgl. Pop-

pe/Buchholz/Alder, 2015). Sie sind sich dessen bewusst, dass sie ihr Zeugnis durch den Interviewer hindurch einer Kette späterer Zuhörer und Zuschauer gegenüber ablegen. Die Zeugen sind sich oftmals ihrer historischen Verantwortung bewusst. Sie entlassen ihr Zeugnis in die Zeit, wissend um ihre eigene Endlichkeit.

3 SZENISCH-NARRATIVE MIKROANALYSE DER ERSTEN SIEBEN MINUTEN DES ZEITZEUGENINTERVIEWS MIT SHMUEL B

3.1 Methode der szenisch-narrativen Mikroanalyse

Die Methode der szenisch-narrativen Mikroanalyse wurde entwickelt im Kontext der Re-Analyse von Zeitzeugeninterviews von chronisch hospitalisierten Holocaustüberlebenden (Laub et al. 2010; Hamburger 2010, 2015a, 2016a; Laub/Hamburger 2016). Mit ihrer Hervorhebung der interaktiven Dimension im Interviewgeschehen (vgl. Deppermann 2013) fügt sie sich in die performative Wende (Fischer-Lichte 2004). Das Verfahren dient zur Identifizierung von signifikanten Bezogenheitsmomenten in der Interviewinteraktion unter Einbeziehung verbaler, paraverbaler, mimischer und gestischer Signale und mit Fokus auf bewusste und unbewusste Resonanzphänomene (Boston Change Process Study Group 2008; Stern 2005 [2004]). Methodisch ist die szenisch-narrative Mikroanalyse ein kontrolliertes hermeneutisches Verfahren, analog der rezeptionsorientierten Anwendung der psychoanalytischen Methode auf kulturelle Artefakte wie Literatur und Film (vgl. Lorenzer 1986; Hamburger 2013, 2015b; Hamburger/Leube 2014). Sie beruht auf dem Prozess des analytischen Zuhörens und ist gekennzeichnet durch ein Oszillieren zwischen dem identifikatorischen Eintreten in die Szene, einer introspektiven Selbstbeobachtung dieses Prozesses und seiner theoretischen Reflexion. Sie nähert sich dem vorliegenden dokumentarischen Material mit einem ethnographischen Blick, geschult an der psychoanalytischen Auffassung von Georges Devereux (1972 [1967]), nach der in der verhaltenswissenschaftlichen Forschung die systematische Reflexion der Gegenübertragung in der Begegnung mit dem Fremden mehr zu dessen Verstehen beiträgt als bloße Erfassung von Fakten.

Wesentlich ist dem psychoanalytischen Interview die Entfaltung einer unbewussten Szene zwischen Analytiker und Analysand (Lorenzer 1970; Argelander 1970), in der implizit genau das enthalten ist, was bewusst nicht erinnert werden kann. Sie entsteht mit Notwendigkeit, auch wenn sie nicht immer bemerkt oder

gar deutlich angesprochen wird. In der Re-Analyse von Videozeugnissen ist es die Aufgabe der Forscher, die Erinnerungsszene, die sich in Übertragung und Gegenübertragung zwischen Interviewtem und Interviewer gebildet hat, mithilfe einer genauen Lektüre des Materials und unter systematischer Reflexion ihrer eigenen Gegenübertragungsantworten zu rekonstruieren, zu explizieren und aus dem Material zu belegen. Es geht um eine Resonanzbildung mit dem »unbewussten Zeugnis«: »to bring the *evidence materialized* by the unconscious testimony into the realm of cognition« (Felman/Laub 1992: 16; vgl. Laub 2013; Bodenstab 2015).

Die Identifikation dieser unbewussten Übertragungs-Gegenübertragungsszene erlaubt dann in einem zweiten Schritt die Formulierung von Annahmen über die dem Überlebenden selbst bewusst nicht mehr zugängliche Lebensgeschichte – freilich nicht auf ein faktengeschichtliches Vergangenheitsbild, sondern auf die Rekonstruktion der Brüche eines subjektiv opaken autobiographischen Narrativs. Diese Rekonstruktion kann eine merkliche Wirkung entfalten:

»Sie hebt die Verweigerung von Resonanz auf, die an der Wurzel der Fragmentierung des autobiographischen Narrativs wirksam war. Der Begriff »Zeugnis« ist deshalb angebracht, weil durch dieses Einlassen des Überlebenden in den sprachlichen und emotionalen Raum, sowohl in der Person der Interviewer als auch der Forscher wie auch des Publikums, dass sich diesen Zeugnissen zu öffnen bereit ist, etwas bewirkt wird. Das Zeugnis ist ein Sprechakt, denn es bewirkt nicht nur eine subjektive Erleichterung des Zeugen, sondern es füllt paradigmatisch eine personalisierte Leerstelle im kollektiven Geschichtsbewusstsein.« (Hamburger 2016c; vgl. Hamburger 2016a, b)

Das zu untersuchende Videozeugnis wird in der szenisch-narrativen Mikroanalyse zunächst von geschulten Experten unabhängig voneinander beschrieben und hinsichtlich der vorherrschenden Übertragungs-Gegenübertragungsszene in der Interviewsituation evaluiert. Die Evaluationen werden als schriftliche Randkommentare zum Transkript dokumentiert; zusätzlich erfolgt eine zusammenfassende Einschätzung für jedes Interview. Nach jedem Evaluationsdurchgang werden die Ergebnisse in einer gemeinsamen, vom Projektleiter und ggf. einem weiteren Moderator geleiteten Sitzung diskutiert und es wird versucht, einen Konsens über das bearbeitete Interview herzustellen. Auch diese Konsentierungssitzungen werden auf Tonträger mitgeschnitten und transkribiert. Die Moderatoren formulieren im unmittelbaren Anschluss an die Sitzung eine Hypothese, die der Ratergruppe abschließend noch einmal vorgestellt und ggf. einvernehmlich oder unter Dokumentation abweichender Einzelvoten abgeändert wird.

Im Ergebnis werden alle dokumentierten Stufen des Evaluationsprozesses zusammengeführt und der Evaluations- und Konsentierungsprozess transparent zusammengefasst. Diese narrative Zusammenfassung entspricht einer klassischen klinisch-kasuistischen Rekonstruktion, jedoch mit einer dem Auftrag des Zeugnisprozesses entsprechend veränderten Zielsetzung und in Validität und Reliabilität verbessert durch die Reflexionsstufen des Forschungsprozesses sowie die Verpflichtung auf das minutiös dokumentierte Material.

Im weiteren Prozess der Ausarbeitung der Methode wurden Methodentriangulierungen mit Grounded Theory (Heberlein 2015), Prosodieanalyse (Erras 2014), Motion Energy Analysis (Ramseyer/Tschacher 2011), dem therapeutischen Zyklusmodell TCM (Mergenthaler 1997, 2008) (beides bearbeitet in Bleimling, 2016) sowie der Bewegungsanalyse (Dissertation von Heller, in Vorbereitung) unternommen. Dabei treten mehr als in den früheren Anwendungen der SNMA non- und paraverbale Signalebenen in den Mittelpunkt der Analyse.

3.2 Szenisch-narrative Analyse des Gesprächsbeginns

Die szenisch-narrative Mikroanalyse folgt dem Wortlaut der ersten sieben Minuten des Interviews ohne Auslassungen. Die Sequenz wird abschnittsweise diskutiert und interpretiert, wobei neben dem Wortlaut des Interviews auch die Kommentare der Rater sowie Transkriptsequenzen aus den Konsensgruppen herangezogen werden.

3.2.1 Männerdyade und neue Brücke

Bereits die Gesprächseröffnung durch Dori Laub wurde von fast allen Ratern als ein signifikanter Moment empfunden:

Q	<i>Tell me the name, year of birth and place of birth... my name...</i>	0:20
A	Shmuel B	
Q	A little clearer	
A	B	0:25
Q	Where were you born?	
A	Chutin, Besaravia	
Q	Chutin. In what year?	
A	27', 1927	0:38
Q	How was before, what do you recall of your far childhood, before the war, who was in the family, what memories?	
A	I went to the Cheder and worked at school	0:54

Durch konkretes Fragen (nach Namen, Geburtsort, Geburtsjahr usw.) scheint der Interviewer aktiv Kontakt zu Shmuel aufbauen und Normalität schaffen zu wol-

len (00:31:51).¹ Andere Rater empfanden dagegen den Anfang des Interviews wie eine Verhörsituation. Es entsteht eine Männerdyade, die allerdings von Zerfall bedroht ist. In der Dynamik der Gruppe bildet sich diese Bedrohung der Dyade dadurch ab, dass die Rater den Gegensatz zwischen *Verhör* bzw. *Ver-sachlichung* und *erste Brücke* sehr stark pointierten und sich nicht einigen konnten – wie etwa darauf, dass ja beide Aspekte durchaus eine Rolle spielen könnten. Die *Konsensgruppe* zeigte hier eine der Bion'schen Grundannahme »Kampf-Flucht« vergleichbare Lagerbildung.

3.2.2 Jüngstes Geschwister

Unmittelbar danach kam eine Sequenz, in der es um das jüngste Geschwister geht. Die Rater bemerkten und diskutierten, wie sehr der Interviewer darauf beharrt, dass da ein weiteres jüngstes Geschwister sein muss – eine intuitive sprunghafte Einfühlung, die schließlich auch bestätigt wird.

- | | | |
|---|--|------|
| Q | At school. How many people were in the family, mom... dad...? | |
| A | Four children | 1:05 |
| Q | Four children. What place were you in? | |
| A | The fourth | 1:11 |
| Q | Fourth. And the older ones were boys/girls? | |
| A | Two girls and a boy | |
| Q | And the youngest? | |
| A | I am the youngest brother | |
| Q | You are the youngest. Four children, two girls and one boy. Was there another boy later on, a girl? | |
| A | There was another brother . He [sister. She] died at the age of one and a half | |
| Q | At the age of one and a half. Was this during the war? | |
| A | No | 1:42 |
| Q | And a baby girl younger than you. What did dad do, what did he do for a living? | |
| A | They were, he used to sell dessert | 1:54 |

In der Gruppe führte dies zu Konfusion und dem Eindruck einer »magischen Verbundenheit«, als habe der Interviewer (der den Interviewten zum ersten Mal sah und keine Vorinformationen hatte) geahnt, dass da noch ein weiteres, totes Kind gewesen sein müsse. Die Rater fragten sich, ob dieses reale und zugleich phantasierte tote Kind eine psychische Figur sein könne, eine Baby-Schwester,

1 Zeitangaben beziehen sich auf die Stelle im Audiomitschnitt der Konsensgruppe zu diesem Interviewabschnitt. Durchgestrichen sind Übersetzungsfehler, die korrekte Übersetzung steht in eckigen Klammern. In der szenisch-narrativen Mikroanalyse werden auch solche Besonderheiten nicht getilgt, sondern dokumentiert,

die im intermediären Raum zwischen Interviewtem und Interviewer aufscheint? Sachlich stellt Shmuel richtig, dass dieses Kind schon lange vor dem Krieg mit anderthalb Jahren verstorben war, so dass Laub mit der Vermutung, dieses Kind müsse während der Kriegszeit gestorben sein, alleine bleibt. In der Diskussion der Ratergruppe ergibt sich dann eine weitere Richtigstellung: Es liegt ein Übersetzungsfehler vor. Die Rede ist nicht von einer Schwester, sondern von einem Bruder – eine Fehlleistung, die wieder zu einem Erleben von Verwirrung führt, denn die unverbundene Nebeneinanderstellung von *another brother* und *baby girl* hatte zu erheblichen Spekulationen geführt. Das Fehler-Phänomen ist nicht auszugrenzen, sondern als Stolperstelle zu interpretieren. So wie zuvor im Interviewer selbst eine ›fehlerhafte‹ Phantasie (die Vermutung, das erratene jüngere Geschwister sei im Krieg verstorben) zu beharrlichem Nachfassen und endlich zu einer ›Sackgasse‹, einem *dead end* geführt hat, so hat der plötzlich enthüllte Übersetzungsfehler auch der Ratergruppe diese Erfahrung vermittelt. Die in der Gruppe ausgelöste Konfusion spiegelt die Konfusion im Interviewer (die sich in der Phantasie manifestiert, dieses Kind sei ermordet worden). Beides zusammengenommen könnte – um hier eine erste, hypothetische Interpretation zu wagen – auf die sich in der Interviewszene entfaltende Fragmentierung im Patienten selbst verweisen.

3.2.3 Triangulierung

Der Fortgang des Interviews zeigt in den nächsten Minuten eine weitere Wende.

- | | | |
|---|--|------|
| Q | And a baby girl younger than you. What did dad do, what did he do for a living? | |
| A | They were, he used to sell dessert | 1:54 |
| Q | Sell? | |
| A | Dessert. They baked by themselves and also sold by themselves. He leased plantations, among the gentiles around, leased them during autumn and returned them during spring. And made a living. But ha... it was as it was then, it was not an easy period. | 2:35 |
| Q | How was it different? | |
| A | It was the turn of wars | |
| Q | Before the war, how was it different? | |
| A | I felt the war was close | |
| Q | In what way? | |
| A | Between the Romanian and the Russian | 3:03 |
| Q | What did you see, what did you hear, how did you feel it was close? | |
| A | The party, the communist party | 3:14 |
| Q | Made demonstrations? | |
| A | There were demonstrations | 3:24 |
| Q | Was the home traditional? | |
| A | Traditional | |
| Q | Tell me a little of how the Sabbath or the Holidays were. | 3:39 |
| A | Nice, Hasidic | |

Q	What do you remember?	
A	Hasidic, Kiddush	3:44
Q	There is a picture in front of you. Describe it.	
A	They went to the synagogue. We went to the synagogue and Sabbath was normal as among Hasidim.	3:49
Q	How is the Sabbath among Hasidim? We don't know.	
A	Lighting candles, greeting the Sabbath	4:06
Q	Mom lit	
A	Mom, yes a Jewish experience	
Q	Mom and the girls, together with the girls?	
A	Not the girls. Only for the married. Singles did not intervene.	4:29
Q	[Oshrit]: Only married women used to light the candles?	4:40
A	Yes	

Nachdem die Phantasie, es gebe ein totes Baby, aufgegeben werden muss, geht der Interviewer ohne Übergang zur Berufstätigkeit des Vaters über. Darin sahen zwei Rater ein Moment von Schutz: *Der aufkommende Affekt mit dem toten Kind und dann wie ne Art schützende Handlung des dem Leben Zugewandte, die Ernährung und auch den Vater* (01:03:20-57). Es wurden aber auch Begriffe wie *Plombe* (01:05:21) und *Selbstschutz* (01:05:44) artikuliert. War der Interviewer selbst erschrocken, dass er dieses tote Kind erraten hatte, und wollte nun an dieser Stelle nicht weiter eine magische Verbindung vertiefen, sondern das Augenmerk auf etwas so Reales wie Arbeit und Nahrung lenken (01:06:10)?

Auf seine unvermittelte Frage nach dem Vater erhält der Interviewer freilich eine wenig verständliche Antwort: *They were, he used to sell dessert* [Nachtisch verkaufen]. Er fragt nach, und erfährt nun, dass der Vater auf zeitweilig gepachteten Flächen Obst angebaut habe, das er im Frühjahr ernten konnte. Den Ratern war dieses System nicht verständlich,² es kamen Phantasien auf, dass die Familie in einer Art Zwischenzeit, einem sozialen Zwischenraum, gelebt habe (01:13:52) oder dass Shmuel mit der Aussage, das Obst sei im Frühjahr geerntet worden, einen Moment der Verwirrtheit erlebe (01:14:43), dass sich hier die innere Fragmentierung seines autobiographischen Erinnerns zeige, gerade da, wo er einen ersten Narrativ-Anlauf unternimmt (01:20:47). Im Interview wird dies nicht weiter geklärt, denn Shmuel gibt nun einen Themenwechsel vor, dem der Interviewer folgt. Zum ersten Mal, und sehr vorsichtig, gibt der Interviewte etwas wie Leid zu erkennen: *it was as it was then, it was not an easy period*. Diese kurze Passage, von Shmuels Erwähnung der schweren Zeit und Laubs Frage *How was it different?* wird in der Gruppe unterschiedlich empfunden.

2 Nachträglich ließ sich ermitteln: Dass Felder über eine temporäre Pacht bewirtschaftet wurden, war für Juden in der Region wohl nicht unüblich, schon aufgrund der ungünstigen Landverteilung (pers. Mitteilung, Sonja Knopp, 6.6.16).

In der sehr detailversessenen Diskussion spiegelt sich szenisch im Gruppenklima selbst ein Moment von Desorientierung und Verwirrung. Im Interview selbst ist dies erkennbar an der Einsilbigkeit der Antworten und ihrer narrativen Unverbundenheit, die der Interviewer passager mitvollzieht, indem er die folgenden, sprunghaft vorauseilenden Assoziationen über den nahenden Krieg mit Russland und die Kommunisten zunächst durch kenntnisreiche Nachfragen unterstützt (erst später im Interview wird dies in eine historische Ordnung gebracht werden), dann aber unvermittelt wieder zurück in die Zeit vor dem Krieg geht, in die Kindheit des Interviewten: *Was the home traditional?* Auch diese Frage hat die Rater beschäftigt. Stellt sie, nachdem die Zeitgenossenschaft des Interviewpaares im raschen Durchgang durch die Geschichte bestätigt ist, ein Stück Distanzierung dar? Wir wissen, dass der Interviewer zwar räumlich nahe, doch in einem anderen sozialen und religiösen Kontext aufgewachsen ist als der Interviewte (Laub 2015).

In den folgenden Redezügen entfaltet sich ein dichtes Bild dieser traditionellen Lebensweise – und der Interviewer fragt offen, wie ein Fremder: *How is the Sabbath among Hasidim? We don't know* – nur um gleich in der nächsten Frage, nachdem Shmuel das Sabbat-Ritual erwähnt hatte, doch die genaue Kenntnis der Grundrituale wieder einzubringen: *Mom lit – Mom, yes a Jewish experience*. Geht es hier nur um die Rekonstruktion einer alltagsgeschichtlichen Erinnerung? Im Subtext wohl doch um viel mehr. Die chassidische Erfahrung wird als das Andere, nicht Gewusste apostrophiert – die *jewish experience* aber als das Gemeinsame. Die erste Erwähnung der Mutter in diesem Interview ist ein Punkt, an dem das Wissen beider sich wieder begegnet. Es trennt sich aber gleich wieder, denn Laub fragt erneut nach Schwestern (*Mom and the girls, together with the girls?*), als greife er das Anfangsmotiv mit der Baby-Schwester wieder auf, und Shmuel korrigiert ihn: *Not the girls. Only for the married. Singles did not intervene*.

Szenisch ereignet sich nun etwas Außergewöhnliches: Zum ersten Mal meldet sich die Co-Interviewerin, Oshrit Ben-Ari, zu Wort. *Only married women used to light the candles?* Zunächst scheint die Nachfrage das Moment der Unterschiedlichkeit zwischen den beiden Männern, das Laubs Frage zur Liturgie des Freitagabends offenbart hatte, reparieren zu wollen. Szenisch gesehen fällt aber auf, dass die bisher schweigsame Frau zum ersten Mal genau dann hörbar wird, als davon die Rede ist, ob neben der rituellen Bedeutung der Mutter auch unverheiratete Schwestern eine Rolle im Sabbat-Ritual übernehmen. Shmuel antwortet mit einem eher abschätzigen Seitenblick und einem sehr einsilbigen *Yes*. In der Ratergruppe berichteten zwei Frauen heftige Gegenübertragungsreaktionen von Ärger, dass *die sich da einmisch*t (00:01:46-00:03:01). Die Män-

ner blieben relativ gelassen, fanden eher, dass Shmuel der Interviewerin gegenüber kühl und zurückwiesend sei (00:04:36), die man auch als unterstützend wahrnehmen könnte oder als Stimme der *Kindergeneration, die fragt und gleichzeitig stört* (01:47:57). Diese Polarisierung im Empfinden der Gruppe wurde so interpretiert, dass Oshrit die Funktion der ausgeschlossenen Dritten repräsentiert, als Frau und als *Sabra*, in Israel geborene Jüdin. Ihre Wortmeldung wird als *Einmischung* empfunden. Dieses Moment spiegelt sich in der Ratergruppe wie in einem Vergrößerungsglas, ist aber schon im Interview selbst angelegt: *Singles did not intervene* heißt es da in einer etwas auffallenden Wortwahl.³

3.2.4 Die verlorene Stimme – eine Körpererinnerung

Im Anschluss an die zurückgewiesene ›Intervention‹ der weiblichen Interviewerin lenkt der Interviewer die Aufmerksamkeit zurück auf den Festtag, genauer: auf das Essen. Es entfaltet sich nach einem sehr einsilbigen Anfang eine lebendige Erinnerung an das Fest. Diese abschließende Teilsequenz der hier diskutierten Eröffnungsszene des Interviews führt uns zurück zur Männerdyade – erst sehr viel später im Interview werden wir verstehen können, warum diese Anfangskonfiguration so bedeutsam ist (vgl. Hamburger 2015; Knopp 2015). Die auf das Vorige unmittelbar folgende Passage wurde im Mikroanalyseprojekt nicht so ausführlich untersucht wie die vorhergehenden; sie war von den Ratern weniger oft markiert worden – vermutlich, weil deren Aufmerksamkeit auf die Triangulierungsszene gerichtet war. Sie ist dennoch von großer Bedeutung, weist sie doch durch das Bedeutsam-Werden der Stimme auf das Eindringen des Körpers in die Rede hin.

- | | | |
|---|--|------|
| Q | What did you generally eat during the Sabbath evening? | 4:44 |
| A | Plenty | |
| Q | What? | |
| A | Best food | |
| Q | Do you remember the food? | |
| A | Yes. Mom used to cook well | |
| Q | What did she cook? | |
| A | On Sabbath she cooked whatever there was (?) those kishkesh, everything was (?). It was a Jewish home. | 5:01 |
| Q | Where there songs? | |
| A | Not much | |
| Q | And on holidays? | |
| A | On holidays, I remember Passover mainly | 5:27 |
| Q | What can you tell of Passover? | |

3 Auch im hebräischen Original.

A	The Seder was sacred, for instance it was very Hasidic, Hanukkah was no candle lighting, oil. It lasted everything. And the Seder evening was the Seder evening, including all content of the Hagadah.	5:39
Q	Did dad lead the Seder?	
A	Of course	6:04
Q	Who asked the Kushiots?	
A	No, they did not pay attention to me. I did not intervene, did not intervene	6:12
Q	Nevertheless, who used to ask?	
A	It was on my side	6:19
Q	You sung	
A	I was little	6:25
Q	Do you remember the Kushiots?	
A	Ma nishtana ha laila ha ze? (What changes during this evening?)	
Q	Can you sing it?	
A	No, the voice was lost, I was a soloist but the voice was lost.	6:35
Q	The voice was lost. As a child you used to sing	
A	I was a soloist at school	
Q	A soloist at school, so when was the voice lost?	6:52
A	Right now, here	7:00

Die informierten, gezielten Fragen führen zu einer Wiederbelebung der verkörperten Kindheitserinnerung. Shmuel bleibt zunächst auffallend einsilbig, beschreibt das Essen, das er sehr wohl erinnert, mit abstrahierenden Überbegriffen, als wolle er die das Weibliche, Mütterliche betreffenden Bilder und Empfindungen auf Distanz halten. Wieder benützt er den Begriff *jewish* , um sich auf die gemeinsame Erfahrungsbasis mit dem Interviewer zu berufen, die Unbenennbarkeit der Qualia dieser Erinnerung durch Aufruf analoger Erinnerungen beim Anderen zu heilen.

Dann geht der Interviewer – auch dies aus einem nahen, teilnehmenden, sehr informierten Mitschwingen – auf den Gesang ein, der ebenfalls ein wesentliches Element der Sabbatfeier ist (*Semirot*). Und obwohl auch hier zunächst keine Erinnerung anspringen will (*not much*) bleibt der Interviewer dran, als habe er eine Witterung aufgenommen. Hört er etwas in der Stimme? Er intensiviert die Forschung, erinnert an Feiertage (bei denen Gesang eine größere Rolle spielt, auch wenn am einfachen Sabbat in der Familie nicht gesungen wurde). Und hier, beim Pessach-Fest, kann Shmuel zum ersten Mal mehr erzählen. Nachfragen nach dem Vater an dieser Stelle halten den Erzählfluss in Gang, und nun nimmt Laub den Faden der Suche nach der verkörperten Erinnerung auf: *Who asked the Kushiots?* fragt er, wohl wissend dass die vier rituellen Fragen (*Kasches*) nach der Besonderheit des Sederabends vom jüngsten Kind singend vorgetragen werden, und sein Gesprächspartner hatte ja oft betont, dass er der Jüngste war. Shmuel

aber weicht aus: *they did not pay attention to me. I did not intervene*,⁴ und erst als Laub insistiert, antwortet er, ohne das Identität bezeugende *Ich* zu verwenden: *It was on my side*, und noch einmal vom Interviewer auf die eigene, stimmliche Erinnerung angesprochen (*you sung*) versucht er auszuweichen: *I was little*. Damit nicht genug: Gefragt nach dem Wortlaut, erinnert er die erste Frage, und wird nun sogar aufgefordert, sie zu singen, sich in den Sederabend zurückzusetzen und wieder der Jüngste zu sein, der staunend das Geheimnis des Abends erfragt – des Abends, der der Rettung des Volkes Israel vor der Verfolgung gedenkt. Hier ist ein wesentlicher Punkt. Der Interviewer verbindet Gegenwart und Vergangenheit, er will die Stimme aus dem Chutin der Vergangenheit in die israelische Gegenwart locken; dazwischen aber liegen die Shoah und 40 Jahre Psychiatrie. Shmuels korrekte Antwort lautet: *the voice was lost* – und er gibt dieser Benennung des Verstummens doch noch ein Stück Erinnern auf den Weg: *I was a soloist*. Wir hören das Gelöschte, die Knabenstimme erscheint vor dem inneren Ohr, aber auch das Verstummen, das alles überrollt. Wenn daher Laub, als gäbe es dazu doch noch ein Narrativ, eine erzählbare Geschichte, nachfragt, wann dies geschehen sei, kann er nur das *Right now, here* bekommen, das auf den Punkt bringt: *Genau hier und jetzt, wenn eine väterliche Figur mich wie am Sederabend auffordert, ihn nach der Bedeutung all dessen zu fragen, genau dann kann ich, der ich dies als Kind vor der Shoah so gut konnte, nicht mehr singen. Und dennoch übergebe ich dir die unhörbare Erinnerung daran, dass dies einmal anders war*. Die Szene, der wir her beiwohnen, ist die zwischen dem Kind, das Shmuel in der Erinnerung noch aufgerufen hat, und dem Vater, der um Bedeutung weiß – und doch kann die Verbindung zwischen ihnen nicht zum Klingen kommen. Diese Bedeutungsdimension lässt sich heraushören, wenn man eine solche Äußerung nicht vordergründig als Orientierungsverlust und damit als Symptome einer Psychose liest, wie es vielleicht in den Jahrzehnten der Hospitalisierung immer wieder geschehen ist.

3.2.5 Coda

Die Stimme also ist verloren, nicht irgendwann vor langer Zeit, sondern: hier und jetzt. Dieses ergreifende Bild zeigt wie mit einem grellen Blitz die Not der Männerdyade, der einzigen haltgebenden Beziehung, die – wie sich im Fortgang des Gesprächs zeigen wird – nach dem Tod der Mutter geblieben

4 Hier verwendet Shmuel wiederum die Formulierung *אני לא התערבתי*. *ani lo hitaravti (dt.: Ich habe mich nicht eingemischt). Da es seine rituelle Aufgabe war, die Fragen zu stellen, ist dies eine deutlich ungewöhnliche Wortwahl (Dank an Jasmin Bleimling für den Hinweis).

war. In der Vaterübertragung der Gesprächssituation reaktualisiert sich zum einen dieses einzige noch verbliebene Band nach dem Tod der Mutter; dieser Tod konnte dort aber nicht betrauert werden. Der Vater starb wenig später. Die kindliche Stimme kann nicht erinnert, in der Verkörperung nicht gefühlt werden. An dieser Stelle greift der Interviewer wiederum schützend ein, indem er – das ist einer der oberflächlich verblüffenden, in der Tiefe aber als *containment* äußerst stimmigen Themenwechsel – nach der Mutter fragt. Unmittelbare Antwort auf das *right now, here* (7:00) ist:

Q Tell a little about mom, how was she, what do you remember of her?

Im weiteren Verlauf dieses Zeitzeugengesprächs werden wir hören, wie die Mutter weit entfernt an einer Infektion starb, ein Schneesturm Vater und Sohn hinderte, sie zu begraben, und wie wenig später auch der Vater starb. Und wir werden erleben, dass Oshrit Ben Ari, die Co-Interviewerin (und dem Patienten durchaus vertraute Therapeutin), erneut ins Gespräch einsteigt und dann weit besser integriert werden kann. Bis es dahin kommt, wird aber der Interviewer selbst (und nach ihm die empathisch begleitende Forschergruppe) noch durch Abgründe der Gegenübertragungsverwirrung gehen, gekennzeichnet von Dissoziation (z.B. plötzliche, imperative Müdigkeit), Fehlleistungen und Desymbolisierung (Hamburger 2015).

4 MUSIKALISCH-KÜNSTLERISCHE REKONSTRUKTION DER ERSTEN SIEBEN MINUTEN DES ZEITZEUGENINTERVIEWS MIT SHMUEL B

4.1 Musikalisch-künstlerische Forschung

In der künstlerischen Forschung *art based research* (Badura et al. 2015) wird entweder bei der Datengenerierung, der Datenaufbereitung oder der Datenanalyse ein experimenteller, künstlerisch-kreativer Prozess in den Untersuchungsablauf eingeführt. Damit wird auf die Tatsache reagiert, dass sich die in der Wissenschaft üblichen und etablierten Formen der Erhebung und Darstellung von Daten auf den Erkenntnisgewinn begrenzend auswirken. Im Vergleich zum wissenschaftlichen Experiment ist der künstlerisch-kreative Prozess nicht reduktionistisch, nicht wiederholbar und nicht subjekt-unabhängig. Die Kontrolle bezieht sich nicht auf Variablen sondern auf die Geschultheit, die Haltung und die Bereitschaft zur Reflexivität des künstlerischen Forschers. Gütekriterien sind analog der rekonstruktiven Sozialforschung eine systematische Verfahrensdoku-

mentation, die Einbeziehung geschulter und unabhängiger Personen, die Berücksichtigung von Limitationen sowie die Veröffentlichung von Ergebnissen. Wie sich künstlerische Forschung vollziehen kann und was es dabei zu bedenken gilt, wird im Folgenden exemplarisch ausgeführt.

4.2 Stimmliche Interaktion als Forschungsgegenstand

Die hier vorgenommene musikalisch-künstlerische Rekonstruktion richtet sich auf die stimmlichen Interaktionen des Zeitzeugengesprächs, manifestiert in den auditiv wahrnehmbaren Vitalitätskonturen, den paraverbalen Kommunikationsanteilen sowie den wechselseitigen vokalen Regulationen im Dialog. Die prinzipielle Fähigkeit, vitale und affektive Regungen im Stimmklang wahrzunehmen und zu interpretieren, reicht entwicklungspsychologisch in die sehr frühe Kindheit zurück, wie sich u.a. auch anhand neuronaler Aktivitäten nachweisen lässt (Grossmann et al. 2010; Blasi/Mercure/Lloyd-Fox 2011). Diese mit naturwissenschaftlichen Methoden gewonnene Erkenntnis trifft auf eine viel ältere geisteswissenschaftliche Tradition. »Das Verständlichste an der Sprache ist nicht das Wort selber, sondern Ton, Stärke, Modulation, Tempo, mit denen eine Reihe von Worten gesprochen wird, kurz die Musik hinter den Worten« (Nietzsche 1882: Fragment 296). So kommt es nicht ganz von ungefähr, wenn im psychoanalytischen Kontext von den »musikalischen Aspekten des psychoanalytischen Dialogs« gesprochen wird (Scharff 2014) oder aus konversationsanalytischer Sicht von »Rhythm and Blues« einer psychoanalytischen Sitzung (Buchholz 2014; Buchholz/Reich 2015; Buchholz/Spiekermann/Kächele 2015).

Bezogen auf die stimmliche Interaktion lässt sich mit Krämer (2006) feststellen, dass die

»[...]pathische Kommunikation« zutiefst verwoben ist mit der Körperlichkeit der Kommunizierenden. Wenn die Stimme hierfür so signifikant ist, dann gerade insofern sie – unter anderem – die *Spur des Körpers in der Sprache* [Hervorh. im Original] ist, eines Körpers allerdings, der ein Stück weit immer auch als ein »sozialer Körper« zu begreifen ist.« (Ebd.: 277)

Sucht man erneut nach Vorläufern dieses Denkansatzes, so trifft man auf Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803), der den Begriff der *Wortbewegung*⁵ prägte und damit eine temporale bzw. rhythmische Struktur bezeichnet, die sich aus ei-

5 Diesen Hinweis verdanke ich dem Literaturwissenschaftler Fred Lönker.

ner konkreten sprachlichen Umgebung ableitet und mit Bedeutung versehen ist (Gellhaus 1995: 201-248).

Nicht nur im übertragenen Sinne, sondern die körperliche Resonanz mit der *Wortbewegung* sind folglich Voraussetzung und zugleich Ergebnis von Deutung.

4.3 Entwicklung des Forschungsdesigns

4.3.1 Erster Schritt:

Sonifikation als Methode der Datenaufbereitung

Wenn sich das auditive Erkenntnisinteresse auf die in Rhythmus, Artikulation, Melos und Timbre gebundene Körperlichkeit, Sozialität und Kulturalität eines mündlichen Gesprächs richtet, so ist als erstes die Sprachwissenschaft (Linguistik, Phonologie) die zuständige Referenzwissenschaft. Wegen der semantisch-somatisch gedoppelten *Wortbewegungen* kann die auditive Analyse eines in einer unbekannten Sprache geführten Gesprächs, wie zwischen Shmuel B und Dori Laub nur durch eine im entsprechenden Sprachraum beheimatete Sprachwissenschaft durchgeführt werden. Nur sie verfügt über den Vergleichshorizont – metaphorisch: über den Resonanzboden –, um über die feinen und auf Besonderheiten hinweisenden Nuancen der *Wortbewegungen* ein geschultes Urteil (im Sinne von Daston/Galison 2007: 327-383) treffen zu können.

Um die begrenzte Nachvollziehbarkeit der hebräischen *Wortbewegungen* im hier behandelten Zeitzeugengespräch aufzufangen, bietet sich neben Transkription und Übersetzung des auditiven Rohmaterials ein musikalisch-künstlerischer Forschungsansatz in Form einer sogenannten Sonifikation an, d.h. einer hörbaren Transformation von Datenmaterial. Unter dem Begriff versammeln sich unterschiedliche Ansätze (vgl. Schoon/Volmar 2012), so die akustische Darstellung von Unhörbarem meist mit Hilfe von moderner Medientechnologie, Praktiken des Hin- und Abhörens (z.B. Perkussion und Auskultation in der Medizin) oder die musikalische Repräsentanz von außermusikalischen Wahrnehmungsgegenständen meist durch Komponisten (z.B. John Cage *Atlas Eclipticalis* auf der Grundlage einer Sammlung von Sternenkarten⁶).

Unter der Prämisse, dass eine Sonifikation zu Bedeutungsmustern führt, durch die Primärprozesshaftes und kognitive Erkenntnisse integriert werden können, wurde im ersten Schritt des insgesamt dreistufigen Untersuchungsablaufs ein Forschungsgegenstand zweiter Ordnung generiert⁷. Das konkrete Vorgehen

6 zu weiteren Beispielen: www.sonifyer.org/wissen/sonifikationmusik/ [21.2.2016].

7 Eine ähnliche Vorgehensweise haben Sandra Schmid (2010) und Susanne Metzner im Zusammenhang mit Interviews mit Überlebenden der Shoa gemeinsam entwickelt.

bestand darin, dass eine Musiktherapeutin der Anweisung folgt, den Videomit-schnitt des Zeitzeugengesprächs mit einer gleichschwebenden Aufmerksamkeits-haltung anzuhören, den Rekorder jedoch abzustellen, bevor sich Gedanken, Ge-fühle, Phantasien, Hypothesen o.ä. zu formieren beginnen. Dies entspricht einer von Martin Seel (2003) so bezeichneten atmosphärischen Wahrnehmung: »So-bald die phänomenale Präsenz eines Objekts oder einer Situation als Wider-schein einer Lebenssituation aufgefaßt wird, tritt ein *atmosphärisches Erschei-nen* [Hervorheb. im Orig.] in den Vordergrund der Beachtung.« (Ebd.: 148)

Direkt im Anschluss, also gewissermaßen in einem Atemzug, sollte eine freie Improvisation mit den in einem Musiktherapieraum zur Verfügung stehen-den Musikinstrumenten oder Materialien erfolgen. Mit *frei* ist gemeint, musikali-schen Einfällen zu folgen, ohne sie lenken, einzuordnen oder zu bewerten. Vo-raussetzung dafür sind musikalisch-technisches Können, damit die Einfälle auch umgesetzt werden können, und Toleranz gegenüber jeglicher Art von Klanger-eignissen, damit auch Ungehöriges nicht aufgrund von ästhetischen Präferenzen im Keime erstickt wird.

Wie bei jeder künstlerischen Kreation ist die Logik zwischen dem komple-xen Wahrnehmungsvorgang, der Artikulation und der subjektiven Sinngebung weder dem handelnden Subjekt vollends bewusst noch ist sie von außen beob-achtbar oder rekonstruierbar. Überhaupt ist zu bezweifeln, ob Logik diese Art von Prozessen auszeichnet. Daher wird auch nicht intendiert, Unschärfen zu be-heben, denn sie sind konstitutives Merkmal einer künstlerischen Forschung. Die Schlüssigkeit des Vorgehens erweist sich im Sinne einer praxeologischen Me-thodologie (vgl. Bohnsack 2003) erst am Ende des Forschungsprozesses, nämlich dann, wenn eine rekonstruierende Darstellung des Gesamtzusammen-hangs vorgenommen wird.

4.3.2 Zweiter Schritt: Transformation von Musik in Text

Die unter dem Eindruck der ersten 7,5 Minuten des Zeitzeugengesprächs ent-standene freie Improvisation wurde audiographiert. Musikalisch handelt es sich um eine Vokalimprovisation von zweieinhalb Minuten Länge. Timbre und Ton-höhe der Frauenstimme liegen im Mezzosopran-Bereich, was jedoch auf der Audioaufnahme nicht sogleich als menschliche Stimme zu erkennen ist.⁸ Die unterschiedlich langen, von vereinzelt, winzigen Knacklauten begleiteten und überwiegend abwärts gerichteten melodischen Phrasen entsprechen in formaler Hinsicht einer Monodie, die im antiken Griechenland überwiegend der Toten-

8 Die Vokalimprovisation ist auf der Webseite von Susanne Metzner zu hören: www.susannemetzner.de/?page_id=20

klage diene oder in der Musik um 1600 als Vorläufer der Arie der affektiven Darstellung eines Textsinns – hier jedoch ohne Text. Der Rhythmus in langsamem bis moderatem Tempo sowie die (teilweise Mikro-) Tonalität sind frei gestaltet, die Dynamik bleibt etwa gleichbleibend mezzopiano.

Diese audiographierte Improvisation wurde im zweiten Schritt des Experiments einer Gruppe von klinisch erfahrenen Musiktherapeuten vorgespielt und zwar ohne jegliche Angabe der Herkunft dieser Musik und mit der Vorgabe, so freimütig wie möglich alle Einfälle zu notieren, die während des Hörens in den Sinn kamen. Durch die Einbeziehung Dritter wurde die vorangegangene subjektive Verarbeitung in Form der Sonifikation objektiviert, durch die Dekontextualisierung wurden Interpretamente verhindert, die sich unweigerlich einstellen, wenn das Wort Holocaust fällt.

Methodisch handelt sich dabei um eine Höranalyse (Kaden 1990), die in der Musiktherapie ein übliches und erprobtes Vorgehen im Rahmen von qualitativer Forschung ist (u.a. Metzner 2000). Nicht in Erwägung gezogen wurde eine Musikanalyse, denn in diesem Experiment ging es nicht um die Musik selbst, sondern um das, wie sie wirkt bzw. worauf sie verweist. Unter dem Eindruck der Improvisation und in einer gleichschwebenden Aufmerksamkeitshaltung entstanden insgesamt neun Texte, aus Platzgründen werden hier nur drei davon vorgestellt.

4.3.3 Dritter Schritt:

Phänomenologisch-hermeneutische Text-Analyse

Für die Rezeption der Texte ist es von Vorteil, wenn sie nicht nur gelesen, sondern um der *Wortbewegungen* willen gesprochen werden, so dass sich ein Sinn aus dem Körpererleben – Stimme, Atem, Muskelbewegungen, Tonus, Rhythmus – herauslöst. Dieser Vorschlag für den Leser ist auch Fortsetzung eines Erkenntnisinteresses, das sich auf die auditiven Qualitäten des Materials richtet.

*selbstversunken
sich beruhigen
langsam
lang gezogene Töne
eine andere Welt
berührend*

Beim Sprechen des Textes zeigen sich zunächst eine freie Rhythmik und Phrasierung. Der Tonhöhenverlauf fällt mit Ausnahme von Zeile 6 aufgrund der unbetonten Schlusssilben ab. Außerdem ist die Wiederholung der stimmhaften Anfangs- sowie Endkonsonanten bei den Zeilen 1 und 2 bemerkenswert, was sich

bei den Zeilen 3 und 4 auf eine Wortwiederholung ausweitet, so als würden sich die langsamen aber unregelmäßigen Bewegungen bis hierhin ausdehnen und dennoch auf der Stelle stehen. Dieser Prozess wird durch den deutlichen Tonuswechsel in der folgenden Zeile 5 aufgehalten. *Eine andere Welt* wirkt wie eine argumentative Einlassung. Der daraus resultierende Abstand zum Geschehen wird durch Zeile 6 wieder aufgehoben, was ein Prozessmerkmal vom Anfang des Textes wieder aufgreift: Dem Selbstversunkensein folgt die Selbstberuhigung, der anderen Welt folgt die Berührung. Aber bevor sich weiteres entwickeln kann oder sich irgendeine Form der Gewissheit einstellt, verschwindet schließlich jegliche Bewegung. Ein Sprecher hat bei der letzten Zeile die größten Schwierigkeiten der Wiedergabe, denn dieser Gedankenstrich vermittelt keine Pause, kein Stocken, keinen Abbruch, keinen Absturz, keinen Ausblick, keine aufkeimende Hoffnung, keinen Schluss, nicht einmal die Abwesenheit von ›etwas‹ sondern am meisten wohl Endlosigkeit. Der Sprecher dieses Textes müsste versuchen, so widersprüchlich das klingt, die Leere zu halten.

Auffallend ist, dass alle neun Texte davon gekennzeichnet sind, dass Leere oder Absenz zum Ausdruck gebracht werden. Auffallend häufig werden Leerstellen zwischen Worten gelassen oder Zeilenumbrüche vorgenommen, die nicht inhaltlich motiviert sind, oder Pünktchenreihen verwendet. Einmal werden Anführungszeichen ohne ein Wort dazwischen gesetzt, ein andermal werden Leerzeichen hinter *verklingend* gesetzt, so als sollte die nachfolgende Abwesenheit besonders dokumentiert werden.

*Eingeborene im Urwald, einsam, suchend,
wo bin ich, warte auf Antwort aber alleine Traurig, klagend – o weh, warum ich, nein,
nicht mehr und immer wieder einsam, alleine, klein bin ich aber auch ausprobierend, was
geht?*

*Langsam lauter und immer wieder. Wie lang ist der Atem? Verklingend? irgendwas muss
doch kommen und wieder keine Antwort, keine Resonanz im Nichts verklingendem*

Nein doch nicht im Urwald irgendwo

Was bleibt ist nichts

Deutlich länger als der erste ist dieser zweite Beispieltext und er gliedert sich in einen kurzen Absatz jeweils am Anfang (1) und Ende (4) mit zwei weiteren, längeren, jedoch deutlich voneinander getrennten Absätzen in der Mitte (2 und 3). Durch diese Konstruktion und die Fülle der Worte wird mehr Bewegung insinuiert, was sich jedoch als Trugschluss erweist, denn es sind sich wiederholende Suchbewegungen, die ohne Ergebnis, ohne Antwort immer wieder auf halber Strecke hängen bleiben. Die ineinander übergehenden Aufzählungen, Fragen, Bestimmungen sind nicht immer durch (passende) Satzzeichen gegliedert, und ein Sprecher müsste versuchen, das Atemholen möglichst unauffällig zu vollzie-

hen, um Zäsuren zu vermeiden. Aufgrund der Textkonstruktion müsste er weiterhin die Prosodie und Dynamik möglichst gleichbleibend halten, so dass keine der Äußerungen Gewicht erhält, selbst wenn eigentlich ja Affekte wie Trauer oder Unmut aufblitzen oder sogar existentielle Fragen aufgeworfen werden: *warum ich*.

Es gibt aber auch einige Ähnlichkeiten mit dem ersten Text. So steht am Anfang wiederum eine Silbenwiederholung. Außerdem gibt es im Mittelteil einen vorübergehenden Tonuswechsel durch die Selbstbehauptung: *klein bin ich aber auch ausprobierend, was geht*. Diese Festigkeit findet sich auch am Ende des Textes, als deutlich expliziert wird, dass am Ende nichts ist. Was das bedeutet, zeigt sich schrittweise. So ist bereits im dritten Absatz das zuvor noch vorhandene ich-sagende Subjekt verschwunden. Doch nicht nur das: ohne Resonanz verschwindet auch der Rest an Selbstbezüglichkeit. Der Rückbezug auf den zu Beginn selbst phantasierten Ort wird negiert, danach ganz im *irgendwo* aufgelöst. Anders als beim ersten Text muss der Sprecher hier jedoch das Verstummen nicht verkörpern, denn er hat eine Schlussformel zur Hand. Indes ist diese paradoxen Inhalts. Es ist das Nichts, das bleibt. So ist auch dieser Text unaufgelöst, unabgeschlossen, aussichtslos und führt in die Endlosigkeit.

Klagen und Suchen werden in den meisten anderen Texten angesprochen ebenso wie die fehlenden Bezüge, die ausbleibende Resonanz und das Verschwinden. Typische Bewegungen sind kriechen, kreisen, fließen, schlängeln, in der Schweben sein – allesamt ohne Ankommen: *Nur keinen Ton treffen*. Unwirklichkeit wird thematisiert und als *schwindelig* oder *einlullend* charakterisiert oder mit einer auffälligen Formulierung wie *die Entfernung verschwimmt* zum Ausdruck gebracht; von einer *Geisterstimme ohne Körper ohne Ort* ist die Rede, die Welt wird wie *hinter Glas* erlebt, *aus einer anderen Zeit, hinter einem Schleier*. In einem Text heißt es: *den Schleier zu zerreißen wäre schön, aber eigentlich doch zu brutal*.

All diese Wortbewegungen implizieren nicht zuletzt die zugrundeliegenden Erwartungen und nicht erfüllten Hoffnungen derjenigen, die die Improvisation hören. Dies evoziert mitunter Gegenbilder, die in manchen Texten dann auch direkt zum Ausdruck kommen. Etwas klingt nach, wenn die Musik zu Ende ist, und obwohl sie auch emotionale Belastungen mit sich gebracht hat, wird bedauert, dass sie schon zu Ende ist. Trost und Beruhigung kommen in Betracht, und in einem Text ist auch von einer Mutter die Rede, die ihr Kind wickelt und tröstet.

Ein Text, der die Leere nicht ans Ende, sondern in den Mittelpunkt stellt und in Bezug auf die Selbstbezogenheit den umgekehrten Weg des zweiten Beispiel-

textes geht, aber wiederum auch Unerreichbarkeit, Ewigkeit, Unaufhörlichkeit, Negation und Unentschiedenheit zum Ausdruck bringt, ist der folgende:

*woa, Kleinkind oder Oberton
ja keinen Ton treffen
Klagegesang über?
Wärme, sicher, geborgen, oder nicht?
Nicht zufällig
Pausen wirken besonders
Es kreist um die Bezugspunkte
Sterne, Sphäre, auf der Kreisbahn
» «
steht auf jeden Fall für
Warum schon aus?
Kein T, K, P
Irgendwie stimmig
In mir klingt es noch nach*

*Spuren im Ohr, die auf der Hörbahn kreisen
Gesungen mit geschlossenen Augen, innig, aber nicht weltvergessen*

Ein Sprecher dieses Textes ›darf‹ mit einem Urlaut (Stöhnen, Erstaunen?) beginnen und muss dann aber unmittelbar darauffolgend den Sprung in die ›harte‹ Welt der Relationen vollziehen. Der Text nimmt Tempo auf, es gibt klare Unterscheidungen sowie Regeln, was richtig und falsch ist. Ein Klagegesang muss einen Grund haben, aber es gibt keine Möglichkeit diesen zu erkunden; Wärme und Geborgenheit, die sich ausbreiten könnten werden schnell gestoppt; überhaupt wird nichts dem Zufall überlassen, weder in den Pausen noch auf den Kreisbahnen. Kein Raum, keine Zeit. Plötzlicher Stillstand, wie ein Loch, aus dem man nicht herauskommt. Versuch zu beharren, sich mittels Beanstandung zu behaupten. Die Konsonanten im staccato vorgetragen klingen, je nachdem wie scharf sie artikuliert werden, wie Schnellschüsse. Danach völlig unerwartet ein Diminuendo, versöhnlicher, gewährender, inniger im Ton. Es wird wahrlich nichts dem Zufall überlassen, aber die krassen Wechsel muten wie Willkür an.

Die existentielle Dimension, Einsamkeit und Schicksalhaftigkeit sind zentrale Elemente der Texte. Auch wenn Schrecken oder Gewalt nie direkt benannt werden, ist keiner der Texte harmlos oder verharmlosend. Dennoch klingt wie bei dem dritten Beispieltext die Bedrohung des Subjekts hörbar an. Die zahlreichen Anzeichen für Depersonalisation und Derealisation in weiteren Texten, die fehlenden oder unterbrochenen Bezüge sowie der häufig wiederholte Ausdruck von Leere und Endlosigkeit können als Ausdruck traumatischer Erfahrung gedeutet werden und entsprechen dem von Fernando (2012) so bezeichneten Zeroprozess.

4.4 Zusammenfassung der Ergebnisse musikalisch-künstlerischer Rekonstruktion

Die *Wortbewegungen*, die ja am Ende einer ganzen Kette von Transformationen stehen und von vollkommen unabhängigen Personen verfasst wurden, zeugen auf beeindruckende Weise vom Trauma und von traumakompensatorischen Schemata. Sie können szenisch mit den Auswirkungen der Shoa in Verbindung gebracht werden. Gleichzeitig werden in den Texten aber die Bedrohungen des Subjekts in eine Welt eingebettet, in der jemand immer noch erwartet werden kann, in der auch Trauer gefühlt wird und in der es auch die Möglichkeit von Trost gibt. Auch dies scheint von Anfang an Bestandteil der Interaktion zwischen Shmuel B und Dori L zu sein, zumindest dann, wenn sich die Aufmerksamkeit auf die auditiven Qualitäten des Gespräches richtet.

Das Ergebnis des musikalisch-künstlerischen Forschungsprozesses lässt sich dahingehend interpretieren, dass Leere und Endlosigkeit Merkmale dessen sind, was sich – in der Wahrnehmung der Sonifikation und ihrer Hörer – unmittelbar zwischen den Gesprächspartnern ausbreitet, ebenso wie Trost und Beruhigung. Wenn nicht mehr unterschieden wird, wer von beiden Gesprächspartnern welche Aspekte beitrug, könnte dies bedeuten, dass der allem Anschein nach schwer traumatisierte und jahrelang psychiatrisch hospitalisierte Zeitzeuge nicht allein im traumakompensatorischen Schema fixiert ist, sondern seinen Gesprächspartner vor der Wucht der Verletzungen schützt, ebenso wie beides auch umgekehrt der Fall sein kann. So gesehen würde das Zeitzeugengespräch auf der performativen, auditiv wahrnehmbaren Ebene nicht nur vom Schrecken handeln, sondern vom Überleben, vielleicht gar von der Möglichkeit der Versöhnung. Gleichwohl ist bei einer solchen Interpretation in Betracht zu ziehen, dass es womöglich die dazwischen geschaltete Musik war, die diese Berührung mit den Menschen geweckt hat, die das Unvorstellbare in sich und zwischen sich geborgen haben.

5 ZUSAMMENFÜHRUNG

Die hier erstmals zusammengestellte Kombination von szenisch-narrativer Mikroanalyse einerseits und Sonifikation mit verbaler Beschreibung und anschließender Textanalyse andererseits bedarf sicher weiterer Erfahrungen auch mit anderem Material. Beide Ansätze beziehen unabhängige Forscher(gruppen) ein, die sich empathisch in das Material einfühlen und es hermeneutisch auslegen. In unserer Untersuchung der ersten Minuten eines Zeitzeugengesprächs wird deutlich, dass bei beiden Ansätzen wahrnehmbare Resonanzen unterhalb

der denotativen Ebene zutage traten, die sich zwar unterscheiden, jedoch aufeinander beziehen lassen. Bei der szenisch-narrativen Mikroanalyse durch psychoanalytisch geschulte Forscher kamen mehr die in der Interaktion verteilten Passungen (zwischen den Interaktanten und in der Forschergruppe) zur Geltung, auch das Bemühen nicht genau daran zu scheitern. Währenddessen brachte die musikalisch-künstlerische Analyse einen existentiellen Unterstrom zutage – bestehend aus der Bedrohung durch Leere und der Suche nach Trost, was den Dialog letztlich aber zusammenzuhalten schien. Mit beiden Ansätzen gelingt somit ein Zugang zum Vergessenen im Gespräch mit dem Shoah-Überlebenden.

Eine Schlüsselfunktion scheint dabei das Phänomen Stimme einzunehmen. Dies ist insofern bemerkenswert, als dass bereits im Interview die Suche nach den lange verklungenen und ausgelöschten Stimmen der Teilnehmer an der Seder-Zeremonie einsetzt und sich über die Beschäftigung der Gruppe mit dem Eindringen der weiblichen Stimme in das dyadische Geschehen fortsetzt, bis zur Wahl der Stimme in der Improvisation und schließlich zu den Texten der unabhängigen Hörer, die sowohl den ›Klagegesang‹ als auch die Fremdheit des Stimmklangs bemerken. Die Subjektivität der Stimme, so zeigt sich retrospektiv, steht dem Bemühen um intersubjektive Versicherung bei der Rekonstruktion gegenüber. Zugleich verbindet sie alle am Zeugnis und seiner Wahrnehmung Beteiligten. Dies bezieht sich auf jenen Moment in der Originalszene des Gespräches, als beim verkörperlichten Erinnern der *Kushiot* das Zusammenfallen der Zeiten erkannt werden kann, worauf der Zeitzeuge in seiner knappen Formulierung verweist: *The voice was lost, right now, here*. Es ist die subjektive Wahrnehmung des Verlorenen, das Hineinhören in die subsymbolischen Zwischentöne des Dialogs, was das Bezeugte am Ende auch für Außenstehende spürbar macht und dabei das für immer Unsagbare nicht etwa auflöst sondern bewahrt.

6 LITERATUR

- Argelander, Hermann (1970): »Die szenische Funktion des Ichs und ihr Anteil an der Symptom- und Charakterbildung«, in: *Psyche – Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen* 24, S. 325-345.
- Badura, Jens/Dubach, Selma/Haarmann, Anke/Mersch, Dieter/Rey, Anton/Schenker, Christoph/Toro Pérez, Germán (Hg.) (2015): *Künstlerische Forschung: Ein Handbuch*, Zürich: diaphanes.

- Blasi, Anna/Mercure, Everlyne/Lloyd-Fox, Sarah/Sauter Disa/Thomson, Alex/ Brammer, Michael/ Deeley, Quinton/Barker, Gareth J/Renvall, Ville/ Deoni, Sean/Gasston, David/ Williams, Steven C/ Johnson, Mark H/ Simmons, Andrew/Declan, G Murphy (2011): »Early specialization for voice and emotion processing in the infant brain«, in: Current Biology 21, S. 1-5.
- Bleimling, Jasmin (2016): Gegenübertragung und soziales Trauma: Eine Mikroanalyse des szenischen Erinnerns der Shoah in videographierten Zeitzeugengesprächen. Dissertation LMU München, Department Psychologie.
- Bodenstab, Johanna (2015): Dramen der Verlorenheit: Mutter-Tochter-Beziehungen in der Shoah. Zur Rezeption und zur narrativen Gestalt traumatischer Erfahrungen in Videozeugnissen. Psychoanalytische Erkenntnisse zu traumatisierten Kindern und Müttern in der Shoah, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Bohnsack Ralf (2003): Rekonstruktive Sozialforschung: Einführung in qualitative Methoden, Opladen: Leske & Budrich.
- Boston Change Process Study Group (2008): »Forms of relational meaning: Issues in the relations between the implicit and reflective-verbal domains«, in: Psychoanalytic Dialogues 18, S. 125-148.
- Buchholz, Michael B (2014): »Patterns of empathy as embodied practice in clinical conversation: a musical dimension«, in: Frontiers in Psychology 5, <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/24817855>.
- Buchholz, Michael B/Reich, Uli (2015): »Tanz der Einsicht: Linguistische Einblicke in ein psychoanalytisches Gespräch«, in: Journal für Psychologie 23 (2), S. 11-51.
- Buchholz, Michael B/Spiekermann, Jane/Kächele, Horst (2015): »Rhythm and Blues: Amalie's 152nd session. From psychoanalysis to conversation and metaphor analysis – and back again«, in: International Journal of Psychoanalysis 96 (3), S. 877-910.
- Daston, Lorraine/Galison, Peter (2007): Objektivität, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Deppermann, Arnulf (2013): »Interviews as text vs. interviews as social interaction«, in: Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research, 14 (3), www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/2064
- Devereux, Georges (1972 [1967]): Angst und Methode in den Verhaltenswissenschaften, München: Hanser.
- Erras, Kathrin (2014): »Prosodische Analyse von *now moments* im Interview mit einem Holocaust-Überlebenden: Eine explorative Pilotstudie«, Masterarbeit IPU Berlin.

- Felman, Shoshana/Laub, Dori (1992): *Testimony: Crisis of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*, New York: Routledge.
- Fernando, Joseph (2012): Trauma und der Zeroprozess, in: *Psyche – Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen* 66, S. 1043-1073.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Gellhaus, Axel (1995): *Enthusiasmus und Kalkül: Reflexionen über den Ursprung der Dichtung* (Bonner Habilitationsschrift), München: Fink.
- Grossmann, Tobias/Oberecker Regine/Koch, Stefan P/Friederici, Angela (2010): »The Developmental Origins of Voice Processing in the Human Brain«, in: *Neuron* 65, S. 852-858.
- Hamburger, Andreas (2010): Beitrag zum Panel *Forgotten victims: Scenic analysis of testimonies of hospitalized Holocaust survivors*. Chair: Dori Laub, Panel at the 11th Sandler Research Conference, Frankfurt/M.
- Hamburger, Andreas (2013): »Arbeit in der Tiefe: Vorüberlegungen zu einer skeptischen Kulturanalyse«, in: Helmwart Hierdeis (Hg.): *Psychoanalytische Skepsis*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 123-183.
- Hamburger, Andreas/Katharina Leube (2014): »Wie im Kino: Zur Filmanalyse in der Gruppe. Methodologie der Psychoanalytischen Filminterpretation anhand von Lars von Triers *Melancholia*«, in: Dirk Blothner/Ralf Zwiebel (Hg.): *Melancholia: Wege zur psychoanalytischen Interpretation des Films*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 72-109.
- Hamburger, Andreas (2015a): »Refracted attunement, affective resonance: Scenic-narrative microanalysis of entangled presence in a Holocaust survivor's testimony«, in: *Contemporary Psychoanalysis* 51 (2), S. 239-257.
- Hamburger, Andreas (2015b): *Frauen- und Männerbilder im Kino: La Belle et la Bête* von Jean Cocteau. Gießen: Psychosozial-Verlag.
- Hamburger, Andreas (2016a, im Druck): »Genocidal trauma: Individual and social consequences of the assault on the mental and physical life of a group«, in: Laub/Hamburger, *Psychoanalytic approaches to social trauma and testimony: Unwanted memory and Holocaust survivors*.
- Hamburger, Andreas (2016b, im Druck): »Scenic narrative microanalysis of video testimonies: A psychoanalytic approach, in: Laub/Hamburger, *Psychoanalytic approaches to social trauma and testimony: Unwanted memory and Holocaust survivors*.
- Hamburger, Andreas (2016c): »Blick-Winkel. Psychoanalytische Reflexion in der Forschung mit Videozeugnissen«, in: Sonja Knopp/Sebastian Schulze/Anne Eusterschulte (Hg.): *Videographierte Zeugenschaft: Ein interdisziplinärer Dialog*, Weilerswist-Metternich: Velbrück, S. 218-255.

- Heberlein, Pascal (2015): *Zerstörte Lebensgeschichten: Mikroanalyse von Interviews chronisch hospitalisierter Holocaustüberlebender*, Hamburg: Kovac.
- Kaden Christian (1990) »Auditive Analyse: Kritik des Selbstverständlichen«, in: Gesellschaft für Musikwissenschaft, in: Beiträge zur Musikwissenschaft 32, S. 81-87.
- Knopp, Sonja (2015) »Narrative fissures, historical context: When traumatic memory is compromised«, in: Contemporary Psychoanalysis 51 (2), S. 229-238.
- Knopp, Sonja (2016): »Mit dem Zeugen schreiben: Videointerviews mit Holocaustopfern als Quellen für eine dialogisch-integrative Geschichtserzählung«, in: Sonja Knopp/Sebastian Schulze/Anne Eusterschulte (Hg.), *Video-graphierte Zeugenschaft: Ein interdisziplinärer Dialog*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, S. 257-288.
- Knopp, Sonja (2016b, im Druck): »Reflections of voice and countenance in historiography: Methodological considerations on clinical video testimonies of traumatized Holocaust survivors in historical research«, in: Laub/Hamburger, *Psychoanalytic approaches to social trauma and testimony: Unwanted memory and Holocaust survivors*.
- Krämer, Sybille (2006): »Die ›Rehabilitierung der Stimme‹ über die Oralität hinaus«, in: Doris Kolesch/Sibylle Krämer (Hg.): *Stimme: Annäherung an ein Phänomen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 269-295.
- Laub, Dori (2013): »Das Erzählbarwerden traumatischer Erfahrungen im Prozess des Zeugnisablegens. Strategien der Bewältigung von ›Krisen der Zeugenschaft‹«, in: Julia Bee/Reinhold Görling/Johannes Kruse/Elke Mühlleitner (Hg.): *Folterbilder und -narrationen: Verhältnisse zwischen Fiktion und Wirklichkeit*, Göttingen: V & R Unipress, S. 23-42.
- Laub, Dori (2015): *Listening to my mother's testimony. Contemporary Psychoanalysis*, 51(2), S. 195-215.
- Laub, Dori/Hamburger, Andreas/Leuzinger-Bohleber, Marianne/Knopp, Sonja (2010): *Forgotten victims: On the re-narrativization of lost life stories of shohah victims diagnosed and treated as chronically psychotic. Unpublished research proposal*
- Laub, Dori/Hamburger, Andreas (Hg.) (2016, im Druck): *Psychoanalytic approaches to social trauma and testimony: Unwanted memory and Holocaust survivors*. London: Routledge.
- Lorenzer, Alfred (1970): *Sprachzerstörung und Rekonstruktion. Vorarbeiten zu einer Metatheorie der Psychoanalyse*, Frankfurt/M.: Suhrkamp TB 1973.
- Lorenzer, Alfred (1986): »Tiefenhermeneutische Kulturanalyse«, in: Alfred Lorenzer (Hg.): *Kultur- Analysen. Psychoanalytische Studien zur Kultur*, Frankfurt/M.: Fischer, S. 11-98.

- Mergenthaler, Erhard (1997): Emotions/Abstraktions-Muster in Verbatimprotokollen: Ein Beitrag zur computergestützten lexikalischen Beschreibung des psychotherapeutischen Prozesses, Frankfurt-Bockenheim: VAS, Psycholinguistic Research.
- Mergenthaler, Erhard (2008): »Resonating minds: A school-independent theoretical conception and its empirical application to psychotherapeutic processes«, in: *Psychotherapy Research* 18, S. 109-126.
- Metzner, Susanne (2000): »Ein Traum: Eine fremde Sprache kennen, ohne sie zu verstehen. Zur Evaluation von Gruppenimprovisationen«, in: *Musiktherapeutische Umschau* 21, S. 234-247.
- Nietzsche, Friedrich (1882): Nachgelassene Fragmente Sommer-Herbst 1882. eKGBW/NF-1882,3[1]
- Poppe, Christopher/Buchholz, Michael/Alder, Marie-Luise (2015): »Zeugnis ablegen als »Doing Testimony«: Interviewinteraktionen in Zeitzeugeninterviews«, in: *Journal für Psychologie* 23 (2), S. 195-232.
- Ramseyer, Fabian/Tschacher, Wolfgang (2011): »Nonverbal synchrony in psychotherapy: Coordinated body-movement reflects relationship quality and outcome«, in: *Journal of Consulting and Clinical Psychology* 79 (3), S. 284-295.
- Stern, Daniel N (2005 [2004]): *Der Gegenwartsmoment*, Frankfurt/M.: Brandes und Apsel.
- Scharff, Jörg M (2014): »In die Szene hineinhören: Musikalische Aspekte des analytischen Dialogs«, in: *Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen* 68, S. 866-885.
- Schmid, Sandra (2010): *Spurensuche, Musik und Subjektivität: Eine musiktherapeutische Untersuchung zum Holocaust*. Unveröffentlichte Masterarbeit, Hochschule Magdeburg-Stendal.
- Schoon, Andi/Volmar, Axel (Hg.) (2012): *Das geschulte Ohr: Eine Kulturgeschichte der Sonifikation*, Bielefeld: Transkript.
- Seel, Martin (2003): *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.