

Der psychoanalytische Dialog aus musiktherapeutischer Perspektive

Analyse einer Improvisation zur 152. Therapiesitzung des
Musterfalls Amalie X mit der Methode *Beschreibung und
Rekonstruktion* der morphologischen Musiktherapie



Masterarbeit zum Abschluss des Masterstudiengangs
Psychologie (TZ) an der International Psychoanalytic
University

Eingereicht am 20. März 2018

Erstgutachter Prof. Dr. Dr. Horst Kächele
Zweitgutachterin Prof. Dr. Susanne Bauer

Anna Samantha Eckert, geb. 07.03.1987, Matrikelnr. 2073 Urbanstr.
47, Gartenhaus, 10967 Berlin, anna.eckert@gmx.net

„Der seelische Zusammenhang ist keine Linie, sondern eine musikalische Komposition, ein Drama, eine Oper oder ein bewegendes Bild [...]. Wir wollen das Ganze dieser Komposition im Griff behalten und es doch - paradoxerweise unzerrennt - zergliedern.“

(Salber, 1993, S. 188)

Danksagung

Ich danke sehr herzlich all jenen Menschen, die mich bei der Erstellung dieser Masterarbeit auf verschiedenste Weise unterstützt haben.

Mein Dank gilt insbesondere:

- Frau Amalie X¹, für ihre Bereitschaft, die Tonbandaufzeichnungen ihrer Analysestunden für die wissenschaftliche Verwendung zugänglich zu machen.
- Frau Prof. Dr. Susanne Bauer, für die wunderbare Betreuung dieser Arbeit und die Selbstverständlichkeit, mit der sie mir ihre Unterstützung angeboten und u. a. den Kontakt zur brasilianischen Forschungsgruppe ermöglicht hat. Auch für die Durchführung der morphologischen Analyse mit den Studentinnen der UdK und für die Übersetzungen der Beschreibungen aus dem Spanischen ins Deutsche danke ich Frau Bauer ganz herzlich.
- Herrn Prof. Dr. Dr. Horst Kächele, für seine engagierte Betreuung und die Beratung bei der Themensuche sowie bei der Literaturrecherche und für seine Spontaneität und Klarheit.
- Herrn Dr. Diego Schapira und der Gruppe brasilianischer Musiktherapiestudierenden, die sich freundlicherweise bereit erklärten, die Improvisation zur 152. Analysestunde der Amalie X mithilfe der Methode *Beschreibung und Rekonstruktion* zu analysieren.
- den ehemaligen Musiktherapiestudentinnen der UdK Cecilia Vormstein, Nina Kuyumcu und Veronika Maaß, die sich außerhalb der Lehrveran-

¹ Name anonymisiert

staltungen ebenfalls mit der morphologischen Analyse der Improvisation auseinander setzten.

- meiner Intervisionsgruppe, die sich in einer Intervisionssitzung speziell mit dem Fall der Amalie X beschäftigte und mehrere Improvisationen spielte - Marita Koch, Ri Na, Federico Fiumani und Oscar Nowakowski. Ich danke ebenfalls Jule Stephan, Romy Nagy und Mark Wickham für ihre Beschreibungen, die mir bei der Vorauswahl der Improvisation geholfen haben.

Abstract

Die vorliegende Arbeit geht der Frage nach, inwiefern musiktherapeutische Methoden einen Beitrag zum Verständnis des psychoanalytischen Dialogs leisten können. In einem Versuch der Transformation von Sprache in Musik wird eine freie Improvisation zu Amalie Xs 152. Analysesitzung² aufgenommen und mithilfe der Methode *Beschreibung und Rekonstruktion* der morphologischen Musiktherapie (vgl. Tüpker, 2013) analysiert. Jene Methode erhebt den Anspruch, charakteristische Muster, die als grundlegende seelische Strukturen u. a. mit Erkrankungen in Zusammenhang stehen - die sogenannte *Lebensmethode* - (vgl. Weymann, 2009, S. 99) erkennbar werden zu lassen. Anhand der Verdichtung in einer Improvisation zur 152. Analysestunde soll das sich zwischen dem analytischen Paar konstellierende *affektive Feld*³ auf musikalischer Ebene erfasst und das Verständnis des Falles bereichert werden. Ziel ist es, in der Rücktransformation von Musik in Sprache insbesondere emotionale Aspekte besser verbal beschreibbar zu machen, sodass solcherlei musiktherapeutische Methoden ggf. in der analytischen Fallsupervision ergänzend hinzugezogen werden können. Keywords: psychoanalytischer Dialog - Musiktherapie - Amalie X

² Beim sogenannten „deutschen Musterfall“ Amalie X handelt es sich um 517 Tonbandaufzeichnungen und Transkriptionen aus einer psychoanalytischen Langzeittherapie der Patientin Amalie X, welches der Ulmer Textbank entstammt (Thomä & Kächele, 2006).

³ „An affective field is continuously constructed and shifting between persons who affect each other“ (Knoblauch, 2000, S. 158). („Ein affektives Feld ist kontinuierlich konstruiert und veränderlich zwischen Personen, die sich gegenseitig affektiv berühren“ (Übers. d. Verf.).)

Abstract

The present work examines the question of how music therapy methods can contribute to a broader understanding of the psychoanalytic dialogue. In an attempt of transforming language into music, an improvisation modeled after Amalie X's 152nd analytic session⁴ was recorded and analyzed using the morphologic music therapy method *Description and Reconstruction* (cf. Tüpker, 2013). This method claims to reveal characteristic patterns, which are associated with fundamental structures of the soul - the so-called *method of living* (cf. Weymann, 2009, S. 99).

By means of compression within the improvisation related to the 152nd analytic session, the *affective field*⁵, that is constructed by the analytic dyad, should be represented on a musical level and thereby enrich the understanding of the case. The aim is to encourage the supplementary use of such music therapy methods in psychoanalytic supervision, particularly in order to facilitate the verbal description of emotional phenomena via the re-transformation of music into language. Keywords: psychoanalytic dialogue - music therapy - Amalie X

⁴ The so-called „german model case“ Amalie X consists of 517 tape recordings and transcriptions of a psychoanalytic long-term therapy of the patient Amalie X. The source material for this study originates from the Ulmer Textbank (Thomä & Kächele, 2006).

⁵ „An affective field is continuously constructed and shifting between persons who affect each other“ (Knoblauch, 2000, S. 158).

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	I
Abstract	III
Abstract	IV
1 Einleitung	1
2 Theoretischer Hintergrund	4
2.1 Musterfall Amalie X	4
2.2 Zu einer Morphologie der Musiktherapie	7
2.3 Die musikalische Komponente im therapeutischen Dialog	16
2.4 Improvisation	20
4 Methoden	23
3.1 Fragestellung und Hypothesen	23
3.2. Operationalisierung der Hypothesen	23
3.3. Vorgehensweise und Vorbeschreibungen	24
3.4 Methode <i>Beschreibung und Rekonstruktion</i>	28
4 Ergebnisse	50
4.1 <i>Rekonstruktion</i> - Alternative Auswertung nach der OPD-2	51
4.2 Fazit	59
5 Diskussion	62
5.1 Diskussion der Ergebnisse	62
5.2 Diskussion der Methode <i>Beschreibung und Rekonstruktion</i>	65

INHALTSVERZEICHNIS

5.3 Ausblick und Relevanz für die Praxis	67
6 Literaturverzeichnis	72
A Amalie X - Improvisation	77
B Transkript der 152. Analysesitzung der Amalie X	80
C Erhebungsbogen OPD-2	96
D Eidesstaatliche Erklärung	101

1 Einleitung

Vor meinem Ausbildungshintergrund, der mich mit den beiden Disziplinen Musiktherapie und Psychoanalyse vertraut gemacht hat⁶, war es mir ein Anliegen für meine Masterarbeit ein Thema zu wählen, das jene beiden Professionen miteinander in Verbindung setzt.

Einen Anknüpfungspunkt bildete das 9. Symposium der Deutschen Gesellschaft für Psychoanalyse und Musik, das 2017 erstmals in Kooperation mit der Fachtagung Musiktherapie der Universität der Künste Berlin veranstaltet wurde. So trafen sich vom 27. bis 29. Oktober 2017 Musiktherapeutinnen und Musiktherapeuten und Psychoanalytikerinnen und Psychoanalytiker, um sich miteinander über die *Facetten des Transformationsprozesses in Psychoanalyse und Musiktherapie* auszutauschen. Von musikalischen Beiträgen über Vorträge zu musikalischen Parametern in der Psychoanalyse⁷ und Übergangsphänomenen in der Musiktherapie⁸ zu Workshops mit einer breiten Themenvielfalt reichte die inhaltliche Spannweite.

Erstaunlich und zugleich erschütternd erschien es mir, als im Verlauf der Tagung deutlich wurde wie wenig die beiden Professionen noch voneinander

⁶ Nach dem Masterstudium Musiktherapie an der UdK bin ich seit vier Jahren als Musiktherapeutin in der Kinder- und Jugendpsychiatrie sowie in der Tagesklinik für Erwachsene des Vivantes Klinikums in Berlin Friedrichshain tätig und habe im Rahmen des psychoanalytisch ausgerichteten Masterstudiengangs an der IPU in den vergangenen dreieinhalb Jahren einen fundierten Einblick in die psychoanalytische Praxis gewonnen.

⁷ *Die Spannungen zwischen Struktur und Fließen: Dem Rhythmus und dem Klang menschlicher Interaktion lauschen* von Steven Knoblauch

⁸ *Musik als Zwischenwelt - Hören, Atmosphäre und Spiel in therapeutischen Improvisationen* von Eckhard Weymann

wissen. So wurde in der Abschlussdiskussion seitens der Psychoanalytikerinnen und Psychoanalytiker der Wunsch geäußert, gern noch mehr über die konkrete musiktherapeutische Vorgehensweise zu erfahren. Umgekehrt nahm ich bei den Musiktherapeutinnen und Musiktherapeuten teilweise eine frustrierte Stimmung wahr, da der Eindruck entstanden war, sich gegenüber der anderen Profession nicht genügend erklären zu können und im musiktherapeutischen Feld generell noch einige Unsicherheit darüber herrscht, wie und weshalb musiktherapeutische Interventionsmethoden wirksam sind. Entsprechend des Themas *Einfall, Zufall oder Methode - Reflexionen zum musiktherapeutischen Handeln* der vorangegangenen Fachtagung Musiktherapie 2016 setzt sich die noch junge Disziplin gerade erst selbst mit ihrer Interventionspraxis auseinander und der Mangel an wissenschaftlichen Wirksamkeitsstudien wird hier deutlich. Mein persönliches Fazit der Veranstaltung ist einerseits ein positives dahin gehend, dass ich eine Annäherung der beiden Professionen und das gegenseitige Interesse aneinander sehr begrüße und andererseits die Notwendigkeit eines Zuwachses an musiktherapeutischen Wirksamkeitsnachweisen auch als Appell betrachte, mich im Rahmen dieser Arbeit mit der Möglichkeit einer Integration musiktherapeutischer Methoden bspw. in die psychoanalytische Fallsupervision zu beschäftigen.

Transformationen, die Übergänge vom Einen ins Andere waren nicht nur das Thema der Tagung, sondern werden auch im Jahrbuch Musiktherapie 2017 ausführlich behandelt⁹. So beschreibt Tüpker (2017) in ihrem Beitrag *Übergänge. Perspektiven der Gestaltpsychologie und der Morphologie* die Schwierigkeit des Hineinkommens in einen Prozess, die Problematik Gestalt und Übergang voneinander zu trennen sowie Übergänge überhaupt zu erfassen (S. 15ff). So seien Übergänge überhaupt „das Schwerste“ (ebd., S. 15), jedoch liefere das Nachspüren der Binnenstrukturen und Übergänge Erkenntnisse, die auch für die praktische Anwendung von Bedeutung sein können (ebd., S. 23).

„In der Musiktherapie finden wir zahlreiche solcher Analysen von Übergängen, etwa im Kontext der [...] Morphologischen Musiktherapie im zweiten Schritt des Verfahrens der Beschreibung und Rekonstruktion, der Binnenregulierung. Je nach Betrachtungswinkel und Ausgangsfrage kann es dabei darum gehen, wie wir als Therapeut*innen unsere Musik gestalten müssen, um einen Einfluss

⁹ Jahrbuch Musiktherapie Band 13 (2017) *Übergänge*

auf die Spielweise der Patient*innen zu haben oder wie sich Veränderungen im Zusammenspiel *wie von selbst* ergeben und dennoch musikalisch beschreibbar sind, wenn auch nur im Nachgang“ (Tüpker, 2017, S. 23f).

In musikalischen Improvisationen kann ein spielerisches Überschreiten von Grenzen und das Ausprobieren neuer Ideen und Verhaltensweisen stattfinden und schließlich in den Alltag übertragen werden, sodass auch hier eine Transformation von Gewohnheiten zu innovativem Verhalten stattfinden kann (vgl. Hegi, 2017, S. 340). Das Überschreiten von Grenzen habe ich nicht nur im Rahmen musiktherapeutischer Behandlungen erlebt, sondern wie oben dargelegt, ebenfalls auf der genannten Tagung. Der Austausch zwischen den Disziplinen Musiktherapie und Psychoanalyse kann an sich bereits als Transformation verstanden werden, als ein Übergang in ein verändertes Miteinander und ein vertieftes Verständnis für die jeweils andere Profession.

Im Gespräch mit meinem Betreuer Prof. Dr. Dr. Horst Kächele¹⁰ tat sich die Möglichkeit auf, im Rahmen der vorliegenden Masterarbeit den psychoanalytischen Musterfall der Amalie X aus musiktherapeutischer Perspektive zu betrachten, was ich angesichts meines Interesses an einer Annäherung der beiden Disziplinen Psychoanalyse und Musiktherapie für reizvoll hielt. Ich hatte insbesondere den Wunsch darzulegen, welchen Beitrag das Medium Musik über das gesprochene Wort hinaus leisten kann. Besonders in Bezug auf die Emotionalität hoffte ich mithilfe musiktherapeutischer Methoden eine Erweiterung des Verständnisses der 152. Therapiestunde der Amalie X zu erreichen.

Im Folgenden wird die morphologische Methode *Beschreibung und Rekonstruktion* ausführlich vorgestellt und die Ergebnisse in der modifizierten Anwendung auf die 152. Analysestunde der Amalie X sowie deren Relevanz für die Forschung und die praktische Anwendung diskutiert.

¹⁰ Prof. Dr. Dr. Horst Kächele ist Arzt, Psychoanalytiker und Psychotherapieforscher und lehrt seit seiner Emeritierung das Fach Forschungsmethoden an der IPU.

2 Theoretischer Hintergrund

2.1 Musterfall Amalie X

Der Musterfall Amalie X zählt zu den am differenziertesten, multimethodal erforschten Fällen der Psychoanalyse. In der psychoanalytischen Tradition, die hauptsächlich auf Einzelfallforschung beruht, stellt er ein Spezimen dar, das u. a. wichtige Erkenntnisse für die psychoanalytische Prozessforschung, die mikroprozessuale Analyse der zentralen Therapiekonzepte psychoanalytischen Handelns sowie die Erzählanalyse beitrug (vgl. Bernhart & Keller, 2010, S. 4).

Forschungsstand

Insbesondere die 152. Analysesitzung wurde mit mehreren Methoden umfassend untersucht, u. a. von Michael B. Buchholz und Horst Kächele (2016) mithilfe der Konversations- und Metaphernanalyse. Die Autoren zeigen in ihrer diesbezüglichen Veröffentlichung bereits mit dem Titel „Rhythm & Blues - Amalies 152. Sitzung“ und dem gleich zu Beginn angeführten Zitat: „In short, language is music distorted by semantics“¹¹ (Reich & Rohrmeier 2014, zit. nach Buchholz & Kächele, 2016, S. 1) die enge Verknüpfung konversationsanalytischer Methoden mit musikalischen Parametern. So werden anhand einer speziellen Transkriptionstechnik rhythmische Aspekte sowie die wechselseitigen bzw. gleichzei-

¹¹ „Kurz gesagt ist Sprache von der Semantik verzerrte Musik“ (Übers. d. Verf.).

tigen Äußerungen der Gesprächspartner wiedergegeben (vgl. „turn-taking“ siehe Knoblauch, 2000, S. 39), Pausen gekennzeichnet sowie Akzente und prosodische Aspekte verdeutlicht. Zitate aus der 152. Analysesitzung, die für diese Arbeit verwendet werden, basieren auf dem von Buchholz angefertigten konversationsanalytischen Transkript (2014)¹², wurden von mir jedoch in eine der deutschen Rechtschreibung entsprechende Schreibweise zurückgeführt.

Die 152. Analysesitzung fand am 25. Oktober 1974 (Buchholz, 2014, S. 1) statt und wurde von Prof. em. Dr. med. Helmut Thomä¹³ durchgeführt. Von der ca. fünf Jahre andauernden psychoanalytischen Behandlung mit insgesamt 531 Analysestunden wurden 517 Sitzungen auf Tonband aufgenommen und in der Ulmer Textbank zur wissenschaftlichen Verwendung veröffentlicht (vgl. Kächele, Albani, Buchheim, Grünzig, Hölzer, Hohage, Jimenez, Leuziger-Bohleber, Mergenthaler, Neudert-Dreyer, Pokorny & Thomä, 2006, S. 7). Anliegen der Ulmer Forschungsgruppe war es, die empirische Fundierung der Psychoanalyse voranzutreiben, anstatt sich nur auf die mündliche Tradition zur Weitergabe klinischer Einsichten zu verlassen (vgl. Thomä & Kächele, 2006, S. 2). Für die Sammlung von Daten zu wissenschaftlichen Zwecken während laufender psychoanalytischer Sitzungen richteten sich Thomä und Kächele nach den von Luborsky und Spence (1971) im *Handbuch der Psychotherapieforschung* genannten Kriterien. So solle der Fall - wie es auch bei Amalie X zutrifft - 1. eindeutig als ein psychoanalytischer Fall definiert sein und 2. sollten die Daten in einer Audiodatei aufgezeichnet sein, transkribiert und indexiert sein (vgl. Kächele et al., 2006, S. 10).

Fallvignette

Die zu Behandlungsbeginn 35-jährige Lehrerin kommt aufgrund einer erheblichen Einschränkung ihres Selbstwertgefühls, welches zunehmend mit depressiven Verstimmungen einhergeht, in die Psychoanalyse. Sie beschreibt eine soziale Rückzügigkeit sowie Schamgefühle aufgrund eines idiopathischen Hirsutis-

¹² siehe Anhang B

¹³ Helmut Thomä (1921 - 2013) war als Psychoanalytiker, Arzt und Hochschullehrer u.a in Heidelberg und Ulm tätig.

mus¹⁴ und habe seit der Pubertät unter der virilen Stigmatisierung gelitten. Der Hirsutismus sei zwar durch kosmetische Hilfen korrigier- bzw. retouchierbar, das verringerte Selbstwertgefühl sowie die weiblichen Identitätskonflikte seien damit jedoch nicht zu beheben. Neben weiteren zwangs- und angstneurotischen Symptomen zeigt die Patientin außerdem eine Erythrophobie¹⁵ (vgl. Kächele et al., 2006, S. 3) sowie neurotisch bedingte Atembeschwerden (ebd., S. 4). Sie lebe allein und sei aufgrund ihrer körperlichen Symptomatik bislang keine Liebesbeziehungen eingegangen, auch das Schließen engerer Freundschaften falle ihr schwer. Amalie X beschreibt ein enges Verhältnis zu ihrer Herkunftsfamilie, welches insbesondere in der Beziehung zur Mutter mit dem Gefühl einer Verpflichtung einhergehe. Nach einer Phase strenger Religiosität mit Aufenthalt in einem Kloster habe sie sich von der Kirche abgewandt (vgl. ebd.).

Amalie X sei 1939 in einer kleinen süddeutschen Stadt geboren worden und habe einen zwei Jahre älteren und einen vier Jahre jüngeren Bruder. Aufgrund einer Tuberkuloseerkrankung der Mutter sei sie ab ihrem fünften Lebensjahr im Haushalt ihrer Tante und ihrer Großmutter aufgewachsen, wo ein puritanisches emotionales Klima mit religiöser Striktheit herrschte. Zu ihrem Vater habe Amalie X ein distanziertes Verhältnis; er sei in ihrer Kindheit kaum anwesend gewesen und habe sie in der Ersatzfamilie nur am Wochenende besucht (vgl. ebd.). In der Schule habe Amalie X stets sehr gute Leistungen erbracht und habe nach dem Abitur zunächst ein Lehramtsstudium aufgenommen. Dieses habe sie nach einigen Semestern aufgrund persönlicher Konflikte unterbrochen und sei in ein Kloster gegangen, wo sich die Konflikte jedoch zugespitzt hätten. Die Wiederaufnahme des Studiums blieb ihr verwehrt und statt wie gewünscht Gymnasiallehrerin zu werden, hatte sie schließlich nur die Option sich zur Realschullehrerin ausbilden zu lassen. Dies betrachte Amalie X insbesondere im Vergleich zu ihren Brüdern als Makel (vgl. ebd., S. 5).

¹⁴ *Hirsutismus* bezeichnet einen männlichen Behaarungstyp bei Frauen (<https://de.wikipedia.org/wiki/Hirsutismus>), wobei der Begriff *idiopathisch* in der Medizin dazu genutzt wird, um in der Benennung der Krankheit darauf zu verweisen, dass deren Ätiologie bislang ergebnislos geblieben ist (<https://de.wikipedia.org/wiki/Idiopathie>).

¹⁵ *Erythrophobie* bezeichnet die Angst vor dem Erröten (<https://de.wikipedia.org/wiki/Erythrophobie>).

Thomä und Kächele stellen in ihrem Lehrbuch (2006) einige Überlegungen zur Psychodynamik des Falles an, die nachfolgend kurz zusammengefasst werden sollen. Die körperliche Erkrankung des idiopathischen Hirsutismus nehme in Amalie Xs Verständnis zur Entstehung ihrer Neurose einen zentralen Stellenwert ein, sodass die Autoren daran anknüpfend postulieren: „Der Hirsutismus dürfte für Frau Amalie X eine [zwei]fache Bedeutung gehabt haben:

„Zum einen erschwerte er die ohnehin problematische weibliche Identifikation, da er unbewussten Wünschen der Patientin, ein Mann zu sein, immer neue Nahrung gab. [...] Zum anderen erhält der Hirsutismus sekundär auch etwas von der Qualität einer Präsentiersymptomatik: Er wird der Patientin zur Begründung dafür, da[ss] sie sexuelle Verführungssituationen von vornherein meidet“ (Kächele et al., 2006, S. 6).

Das zentrale Konfliktthema sehen Thomä und Kächele (2006, S. 7) im ödipalen Penisneid und -wunsch. Dieser werde in der Rivalität mit den Brüdern deutlich und werde durch die Verknüpfung von Weiblichkeit mit der Krankheit der Mutter nochmals bekräftigt.

2.2 Zu einer Morphologie der Musiktherapie

Ziel dieser Arbeit ist es, die bereits umfangreich vorhandene Forschung zum Fall Amalie X mittels musiktherapeutischer Methoden zu ergänzen, um ein weiterführendes Verständnis, insbesondere auf emotionaler Ebene, zu ermöglichen. Aufgrund der Nähe einerseits zum tiefenhermeneutischen Vorgehen, welches auch dem psychoanalytischen Ansatz zugrunde liegt, und andererseits zu einer kunstanalogen Vorgehensweise (vgl. Weymann, 2009, S. 100), halte ich die morphologische Untersuchungsmethode *Beschreibung und Rekonstruktion* für geeignet, um Amalie Xs 152. Therapiesitzung aus musiktherapeutischer Perspektive zu analysieren.

In einem Versuch für das praktische musikalische und szenische Erleben im Therapieraum eine geeignete Übersetzung in sprachliche Begrifflichkeiten zu finden, entwickelte die *Forschungsgruppe zur Morphologie der Musiktherapie (FMM)* in den 1980er Jahren das oben genannte Verfahren. Zu ihren Mitgliedern zählten Frank Grootaers, Rosemarie Tüpker, Tilman Weber und Eckhard Weymann, die 1988 schließlich das *Institut für Morphologie und Musiktherapie*

(IMM) gründeten (vgl. Tüpker, 2012; Weymann, 1991). Die von ihnen entwickelte Methode soll das psychologische Verständnis einer Improvisation unterstützen und einen Bezug zur - von der Forschungsgruppe sogenannten - *Lebensmethode*¹⁶ der Patientin oder des Patienten herstellen (Tüpker, 2013, S. 12). Dabei greift die Gruppe ein psychologisches Konzept auf, welches sich ursprünglich in der Auseinandersetzung mit der Kunst herausbildete und auf den Psychologen und Philosophen Wilhelm Salber zurückgeht - die *Psychologische Morphologie*. Jene stellt Veränderungen, Übergänge und Metamorphosen seelischer Prozesse in den Mittelpunkt (vgl. ebd., S. 31), da sie davon ausgeht, dass „die Wirklichkeit eine fließende ist, eine Wirkungs-Wirklichkeit“ (Grootaers, 2009, S. 132). So wird das Psychische als eine sich im Wandel befindende Produktion verstanden, die sich in jedem Moment im Umgang mit der Wirklichkeit neu- bzw. umbildet. Unter Berücksichtigung dieses Prozesses, des *Gestaltwerdens* anstatt das Vorhandensein einer festen Gestalt bzw. Form anzunehmen, unternimmt Salber den Versuch, die Kunst des Seelischen nachzubilden und darin gegenläufige Tendenzen, Spannungen und Polaritäten zu integrieren (Weymann, 2009, S. 275). Die Wechselseitigkeit zwischen Kunst und Psychologie und seine Auffassung, von der Kunst zu lernen, anstatt sie psychologisch erklären zu wollen, zeigen sich eindrücklich in dem folgenden Zitat:

„Kunst-Psychologie ist eine paradoxe Angelegenheit. Das Psychische ist nach Art von Kunst zu denken, die Züge von Kunst tragen psychische Naturen“ (Salber, 1977, S. 27; zit. nach Tüpker, 2013, S. 31).

Salber spricht in diesem Zusammenhang von der *Psychästhetik* (Salber, 2006; zit. nach Weymann, 2009, S. 275), wobei er den Begriff der Ästhetik nicht auf das „künstlerisch Schöne“, sondern auf die „Lehre von der sinnlichen Erkenntnis“ (Tüpker, 2013, S. 31f) bezieht. An dieser Stelle wird die Brücke zur Musik- sowie zur Kunsttherapie deutlich, da sich jene Therapieformen mit dem klanglich bzw. visuell Erlebbar befassen, in deren Prozessen sich Psychisches unbewusst abbildet. So erklärt auch Tüpker (2013, S. 31): „In künstlerischen Produktionen

¹⁶ Unter *Lebensmethode* werden aus morphologischer Perspektive charakteristische Muster verstanden, die als grundlegende seelische Strukturen mit der Erkrankung der Patientin oder des Patienten in Zusammenhang stehen (vgl. Weymann, 2009, S. 99).

werden die Grundbedingungen seelischer Gestaltung und Umbildung sinnlich erfahrbar“.

Das auf den altgriechischen Begriff *morphē* (Gestalt bzw. Form) zurückgehende Konzept einer Morphologie wurde von Johann Wolfgang von Goethe Anfang des 19. Jh. entwickelt und u. a. in der Zeitschrift *Zur Morphologie* publiziert (vgl. Neubauer, 1997, S. 744). Weymann (2009, S. 274) fasst Goethes grundlegende Ideen wie folgt zusammen: Goethe habe sich gegen das analysierende Zergliedern in den Naturwissenschaften gewandt und stattdessen eine ganzheitliche Sichtweise, eine „Einsicht in den Zusammenhang [des] Wesens und Wirkens [organischer Naturen]“ (Goethe, 1817, 1954; zit. nach ebd.) proklamiert.

Der prozessuale Ansatz der Morphologie wird besonders deutlich in dem Zitat: „Die Gestalt ist ein Bewegliches, ein Werdendes, ein Vergehendes. Gestaltenlehre ist Verwandlungslehre“ (Goethe, 1965; zit. nach ebd.). Aus der Einzelfallbeobachtung habe Goethe Gestaltungsprinzipien bzw. von ihm sogenannte Urphänomene beschrieben, sich damit von einer reduktionistisch-positivistischen Wissenschaftslehre abgewandt und eine Vorreiterrolle in der Entwicklung moderner, qualitativer Forschungsmethoden eingenommen (vgl. ebd., S. 274f). So betont Goethe die Ganzheit zwischen forschendem Subjekt und zu erforschendem (Natur-)Objekt. Nicht durch den Versuch der Eliminierung aller menschlicher Subjektivität, sondern durch deren Einbezug sowie die Erforschung des Zusammenwirkens und der gegenseitigen Beeinflussung zwischen Forscherin bzw. Forscher und Forschungsobjekt können in den morphologischen Wissenschaften Erkenntnisse gewonnen werden (vgl. Tüpker, 2013, S. 39f). Goethe selbst fasst seinen Ansatz prägnant zusammen mit den Worten:

„Wollen wir also eine Morphologie einleiten, so dürfen wir nicht von der Gestalt sprechen, sondern, wenn wir das Wort brauchen, uns allenfalls dabei nur die Idee, den Begriff oder ein in der Erfahrung nur für den Augenblick Festgehaltenes denken. Das Gebildete wird sogleich wieder umgebildet, und wir haben uns, wenn wir einigermassen zum lebendigen Anschauen der Natur gelangen wollen, selbst so beweglich und bildsam zu erhalten, nach dem Beispiele, mit dem sie uns vorgeht“ (Goethe, 1965; zit. nach Tüpker, 2013, S. 40).

Aus methodologischer Perspektive handelt es sich bei der morphologischen Methode um ein qualitatives Verfahren der Einzelfallanalyse, das phänomenologische mit hermeneutischen Vorgehensweisen verbindet (Weymann, 2009, S. 100).

Der morphologische Ansatz lässt sich m. E. besonders gut mit einer musikalischen Metapher beschreiben, die Tüpker (2013, S. 38) anführt. Der oben erläuterte, fortwährende Verwandlungsprozess, welcher nur in einem bestimmten Augenblick als feste Form wahrgenommen werden kann, verdeutlicht die Gestaltbildung und -umbildung, denn Gestalt und Verwandlung können aus morphologischer Sicht als Eins begriffen werden (ebd.). Diese Paradoxie lässt sich exemplarisch an einer Komposition verstehen, die einerseits ein feststehendes Werk, ein in sich abgeschlossenes und wiederholbares Ganzes ist und sich andererseits in der Bewegung der Musik Ton für Ton ereignet. Als Komposition ist sie immer dieselbe, als Gehörte bzw. als Gespielte jedoch immer eine andere, da sie sich in der Interaktion mit dem Spieler bzw. dem Hörer ereignet, von einem Subjekt interpretiert bzw. rezipiert wird (ebd., S. 38f). Das Subjekt muss sich mit der Musik mitbewegen bzw. von ihr bewegen lassen, um sie in ihrer Form und in ihrer Ganzheit wahrnehmen zu können. So bringt Tüpker (2013, S. 37) an anderer Stelle den Vergleich mit einer Melodie, die ihre Bedeutung erst im Zusammenwirken der Töne als Ganzes gewinnt und sich in der Zergliederung in einzelne Töne nicht in ihrer Gesamtgestalt zeigen kann. Daraus schlussfolgert sie:

„Das heißt zum einen, dass das Ganze der Gestalt mehr und anders ist als die Summe ihrer Teile (Ehrenfels 1890), zum anderen aber ebenso, dass auch die Teile nur von ihrem Zusammenwirken in der jeweiligen Gestalt her in ihrer Bedeutung bestimmbar sind“ (Tüpker, 2013., S. 36).

Im Forschungsprozess gilt es bezüglich der Entscheidung für einen qualitativen oder quantitativen Forschungsansatz zu bedenken, dass die „Wahl einer Methode [...] immer im Zusammenhang mit dem Gegenstandsbereich und den Zielen der Forschung zu sehen [ist]“ (Tüpker, 2009, S. 135). M. E. ist in der vorliegenden Arbeit ein qualitatives Verfahren zu bevorzugen, da nicht statistische Häufigkeiten, sondern das Verstehen seelischer Prozesse und psychologischer Zusammenhänge im Vordergrund steht. Umgekehrt ist jedoch festzustellen, dass sich in der Auseinandersetzung mit einem bestimmten Gegenstandsbereich eine spezifische Methode häufig erst entwickelt. So wird mit der Untersuchungsmethode *Beschreibung und Rekonstruktion* der Versuch unternommen, musikalisches Erleben, musiktheoretische Analyse, lebensgeschichtliche Faktoren und subjektives Leiden einer Patientin bzw. eines Patienten mit psychologischen Theorien zu-

sammenzuführen und sprachlich fassbar zu machen.

Die morphologische Analyse

Basierend auf einem Vorentwurf Goethes, entwarf Salber für eine wissenschaftliche morphologische Vorgehensweise die vier sogenannten *Versionen*, aus denen die *Gestaltfaktoren*, die Untersuchungsschritte der *Beschreibung und Rekonstruktion* sowie die *vier Behandlungsschritte*¹⁷ abgeleitet werden können (vgl. Tüpker, 2013, S. 46ff). *Versionen* meinen im hier gebrauchten Sinne „die aufeinander aufbauenden Stufen der Auseinandersetzung mit dem jeweils gleichen Gegenstand von je einem anderen Gesichtspunkt aus, die in ihrer Gesamtheit auf eine Rekonstruktion des Phänomens und seiner näheren Bestimmung im Gesamt eines theoretischen Konzeptes hinauslaufen“ (ebd., S. 47). Salber konzipiert in seinen Werken drei jeweils unterschiedliche Systematisierungen der *vier Versionen*, die sich im Kern ähneln, jedoch anders benannt sind. Im Folgenden orientiere ich mich, in Anlehnung an Tüpker (2013, S. 51f), an Salbers frühester Arbeit *Morphologie des seelischen Geschehens* (1965), in der er von den vier Versionen *Gestalt*, *Formenbildung*, *Bildung und Umbildung* sowie *Zusammenwirken* spricht. In aller Knappheit gebe ich hier lediglich die Forschungsfragen wieder, die Tüpker als kennzeichnend für die jeweilige Version erachtet. Um die Gestalt zu erfassen, können die folgenden Fragen gestellt werden: „*Was wirkt jetzt? Was wollen wir betrachten? (Gegenstandsbildung), Was ist hier die Einheit, von der aus wir zu einer Erklärung kommen wollen, die uns Zusammenhänge verstehbar macht?*“ (Tüpker, 2013, S. 47). Es geht in der Beschäftigung mit dieser ersten Version somit darum, Einheiten zu erfassen, die das Seelische ausbildet. Die zweite Version *Formenbildung* fragt hingegen nach dem Aufbau dieser Einheit, nach einer Art „Bauplan“ (ebd., S. 48). Zu deren Verständnis kann es hilfreich sein, über die folgenden Themen nachzudenken: „*Wie gliedert*

¹⁷ Die vier Behandlungsschritte *Leiden-Können*, *Methodisch-Werden*, *Anders-Werden* und *Bewerkstelligen* bieten eine Methode, um musiktherapeutische Behandlungsverläufe aus morphologischer Perspektive zu analysieren bzw. zu strukturieren (vgl. Tüpker 2009, S. 76). Da der Fokus in der vorliegenden Arbeit jedoch auf der Analyse einer Sitzung bzw. einer Improvisation, anstelle eines gesamten therapeutischen Verlaufs liegt, werde ich auf die Behandlungsschritte im Folgenden nicht weiter eingehen.

sich das? Welchen Aufbau hat es? Welche Teile lassen sich erkennen und welchen Anteil haben diese an der besonderen Qualität des Ganzen?“ (ebd.). In der dritten Version *Bildung und Umbildung* werden Abfolge und Richtung der seelischen Gestaltbildungen mit den folgenden Fragen untersucht: „Was ist hier überhaupt als ein Nacheinander erkennbar und beschreibbar? Wie entwickelt(e) sich eines aus dem anderen? Wohin geht das weiter? Was „motiviert“ hier im Sinne dessen, dass jede Gestalt von etwas (anderem) mitbewegt wird?“ (ebd., S. 49). Als vierte und letzte Version beschreibt Tüpker (2013) das *Zusammenwirken* der seelischen Faktoren. Diesbezüglich fragt sie: „Wie hängt dieser Zustand mit dem vorigen zusammen? Was wirkt in diesem Phänomen?“ und weist auf die Notwendigkeit hin, „im Sinne einer Logifizierung die einzelnen Phänomene auf ein durchgängiges allgemeineres Konzept [zu] beziehen“ (ebd., S. 50).

Bevor nachfolgend die Methode *Beschreibung und Rekonstruktion* detaillierter erläutert wird, möchte ich auf die *Gestaltfaktoren* eingehen, die aus den vier Versionen abgeleitet werden können und die insbesondere für den vierten Schritt, die *Rekonstruktion* relevant sind. Als Gestaltfaktoren entwirft Salber sechs Faktoren, die ein theoretisches Bezugssystem darstellen und als Ausgangspunkt für das Verständnis und die Erklärung von Phänomenen dienen (vgl. ebd., S. 53).

„Wir können die Gestaltfaktoren auch als ein System von Fragen verstehen, die wir zur Gliederung und Absicherung unseres Verstehens an die Phänomene stellen können oder als einen Leitfaden, der uns helfen kann, das, was sich auf den ersten Blick z. B. in der Formenbildung eines Symptoms verbirgt, durch ein systematisches Fragen offenbar werden zu lassen“ (Tüpker, 2013, S. 53).

Die Gestaltfaktoren sind aus dem seelischen Geschehen selbst abgeleitet und bilden in ihrem Zusammenwirken einen Bezugsrahmen, anhand dessen die spezifische *Lebensmethode* eines Patienten oder einer Patientin rekonstruiert werden kann (Tüpker, 2013, S. 64). In polaren Zweierpaaren stehen sich die Gestaltfaktoren gegenüber und ergänzen bzw. relativieren sich im Gesamtgefüge der sechs Gestaltfaktoren (vgl. ebd. S. 68f; siehe Abbildung 1). So finde der Gestaltfaktor *Aneignung*, der die „Eigenarten“ des Selbstseins, das „Zu-eigen-Sein, Zu-eigen-Haben und Zu-eigen-Werden“ (ebd., S. 53) symbolisiere, seinen Gegenpol in der *Umbildung*, welche die Tendenz zur Auflösung und Umstrukturierung in sich trage. Als zweites Paar stehen sich *Einwirkung und Anordnung* gegenüber. Erstere

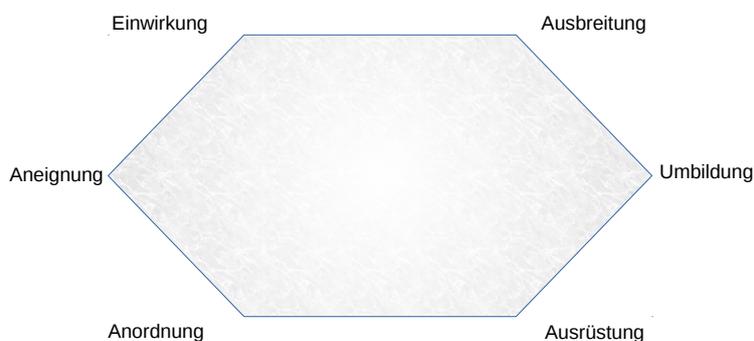


Abbildung 1: Zusammenwirken der Gestaltfaktoren (vgl. Tüpker, 2013, S. 68)

beschreibe die Prozesse von Bewirken und Wirkenlassen, wohingegen Zweitere sich in den Prinzipien von Ordnung und Durchformung zeige (ebd., S. 57f). Das dritte Paar betone mit dem Faktor *Ausbreitung* den Wunsch, Grenzen zu überschreiten und das Streben nach „mehr“ und im Gegenpol der *Ausrüstung* das, was dem Individuum bereits als Veranlagung, Talent oder Erlerntem, etc. zur Verfügung stehe (vgl. ebd., S. 60f).

In der Kürze dieses Überblicks ist es mir nicht möglich, die Gestaltfaktoren anhand von Beispielen zu verdeutlichen, jedoch werde ich im Methodenteil dieser Arbeit im Rahmen der morphologischen Analyse der Improvisation zu Amalies Xs 152. Therapiesitzung nochmals darauf zurückkommen.

Beschreibung und Rekonstruktion

Die morphologische Musiktherapie bietet mit der Methode *Beschreibung und Rekonstruktion* eine Möglichkeit, über das Medium Musik ein Verständnis ganz-

heitlicher Prozesse¹⁸ zu erlangen. Es handelt sich bei ihr nicht um eine eigenständige Behandlungsmethode, sondern um eine Sicht- und Denkweise, die sich aus der morphologischen Psychologie ableitet und die geeignet ist, um improvisierte Musik der wissenschaftlichen Untersuchung zugänglich zu machen und musiktherapeutische Praxis von einem übergreifenden psychästhetischen Konzept her zu betrachten (vgl. Weymann, 2009, S. 274). Das Vorgehen konstituiert sich aus vier methodischen Schritten: 1. *Ganzheit*, 2. *Binnenregulierung*, 3. *Transformation* und 4. *Rekonstruktion*, welche insgesamt eine hermeneutische Spirale beschreiben.

1. Im ersten Schritt - *Ganzheit* - werden in einer Beschreibungsgruppe Erlebensbeschreibungen angefertigt. Mit einer Haltung der Unvoreingenommenheit und der Bereitschaft sich mitbewegen zu lassen, die mit der gleichschwebenden Aufmerksamkeit der Psychoanalytikerin bzw. des Psychoanalytikers vergleichbar ist, wenden sich die Hörenden ohne kasuistisches Vorwissen der Musik zu (vgl. Weymann, 2009, S. 102). Anschließend formuliert jede bzw. jeder in einem kurzen Text ihr bzw. sein subjektives Erleben, wie die Musik auf sie oder ihn gewirkt hat und welche Gefühle durch sie ausgelöst wurden. Die so entstandenen Beschreibungen werden in der Gruppe auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede hin diskutiert, woraus schließlich ein zusammenfassender Text gebildet wird. Dieser stellt gewissermassen eine Problemformulierung dar, in der auch Widersprüchlichkeiten und gegenläufige Tendenzen wiedergegeben werden sollten (vgl. ebd.). Aus methodologischer Perspektive bedeutet diese Vorgehensweise, dass zunächst das subjektive Erleben als Untersuchungsgrundlage genutzt wird (Tüpker, 2013, S. 73), woraus im anschließenden Gruppendiskurs ein intersubjektives Gemeinsames erarbeitet werden kann (ebd., S. 91).
2. Im zweiten Schritt - *Binnenregulierung* - entwickelt die Untersucherin bzw. der Untersucher Fragen, denen sie bzw. er in einer detaillierten Analyse der Musik nachgeht. So werden anhand der Aufnahme und ggf. des Noten-

¹⁸ Analogien finden sich auch zur sogenannten *continous-process perspective* nach Knoblauch, 2000, S. 148.

textes Verbindungen zum Eindruck der Beschreibungsgruppe gezogen und analysiert. Dabei werden insbesondere auffällige musikalische Strukturen sowie die Beziehung der einzelnen Teile zum Ganzen herausgearbeitet (vgl. Weymann, 2009, S. 102).

3. Im dritten Schritt - *Transformation* - findet eine Erweiterung der Untersuchungseinheit statt, indem relevante andere Quellen einbezogen werden. Dies können bspw. weitere Improvisationen, biografische Informationen, Alltags- oder Traumerzählungen sowie Notizen aus dem Therapieprozess und der Krankengeschichte und Verhaltensweisen in und außerhalb der therapeutischen Situation, etc. sein. Diese Art der Transformation zielt auf eine Anreicherung, wie auch auf eine Korrektur des bisher gewonnenen Bildes ab und soll einen angenommenen Sinn zwischen der beobachteten Formenbildung¹⁹ und dem Lebenskontext der Patientin bzw. des Patienten offenlegen (vgl. Weymann, 2009, S. 102). Tüpker (2013, S. 78) verweist auf die Wichtigkeit, sich im Forschungsprozess nicht zu vorschnellen Schlussfolgerungen verleiten zu lassen, sondern mithilfe von Ergänzungen durch weiteres Material und ein mehrmaliges „Drehen und Wenden“ die Hypothesenbildung zu unterfüttern.
4. Der vierte Schritt - *Rekonstruktion* - sucht nach einer Verbindung zwischen der Gestalt und den Grundbedingungen des seelischen Lebens der Patientin bzw. des Patienten, bspw. anhand des Systems der sechs *Gestaltfaktoren*. Mithilfe dessen findet eine theoretische Einbettung statt, die die unbewusste Lebensgestaltung der Patientin bzw. des Patienten sowie die individuelle *Formenbildung* ableitbar und auf einer abstrakten Ebene darstellbar macht (vgl. Weymann, 2009, S. 101f). Dabei sollte die Patientin bzw. der Patient nicht als eine „bloße Ansammlung von Störungen, Mängeln und Symptomen“ (Tüpker, 2013, S. 83) betrachtet, sondern ihre bzw. seine Lebensmethode als derzeit bestmögliche Lösungsgestalt angenom-

¹⁹ „Mit *Formenbildung* ist immer eine die seelischen Phänomene „umgreifende Ordnung“ gemeint (Salber, 1965), die jedoch nicht statisch, sondern beweglich, zeitgebunden und hierarchisch strukturiert ist“ (vgl. Grootaers, 2009, S. 132).

men werden, die auch in der Musik hörbar wird. „Der Phänomenebene steht hier als notwendiger theoretischer Bezugsrahmen die Analyse der *Lebensmethode* anhand der Gestaltfaktoren gegenüber“ (ebd.).

Zur Methode *Beschreibung und Rekonstruktion* liegen bereits zahlreiche Veröffentlichungen vor (vgl. bspw. Grootaers 1994, Kunkel 1996, Weymann 1990, Tüpker 1992, 1996; zit. nach Tüpker 2012, S. 17); sie hat sich als Bezugsrahmen in der musiktherapeutischen Praxis sowie im Forschungskontext bewährt. So fasst Tüpker ihr wissenschaftliches Anliegen mit den folgenden Worten zusammen:

„Im Zusammenhang mit Wissenschaft müssen wir in einem eine Ebene erreichen, mit der wir die Phänomene von einer allgemeinen Theorie her verstehen, erklären, rekonstruieren können. Die wissenschaftliche Rekonstruktion eines Phänomens ist dabei zugleich immer mehr und weniger als das Phänomen selbst. Dennoch strebt Forschung danach, dass die Ergebnisse einer wissenschaftlichen Untersuchung eine möglichst lebendige, phänomennahe Rekonstruktion der Phänomene sind, dass das Seelische sich in der Wissenschaft wiedererkennt. Dabei hilft auch die Kunst in der Wissenschaft“ (Tüpker, 2012, S. 12).

2.3 Die musikalische Komponente im therapeutischen Dialog

Innerhalb des psychoanalytischen Behandlungsansatzes spielen nonverbale Anteile seit Langem eine bedeutsame Rolle. Nicht umsonst bildet das *szenische Verstehen* (vgl. Argelander, 1970) eine wichtige Komponente beim Versuch den Patienten bzw. die Patientin nicht nur anhand von Sachinformationen zu verstehen, sondern auch das, was in der Szene zwischen Patientin bzw. Patient und Therapeutin bzw. Therapeut evident wird, in das Verstehen einzubeziehen. Der amerikanische Psychoanalytiker und Jazzmusiker Steven H. Knoblauch beleuchtet in seinem Buch *The Musical Edge of Therapeutic Dialogue* (2000) die verschiedenen musikalischen Parameter und deren Rolle im psychoanalytischen Dialog. So reichen seine Beschreibungen des vokalen Geschehens von Ton(fall),

Tonhöhe, Rhythmus, Akzenten, bis zu Pausen und Stille²⁰ (Knoblauch, 2000, S. 1). In Knoblauchs Ausführungen wird der therapeutische Dialog aus musikalischer Sicht betrachtet, was zu Formulierungen wie „turn-taking“ oder „accompaniment“ (ebd., S.37f), also der Frage nach der Wechselseitigkeit im Gespräch bzw. der „vokalen Begleitung“ durch die Therapeutin bzw. den Therapeuten führt. So stehen der Therapeutin bzw. dem Therapeuten verschiedene Möglichkeiten einer „musikanalogen“ Begleitung zur Verfügung: Sie können Ideen der „Solistin“ bzw. des „Solisten“ aufgreifen, diese mehr oder weniger ausführlich kommentieren, beantworten oder akzentuieren. Auch ist es möglich, neue Ideen einzubringen, die wiederum vom bzw. von der Solierenden aufgegriffen oder variiert werden können (ebd., S.37f). Dies stellt m. E. eine interessante Wendung dar, die ein musikalisches Verstehen einer nicht im klassischen Sinne als musikalisch zu verstehenden Interaktion ermöglicht.

Knoblauch prägt insbesondere den Begriff des *affektiven Feldes*, der im Rahmen einer psychoanalytischen Behandlung die Atmosphäre zwischen dem analytischen Paar beschreibt. „Ein affektives Feld ist kontinuierlich konstruiert und veränderlich zwischen Personen, die sich gegenseitig affektiv berühren“²¹ (Knoblauch, 2000, S. 158; Übers. d. Verf.). Jenes entfaltet sich nicht allein auf der Grundlage sprachlich vermittelter Inhalte, sondern vielmehr aufgrund nonverbaler Verhaltensweisen, wie rhythmischer und tonaler Dimensionen und wechselseitiger Gesprächsführung. Veränderungen bzw. Transformationen lassen sich laut Knoblauch insbesondere anhand von Abweichungen von den im Therapieverlauf etablierten Strukturen erkennen, die auf eine Veränderung von Gefühlszuständen hinweisen (vgl. ebd., S. 48). So fasst Knoblauch zusammen:

„Mit anderen Worten rückt die Berücksichtigung musikalischer Aspekte diejenigen Prozesse in den Fokus, die das Erleben von Zustandsbildung bzw. der Transformation zwischen verschiedenen Zuständen ausmachen“ (Knoblauch, 2000, S.

²⁰ „No words of language can be spoken in one and the same way without the distinction of tone, pitch, rhythm, accent, pause and rest. A language however simple cannot exist without music in it; music gives it a concrete expression“ (Knoblauch, 2000, S. 1).

²¹ „An affective field is continuously constructed and shifting between persons who affect each other“ (Knoblauch, 2000, S. 158).

48; Übers. d. Verf.)²².

Knoblauchs Interesse an rhythmischen, prosodischen und melodischen Mustern des verbalen Dialogs beruht auf Konzepten der Entwicklungspsychologie und insbesondere der Säuglingsforschung, die seitens seiner Mentorin Beatrice Beebe an ihn herangetragen wurden (vgl. Knoblauch, 2017, S. 1). So beschäftigte sich Beebe mit der Interaktion zwischen Säuglingen und ihren Bezugspersonen und versuchte jene anhand von Mikro-Analysen gemäß Daniel Sterns und Joseph Jaffes Konzepten genauer zu verstehen (vgl. Beebe, Jaffe & Lachmann, 1997; Stern, 2007). Sterns Begriff der *Interaffektivität* beschreibt die Anerkennung und Beantwortung von Emotionen, ohne diese notwendigerweise mithilfe von Worten zu kategorisieren (vgl. ebd., S. 2). Stattdessen seien Erfahrungen häufig als „verkörperte Signale“ abgespeichert und nicht immer verbal zugänglich. Nach Jaffes Modell postuliert Knoblauch (2017, S. 3), dass Rhythmus als Gerüst für den Affekt und der Affekt als Gerüst der Bedeutung dienen. Knoblauch beschreibt dies als dynamisches Modell, welches von einer Spannung zwischen Struktur und Fließen geprägt sei und durch die Muster von Rhythmus und Klang geformt werde (vgl. ebd.). Anhand der von Stern konzeptualisierten *Vitalitätsaffekte*, die Knoblauch als „zeitliche Gefühlskurven oder zeitliche Konturen“ (ebd., S. 4) versteht, kann die Verbindung zwischen Affekt und Rhythmus verdeutlicht werden.

„Wir beginnen zu begreifen, wie verwoben die Wahrnehmung von Emotion und von Rhythmus ist. Wie ich im Kontext der Spannung zwischen Struktur und Fließen bereits sagte, sind diese interaktiv gebildeten Muster, die in Mikro-Sekunden wahrgenommen werden, verkörperte Dimensionen der Kommunikation und Aufmerksamkeit. Lassen Sie mich wiederholen: Diese Wahrnehmungen können aus zwei Gründen nicht mit Worten repräsentiert werden. Erstens [ist naheliegend], dass sie oft auf einer zu dichten Komplexität beruhen, um in die Struktur sprachlicher Symbole als narrative Strategie eingefügt zu werden. Zweitens geschehen sie in Mikro-Sekunden, d.h. sie erscheinen und verlöschen in Zeiträumen, die geringer sind als eine Sekunde. Wenn sie überhaupt bewusst erlebt und/oder wahrgenommen werden, ist die Erfahrung fließend und fügt sich nicht in eine

²² „In other words, attention to the musical edge brings into focus the processes that constitute the experience of state formation or state transformation“ (Knoblauch, 2000, S. 48).

Struktur, eine Form oder ein Objekt“ (Knoblauch, 2017, S. 4).

In seinem Paper *Body Rhythms and the Unconscious: Toward an Expanding of Clinical Attention* (2005) tritt Knoblauch dafür ein, verkörperte Erfahrungen als eine Quelle unbewusster Bedeutung in die psychoanalytische Arbeit miteinzubeziehen (vgl. ebd., S. 807). Er entwickelt einen relationalen Ansatz, um die analytische Sichtweise durch die Betonung mikro-analytischer Momente verkörpertem Erlebens zu erweitern (vgl. ebd.). Seines Erachtens führe die Berücksichtigung subsymbolischer Mikrodetails der intimen, primitiven, poetischen oder musikalischen Anteile analytischer Interaktion zu einer Erweiterung der Beteiligung und Reflexion und somit zu einer weiteren und reicheren Bandbreite von Bedeutung und Affekt, sowohl für die Analytikerin bzw. den Analytiker als auch für die Patientin bzw. den Patienten²³ (ebd., S. 825).

In einer Studie mit dem Titel *Do you like your therapist's voice? The Relevance of Voice Tone in Psychotherapy* (2010) befasst sich auch Susanne Bauer²⁴ mit den musikalischen Anteilen der gesprochenen Sprache innerhalb der therapeutischen Sitzung. Sie machte die Erfahrung, dass sich sowohl Therapeutinnen und Therapeuten als auch Patientinnen und Patienten der Stimmqualitäten ihrer selbst sowie auch ihres Gegenübers bewusst seien²⁵ (vgl. Bauer, 2010). Als Resultat ihrer Studie nennt sie den Stimmklang ein sehr wichtiges nonverbales Kommunikationselement, dem die meisten Menschen im Kontakt mit anderen einen Teil ihrer Aufmerksamkeit schenken²⁶.

²³ „I believe that these points of consideration form a strong basis for advocating the significance of expanded forms of analytic attention as a way to elaborate descriptions of what is happening in the gap that Lacan and Stern make explicit in our work. While this gap can never be closed, the approach I am illustrating emphasizes attention to subsymbolic microdetail of the intimate, primitive, poetic, or musical edges of analytic interaction as a way to expand our participation and reflection, which can make possible, as Hoffman suggests, a broader and richer range of meaning and affect available for both analyst and patient to construct and inhabit“ (Knoblauch, 2005, S. 825).

²⁴ Prof. Dr. Susanne Bauer ist Leiterin des Masterstudiengangs Musiktherapie an der Universität der Künste Berlin.

²⁵ „What we found was that therapists and patients were conscious about many aspects of the voice tone, their own as well as the voice tone of the other“ (Bauer, 2010).

²⁶ „The results of our study show that voice tone is an important nonverbal communication

2.4 Improvisation

Unter der Methode des Improvisierens in der Musiktherapie versteht Weymann (2009, S. 190) „im Unterschied zu traditionellen Formen der Improvisationskunst, [dass] die musikalische Gestaltung in der Musiktherapie in der Regel nicht einem bekannten Schema (Lied, Komposition, Harmoniefolge) [folgt], sondern [...] *aus dem Augenblick*, aus dem Stegreif, aus dem Unvorhersehbaren (= *ex improviso* [entsteht]). Dem Spiel folgt meist - wenn möglich - ein auswertendes Nachgespräch.

Das Improvisieren als grundlegende Methode der Musiktherapie entwickelte sich aus den avantgardistischen Veränderungen der Neuen Musik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (Kapteina, 2009, S. 195). Mit der Zwölftontechnik rückten zunehmend neben der Dur- und Moll-Tonalität auch die musikalischen Parameter Rhythmus, Dynamik, Agogik und Klang(farbe) in den Vordergrund (ebd.). Es entstand eine neue Musikästhetik, bei der bspw. auch Alltagsgeräusche, Dissonanzen, Cluster, etc. einbezogen wurden und insbesondere die Rollen der am Musizierprozess beteiligten Personen neu definiert wurden. So durften diese nun selbst schöpferisch tätig werden, die traditionelle Notenschrift wurde durch grafische Notation oder verbale Spielanleitungen abgelöst (ebd.). Somit entstanden Spielräume: „Alle Beteiligten sind Spieler, Komponisten und Zuhörer in einer Person“ (ebd.). In der Überwindung der tonalen Fixierung in der Neuen Musik bis zur modernen Musiktherapie zeigt sich der psychotherapeutische Charakter des Improvisierens. So zeigt Kapteina auf, dass „in der Improvisation kein äußerlich vorgegebener Handlungsimpuls maßgeblich ist [...] und sie somit] zwangsläufig zur Darstellung der gewohnten Handlungsmuster und Lebenskonzepte führen [muss], die auf diesem Wege erkenn- und modifizierbar werden [...]“ (ebd., 2009, S. 196f). Im psychotherapeutischen Kontext bietet die musikalische Improvisation also die Möglichkeit innerseelische Strukturen in der Musik offenbar werden zu lassen und stellt eine Erweiterung bzw. eine Alternative zum verbalen Zugang dar.

Über die Schwierigkeit musikalische Improvisation in Worte zu fassen, be-

element, which people are aware of in their contact with others“ (Bauer, 2010).

merkt der Psychologe und Musiktherapeut Fritz Hegi: „Musik, über die ich schreibe, ist umfassender als die Worte, mit denen ich sie verstehen will“ (Hegi, 2010, S. 17). Sein Werk *Improvisation und Musiktherapie* (2010) ist der musikalischen Improvisation gewidmet, die Hegi in ihre einzelnen Bestandteile zu zerlegen versucht und von fünf Komponenten her untersucht. So gibt er Teil I die Überschrift *Musikimprovisation: Ein Ganzes in fünf Teilgebieten* und handelt die musikalischen Elemente *1. Rhythmus, 2. Klang, 3. Melodie, 4. Dynamik* sowie *5. Form* ab. Diese bezeichnet er auch als „musiktherapeutische Grundelemente“, welche in jeder Musik enthalten seien (vgl. Hegi, 2009, S. 244). Davon ausgehend entwirft er eine musiktherapeutische Methodik, anhand derer er gezielt die Wirkung der einzelnen Komponenten zu verstehen versucht (vgl. ebd.). Und doch ist Hegi Verfechter eines ganzheitlichen Ansatzes und betont sogleich, dass es sich auch bei der musiktherapeutischen *Komponenten-Methode* um ein prozessorientiertes Vorgehen und kein reduktionistisches Modell handle (ebd., S. 245). So fasst er seinen Ansatz mit den folgenden Worten zusammen:

„Die Komponenten-Methode ist ein holistisches Prinzip. Es strebt im Spiel der Teile eine vielleicht nie erreichbare Ganzheit an. Dadurch bleibt der Prozess im Fluss, der Beziehungsprozess eines persönlichen Kerns zu seinen experimentellen, improvisatorischen oder transpersonalen Grenzerfahrungen bleibt beweglich. Werden die Komponenten diagnostisch, d.h. zur gegenseitigen Erkenntnis benutzt, zeigt die archetypische Gestalt der Komponente unbewusstes, aus der tiefenpsychologischen Dimension des Hintergrundes stammendes Motivmaterial“ (Hegi, 2009, S. 245).

In seinen Ausführungen zu den Eigenschaften der Komponenten stellt Hegi eine Verbindung zu den entwicklungspsychologischen Phasen (vgl. Stern, 2007) her. So sei *Dynamik* mit Trotz- und Autonomiekraften verbunden und somit dem auftauchenden Selbst. *Rhythmus* mache die Verbindung zur zeitlich-räumlichen Orientierung und dem Kern-Selbst und *Klang* jene zur symbiotischen Auseinandersetzung des subjektiven Selbst deutlich. *Melodie* schließlich sei mit der Sprachentwicklung, also dem verbalen Selbst und Form mit Identitäts- und Integritätsschritten der Selbstempfindung und -organisation verbunden (Hegi, 2009, S. 245). In der Praxis wird ersichtlich, dass sich in der *Form* bzw. der Gestalt der Improvisation zwischen Patient bzw. Patientin und Musiktherapeutin bzw. Musiktherapeut die seelische Struktur des bzw. der Ersteren niederschlägt (We-

ber, 2009, S. 202). So versteht Weber die Musik als eine Tonsprache, und zwar insbesondere als eine *Sprache der Affekte*:

„Das Seelische spricht nicht durch die Musik, sondern in der musikalischen Form gestaltet sich das Seelische selbst“ (Weber, 2009, S. 202).

Sebastian Leikert, Vorsitzender der Deutschen Gesellschaft für Psychoanalyse und Musik (DGPM) weist in seinem Artikel *Improvisation in der Musik und in der psychoanalytischen Technik* (2010) darauf hin, dass sich in einer Improvisation die Beziehungsmodalität zwischen zwei Subjekten abbilde und durch eine unmittelbare sinnliche Resonanz gekennzeichnet sei, die die reflexive Distanz unterlaufe. Es entstehe ein Moment der unmittelbaren Begegnung, welcher Bedeutung schaffe, was Leikert als „kinematische Semantik“ (2010, S. 1) bezeichnet. Seines Erachtens solle die Analytikerin bzw. der Analytiker neben der Analyse und Interpretation des Übertragungsgeschehens offen sein für die von Ogden sogenannte „die Musik des Geschehens in der analytischen Beziehung“ (vgl. ebd., S. 6). An dieser Stelle schließt sich der Kreis zu Knoblauchs Beschreibung der musikalischen Komponente im therapeutischen Dialog, die nach Sicht beider Autoren über das im klassischen Sinne verstandene Übertragungsgeschehen noch hinausgehe.

3 Methoden

3.1 Fragestellung und Hypothesen

Zur Untersuchung der nachfolgend angeführten Hypothesen wurde die Form einer empirischen Arbeit mit qualitativen Methoden gewählt. Mithilfe der Methode *Beschreibung und Rekonstruktion* wird eine freie Improvisation zur 152. Analysesitzung der Amalie X aus musiktherapeutischer Perspektive analysiert.

Die Methode *Beschreibung und Rekonstruktion* der morphologischen Musiktherapie erhebt den Anspruch, charakteristische Muster, die als grundlegende seelische Strukturen mit der Erkrankung der Patientin bzw. des Patienten in Zusammenhang stehen - die sogenannte *Lebensmethode* - (vgl. Weymann, 2009, S. 99) erkennbar werden zu lassen. Mit der Transformation von Sprache in Musik²⁷ wird der Versuch unternommen, das sich in der 152. Sitzung der Amalie X zwischen Analytiker und Patientin konstituierende affektive Feld auf nonverbaler Ebene zu erfassen. Es wird angenommen, dass das Verständnis des Falles anhand der musikalischen Verdichtung bereichert, und dadurch die Atmosphäre zwischen den Interaktionspartnern in der Rücktransformation von der Musik in die Sprache besser verbal beschreibbar wird.

3.2 Operationalisierung der Hypothesen

1. **In einer freien Improvisation zur 152. Analysesitzung der Amalie X zeigen sich die grundlegenden Konfliktthemen der Patientin**

²⁷ Die Improvisation wurde von zwei außenstehenden Musiktherapeutinnen, die nicht weiter in den Fall involviert waren, gespielt.

auf musikalische Weise.

2. Mithilfe der Musik als *Sprache der Affekte* (vgl. Weber, 2009, S. 202) lassen sich die in der Sitzung nicht oder nur indirekt verbalisierten Emotionen verdichtet darstellen.
3. Die Transformation von Sprache in Musik und deren Rücktransformation trägt dazu bei, neue bzw. ergänzende Verständnismöglichkeiten des Falles zu entwickeln.

3.3 Vorgehensweise und Vorbeschreibungen

Nach einer kurzen Einführung in die Fallgeschichte (vgl. Falldarstellung im Kapitel *Theoretischer Hintergrund* dieser Arbeit) wurde die Tonbandaufnahme der 152. Therapiesitzung der Amalie X einer Gruppe von vier Musiktherapeutinnen und -therapeuten vorgespielt. Anschließend wurde die Instruktion gegeben, sich emotional entweder in die Patientin oder den Analytiker hineinzusetzen. In wechselnden Zweierkonstellationen wurden nun Improvisationen²⁸ gespielt, in denen die Atmosphäre der Analysesitzung musikalisch zum Ausdruck gebracht werden sollte. Während jeweils zwei Spielerinnen bzw. Spieler improvisierten, waren die anderen zuhörend anwesend bzw. bedienten das Aufnahmegerät. Insgesamt entstanden auf diese Weise sieben Improvisationen auf unterschiedlichen Instrumenten. Jene wurden von der Musiktherapeutin Marita Koch in ihrer privaten Praxis bereitgestellt.

M. E. war es notwendig, mehrere Improvisationen zu spielen, um sich affektiv auf das analytische Paar einzuschwingen. Schließlich gelang es den beiden Spielerinnen Marita Koch und Ri Na nach meinem Empfinden auf der Querflöte und der Djembe am besten, die Atmosphäre der Therapiesitzung musikalisch abzubilden. Die Rollen waren so verteilt, dass Marita Koch sich mit ihrem Spiel auf der Querflöte in Amalie X und Ri Na mit dem Trommelspiel in den Analytiker

²⁸ Die für die morphologische Analyse gebrauchte Improvisation sowie die originale Tonbandaufnahme der 152. Analysesitzung der Amalie X. liegen auf einem USB-Stick dieser Arbeit bei. In einem weiteren Ordner finden sich zusätzlich auch die nicht in dieser Arbeit verwendeten Improvisationen, die .

hineinversetzt hatten. Nach der auf diese Weise vorgenommenen Transformation von Sprache in Musik, wurde die Improvisation in einem nächsten Schritt mithilfe der Methode *Beschreibung und Rekonstruktion* analysiert. Dies fand in zwei unterschiedlichen Settings statt, die nachfolgend genauer beschrieben werden.

Vorbeschreibungen

Zunächst wurde die Improvisation an drei Musiktherapeutinnen und -therapeuten geschickt, um die Wirkung der ausgewählten Improvisation zu überprüfen. Folgende Rückmeldungen habe ich dazu erhalten²⁹:

Erste Vorbeschreibung

Wahrnehmungsbeschreibung/ Affektebene: Sorge - Unmut - Angst - Hilflosigkeit - Schauern Körperebene: Spannung - Aufregung - Unruhe, steigend; Brust-/Herzbereich „verstrickte Brust“ Gedanken bzw. Assoziationen: Abenddämmerung in einer Waldlandschaft - ein Element (Flöte) ist dort zu Hause, das andere wird als eintretender Störfaktor von außen erlebt - eine große Aufregung geht von der Flötenstimme aus, wie ein alarmierender Hilferuf, während die schweren „Fußstapfen“ des anderen (Djembe) gleichmäßig bleiben im Frage- und Antwortspiel. Es wird „gefährlicher“, je chaotischer und streitiger die Stimmung wird. Die von der Zunge eingefärbten Töne der Flöte stellen eine enge Verbindung mit dem o. g. steigenden Gefühl in der Brust her. Am Ende klingt diese drohende Gefahr langsam ab. Das Flötenspiel wirkt dabei wie der „Notruf“ eines Waldvogels beim Wahrnehmen einer möglichen Gefahr durch eine in den Wald eintretende, fremde Person.

Zweite Vorbeschreibung

Zögerlich am Anfang, die Flöte führt und versucht zu locken, die Trommel folgt vorsichtig, halbherzig, kraftlos und ohne Eigeninitiative. Im Verlauf wird die

²⁹ Die Vorbeschreibungen können in der weiteren morphologischen Analyse jedoch nur am Rande berücksichtigt werden, da der für den ersten Untersuchungsschritt wichtige Austausch in der Gruppe nicht stattfand.

Flöte immer lauter und fordernder, für mich schon regelrecht provokativ. Wie ein Schlangenbeschwörer. Die Trommel lässt sich nicht aus der Reserve locken. Ungleiches Level an Intensität und Interesse am Austausch. Die Flöte scheint so bemüht, ist mir schon zu viel. „Halt doch mal die Luft an“, habe ich gedacht. Die arme Trommel wird völlig zgedudelt. Ich hätte da auch keine Lust gehabt, mich da einzuklinken. Kein wirklicher Austausch. Einer sagt, wo es lang geht und der andere tritt halt hinterher. Nur zum Schluss ein kleines Aufbegehren, da hat die Trommel das letzte Wort und spielt weiter, obwohl die Flöte schon ihre Schlusspunkte deutlich gesetzt hat.

Dritte Vorbeschreibung

Oh, das ist hochdramatisch! Mein erster Gedanke war Japan, der Samurai geht zum letzten Duell. Oder Western, der Clint Eastwood reitet bei sengender Hitze in die Stadt ein, Totenstille, keiner ist zu sehen, alle verbergen sich hinter den Fenstern mit gezückten Pistolen. Dann dachte ich eher, es ist der letzte Gang des Verurteilten zum Galgen. Angst, Schmerz ist spürbar. Bei ca. 3:30 ergibt er sich in sein Schicksal. Nach dem allerletzten Trommelton legt dann jemand den Hebel um. . . Uuuhh, ganz schön düstere Bilder. Hören tue ich vor allem einen großen, schier aussichtslosen Konflikt in der Flöte, aber die Trommel treibt die Zeit voran, als wollte sie sagen „Du musst weiter, egal was kommt“.

Vierte Vorbeschreibung

Eine weitere Vorbeschreibung habe ich von Prof. Dr. Susanne Bauer erhalten, die sie anfertigte, während die Studentinnen der UdK ihre Beschreibungen vornahmen.

Höhe, hauchen, letzter Atemzug.

Dann frischer Wind und Höhenflug.

Schläge, die am Boden bleiben, immer wieder „runterholen“,

wenn es zu weit weggeht und abdriftet.

Ist es nun Glück oder Trauer? Freude oder was?

Beklemmung, ein Vogel, der nicht wirklich wegfliegen kann oder darf

oder möchte. . . , eine Nachtigall, die singt und. . . sinkt.

Zwischen Aufwind und Untergang.

Zusammenfassung der Vorbeschreibungen

In den vier Vorbeschreibungen werden sich wiederholende Themen und assoziative Bilder genannt. So taucht in Bezug auf das Spiel der Flöte zweimal das Bild eines Vogels bzw. Waldvogels oder einer Nachtigall auf, der singt und sinkt, bzw. einen Notruf aussendet. Er kann, darf oder will nicht wegfliegen, Gefühle der Beklemmung, steigender Unruhe, einer „verstrickten Brust“, die Erwartung einer drohenden Gefahr und damit verbundene Angst werden mehrfach genannt.

Neben dem Bild des Vogels ist die Assoziation zur Thematik Luft ebenfalls eine, die sich in mehreren Vorbeschreibungen auftut. Diese reicht von „Höhenflug/ frischer Wind“, über „letzter Atemzug“ bis „Halt doch mal die Luft an“. Mir erscheint die Verbindung zwischen Luft und Freiheit deutlich, die sich m. E. als Gegensatz zur Gefangenschaft des Vogels interpretieren lässt. Eine Zusammenfassung jenes Konflikts sehe ich in dem Stichpunkt „zwischen Aufwind und Untergang“ - zwischen Freiheit und Gefangenschaft. Die Beschreibenden stellen sich die Fragen, ob sich der Vogel aus seiner Gefangenschaft nicht befreien könne, dürfe oder wolle; ob er sich wie ein Verurteilter seinem Schicksal ergeben werde, bis der Hebel des Galgens umgelegt werde, oder ob er den Aufwind doch zu nutzen wisse. Neben der vordergründig hörbaren Trauer ist fraglich, ob es sich vielleicht auch ein Gefühl der Freude/ des Glücks handeln könne und ob der Vogel nicht viel eher lockend und provokativ, ja sogar fordernd erscheine und wie ein „Schlangenbeschwörer“ auf den anderen einsinge.

Die Djembe wird einerseits als kraftlos und ohne Eigeninitiative, die dann aber doch das letzte Wort habe, und andererseits als treibend wahrgenommen: „Du musst weiter, egal was kommt“. Möglicherweise ist es ihre Kontinuität, die sie als „Störfaktor von außen“ erscheinen lässt, der mit „schweren Fußstapfen“ in das Reich des Vogels eindringe und ihn andererseits dazu bewege, „am Boden zu bleiben“ bzw. ihn von seinem Höhenflug herunterhole. Aus den Beschreibungen ergibt sich ein Bild, das die Djembe als vermittelndes Prinzip deutlich werden lässt, welches „am Boden“, also in der Realität verankert ist und den Höhenflug bzw. den Untergang des Vogels abzuwenden versucht.

3.4 Methode *Beschreibung und Rekonstruktion*

Wie nachfolgend genauer ausgeführt, wurde die Improvisation von zwei Forschungsgruppen beschrieben (1. Schritt *Ganzheit*), auf deren Beschreibungsgrundlage ich die weitere morphologische Analyse mit den anschließenden Schritten 2. *Binnenregulierung*, 3. *Transformation* und 4. *Rekonstruktion* vorgenommen habe.

1. Schritt: *Ganzheit*

Unter der Leitung von Prof. Dr. Susanne Bauer erklärten sich drei Musiktherapiestudentinnen aus dem 6. Semester des Masterstudiengangs Musiktherapie der UdK bereit, eine morphologische Beschreibung der Improvisation zur 152. Analysestunde der Amalie X anzufertigen. Zu diesem Zeitpunkt hatten sie bereits die zweisemestrige Veranstaltung *Musiktherapie als psychotherapeutische Behandlungsmethode* besucht und dabei u. a. das Verfahren *Beschreibung und Rekonstruktion* der morphologischen Musiktherapie kennengelernt und das Seminar mit einer Fallklausur zu jener Methode abgeschlossen.

Beschreibungen und zusammenfassender Satz der Musiktherapiestudentinnen der UdK

Gemäß der von Tüpker (2013, S. 91f) beschriebenen Vorgehensweise erfolgte die Erlebensbeschreibung nach dem Hören der Musik zunächst einzeln und schriftlich. Anschließend wurden die subjektiven Eindrücke in der Dreiergruppe diskutiert und ein gemeinsamer Satz gebildet, der die Paradoxie der Gestaltbildung sprachlich wiedergibt.

Erste Beschreibung

Traurige Öde, aber da bin ich.

Vorsichtiges Rantasten an das Unbekannte.

Der Weg ist schwer!

Wir treffen uns.

Mein Atem wird schwer,

Frage und Antwort oder ist es ein aneinander Vorbeireden?

Wir bahnen uns einen Weg durch die ungewisse und neblige Landschaft, sich verlieren und wiederfinden.

Einen Fuß vor den anderen setzend.

Nach einer Weile wird es etwas leichter.

Eine Lichtung ist in Sicht und wir tanzen verhalten auf dem taubedeckten Gras.

Unser Lied geht zu Ende.

Zweite Beschreibung

Grau, diesig. Von Weitem nähert sich ein großer Tanker auf dem ruhigen Meer. Vom Ufer aus wird er von einem Kind beobachtet, das seine ersten Gehversuche macht. Immer wieder fällt es zu Boden. Es möchte alles alleine ausprobieren, wird aber von einer Person immer wieder hochgezogen und weitergezerrt. Endlich kommt es an den Strand, wo es beginnt, versunken im Sand zu spielen - jetzt kann es alles tun und lassen, was es möchte. Ein anderes Kind kommt dazu und so spielen die beiden, manchmal miteinander, manchmal nebeneinander her. Schließlich erblickt das Kind den nun sich wieder entfernenden Tanker und blickt ihm versunken hinterher.

Dritte Beschreibung

Eine weite Landschaft, morgens im Nebel. Es beginnt eine Schlange - wie im Morgenland - zu tanzen. Eine seltsame Wanderung beginnt. Gehen wir im Sumpf oder auf Waldboden? Die tapsenden Schritte klingen eher trocken, es ist nur die Atmosphäre des ungewissen, etwas bedrohlich wirkenden Sumpfes, der Boden gibt aber Halt. Irgendwann lichtet sich der Nebel, die Schritte werden schneller, forscher. Dann kehrt das Gestrüpp zurück, man kämpft sich hindurch. Es wird wieder dunkler, der Tag neigt sich, irgendwann ersterben die Schritte.

Zusammenfassender Satz

„Ein diesiges Zusammensein von neblig-bedrohlich-traurig-öde Unbekanntem hin zu einem forscheren-leichteren-sichereren Gefühl.“

Zusammenfassung der Beschreibungen der UdK-Studentinnen

Die drei Beschreibungen der Musiktherapiestudentinnen der UdK treffen sich in dem Bild eines diesigen, grauen Ungewissens bzw. einer nebligen Landschaft. Diese Gemeinsamkeit heben sie in ihrem zusammenfassenden Satz hervor, ebenso wie die Bewegung, die von jenem Bild zu einem forscheren, leichteren und sichereren Gefühl führe.

Für mich stellt sich eine Besonderheit der drei Beschreibungen insbesondere in jener Bewegung dar, die als „einen Fuß vor den anderen setzen“, „erste Gehversuche eines Kindes“ oder als „Wanderung“ bezeichnet wird. Im Gegensatz zu den Vorbeschreibungen befinden sich die Akteure hier auf dem Boden, sei es ein Sumpf bzw. Waldboden, Sand oder taubedecktes Gras. An die Stelle des Fliegens, wie es in den Vorbeschreibungen assoziiert wurde, tritt nun das Gehen bzw. Wandern. Auch entsteht bei einer Beschreiberin das Bild eines Schlangenbeschwörers bzw. einer Schlange, die wie im Morgenland tanze. M. E. wird hier eine sinnliche, verführerische Komponente deutlich, die sich über die Musik vermittelt.

Interessanterweise beschäftigen sich alle drei Studentinnen mit der Frage, ob es sich bei dem gemeinsamen Spiel um ein „Treffen oder ein aneinander Vorbeireden“ handle, ob die beiden Spielerinnen miteinander oder nebeneinanderher spielen bzw. ob das Kind alleine weitergehen könne oder hochgezogen und weitergezerrt werde. Auch hier lässt sich m. E. das Thema Autonomie bzw. das Streben nach Freiheit erkennen, welches in Gegensatz zu einem abhängigen Miteinander bzw. einem Voneinander-Abhängig-Sein gestellt wird. Es scheint eine Art *auftauchendes Selbst(empfinden)* (vgl. Stern, 2007, S. 72) zu geben, welches sich „seinen Weg bahnt“, in etwas Unbekanntes vordringt, stolpert und sich durchs Gestrüpp kämpfen muss; und welches im Verlauf der Improvisation eine Veränderung durchläuft, die zu schnelleren, forscheren Schritten bzw. zu (verhaltenem) Tanzen auf einem Halt gebenden Boden führt, sodass der Nebel sich schließlich lichten kann.

Beschreibungen und zusammenfassender Satz der brasilianischen Musiktherapie-Studierenden

Unter der Leitung des argentinischen Musiktherapeuten und Psychologen Dr. Diego Schapira³⁰ nahm eine Gruppe von siebzehn angehenden Musiktherapeutinnen und -therapeuten³¹ ebenfalls eine morphologische Beschreibung der Improvisation vor. Nach dem Verfassen der Individualbeschreibungen teilte sich die Großgruppe in vier Kleingruppen auf, um jeweils einen gemeinsamen Titel für die Improvisation zu bilden. Anschließend wurde auf der Grundlage der vier Titel ein übergreifender Titel in der Großgruppe gebildet. Dieser sowie die Zusammenfassung der Beschreibungen in den Kleingruppen werden im Folgenden in der deutschen Übersetzung³² aufgeführt.

Zusammenfassung und Beschreibungen aus den Kleingruppen

Die teilweise mehrfach wiederkehrenden Bilder lauten:

Alleine laufen durch die Wüste.

Fliegen über Blätter, Wind und Rituale.

Eine hebräische Melodie mit Brüchen und wichtigen Gegensätzen.

Ein riesiger ruhiger See mit durchsichtigen Wässern. Plötzlich wird das Wasser dunkler und der Traum unterbricht/ wird unterbrochen.

Indianer, Rondas und Tänze.

³⁰ Dr. Diego Schapira (Ph.D.) aus Argentinien ist Musiktherapeut, Doktor in Psychologie, Direktor des ADIM Programms (Assistance, Development and Research in Music Therapy) und des Musiktherapielehrgangs in Montevideo, Uruguay. Als Musiktherapieprofessor ist er an den Universitäten Universidad de Buenos Aires, Universidad del Salvador und dem Instituto Universitario Cediap (Uruguay) tätig. Außerdem arbeitet er als Supervisor des Musiktherapie-teams am Rivadavia Hospital und ist Gründer des Plurimodal Approach in Music Therapy (vgl. UdK-Flyer zur Fachtagung Musiktherapie 2016).

³¹ Die Musiktherapeutinnen und -therapeuten befinden sich in Ausbildung am Abordaje Plurimodal in Sao Paulo, Brasilien.

³² Dankenswerterweise wurde eine Übersetzung des Brasilianischen ins Spanische durch Hr. Schapira sowie eine Übersetzung des Spanischen ins Deutsche durch Fr. Bauer vorgenommen.

Eine Frau, die auf der Flöte spielt und ein Mann, der im Dunklen die Trommel spielt und dann begibt sich die Flöte in unerreichbare, unsagbare/ unaussprechliche Mäander³³.

Eine Frau, die Butoh³⁴ tanzt.

Körperkommunikation, mit dem Kopf von Johannes dem Täufer³⁵ und Salomon, der sinnlich tanzt.

Todesritual beginnt stöhnend und traurig, aber die Trommel bringt es zum Zustand der Befreiung und Dankbarkeit.

Zusammenfassender Satz

„Eklipse der (vier) Elemente.“ Eklipse als Verdunklung, aber auch als Gleichzeitigkeit von hell und dunkel. Die Elemente sind Luft, Wasser, Erde, Feuer.

Zusammenfassung der Beschreibungen der brasilianischen Musiktherapie-Studierenden

In der Gruppe der brasilianischen Musiktherapiestudierenden liegen keine Übersetzungen der Einzelbeschreibungen vor, sodass die Auswertung auf der Grundlage der übersetzten Zusammenfassung erfolgte. Wie Schapira anmerkt, finden sich einige mehrfach wiederkehrende Bilder in den Beschreibungen. Besonders auffallend erscheint mir die Betonung des Tanzes. So assoziieren die Studierenden Tänze: eine „Butoh tanzende Frau“, „Salomon, der sinnlich tanzt“ und „Körperkommunikation“. Sinnlichkeit, Körperlichkeit und verdrängte Sehnsüch-

³³ Bezeichnung für eine von mehreren Flussschlingen (vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Mäander>).

³⁴ Butoh-Tanz ist ein zeitgenössischer, japanischer Ausdruckstanz (vgl. http://butohtanz.de/index.php?fr=ueber_butoh).

³⁵ Johannes der Täufer war ein jüdischer Bußprediger, der um 28 n. Chr. gelebt haben soll, wobei seine Historizität umstritten ist. Im Neuen Testament wird er als Prophet der Endzeit und Wegbereiter Jesu Christi mit eigener Anhängerschaft dargestellt. Er wird in vielen Kirchen als Heiliger verehrt (vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Johannes_der_Täufer)

te werden in den Fokus gerückt; insbesondere das japanische Körpertheater *Butoh* steht als Sinnbild eines wilden und gleichzeitig stillen Tanzes, der als Ventil dient, um Träume und Emotionen auszudrücken, die im Alltag sonst keinen Platz finden³⁶. Sowohl die Bewegung am Boden in Form von Tanzen und Laufen, als auch das Fliegen finden in den weiteren Beschreibungen Erwähnung. Ebenfalls wird eine Veränderung benannt, die von einer Art Todesritual, stöhnend und traurig, zu einem Zustand der Befreiung und Dankbarkeit führe, wobei das Spiel der Djembe dafür ausschlaggebend gewesen sei.

In der Zusammenfassung der Assoziationen der brasilianischen Studierenden finden sich somit viele Ideen und Bilder wieder, die auch in den Vorbeschreibungen bzw. von den deutschen Studentinnen genannt wurden. Zusätzlich legt die Gruppe noch einen Schwerpunkt auf „wichtige Gegensätze“ sowie auf Brüche. So beschreibt sie bspw. einen „riesigen ruhigen See“ mit durchsichtigem Wasser, das plötzlich dunkel werde. Die Szene wird wie ein Traum dargestellt, der plötzlich unterbreche, als wache die Träumerin bzw. der Träumer abrupt auf. Neben der Traumthematik taucht das Stichwort (Todes-)Rituale mehrfach auf. Auch Rondos - Kompositionen mit nach einem festen Muster wiederkehrenden Motiven - werden als Assoziation genannt.

Als weitere Idee entsteht eine Verknüpfung zum jüdischen Glauben: in Form des Königs Salomon³⁷ sowie mit Johannes dem Täufer und mit der Assoziation einer hebräischen Melodie. Hierin zeigt sich m. E. eine religiöse Verbindung, die einen Einfluss auf die in der Musik transportierte Atmosphäre hat. Insbesondere das Bild der Körperkommunikation zwischen dem Kopf des einen (Johannes des Täufers) und dem sinnlichen Tanz des anderen (König Salomons) sehe ich als eine spannende Assoziation, die ich in der weiteren morphologischen Analyse nochmals aufgreifen werde.

³⁶ vgl. http://butoh-tanz.de/index.php?fr=ueber_butoh

³⁷ König Salomo(n) war nach der biblischen Überlieferung im 10. Jahrhundert v. Chr. Herrscher des Vereinigten Königreichs Israel. Er gilt als der Erbauer des ersten Tempels in Jerusalem und sei der dritte israelische König nach Saul und David gewesen (vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Salomo>).

2. Schritt: Binnenregulierung

Die Improvisation lässt sich m. E. in fünf Abschnitte unterteilen, bei denen jeweils eine Umbruchstelle den Beginn von etwas Neuem anzeigt. Zur besseren Unterscheidbarkeit habe ich die Abschnitte mit den folgenden Titeln versehen (Taktangabe siehe Notentext in Abbildung 2 sowie im Anhang A):

1. *Wechselspiel (Takte 1-12)*
2. *(Ver)lockende Melodie (Takte 12-21)*
3. *Klagelied (Takte 21-42)*
4. *Steigerung (Takte 42-59)*
5. *Ausklang (Takte 59-74)*

Die Melodie der Flöte lässt sich nicht eindeutig einer Tonart zuordnen, umfasst ihr Tonbereich doch die Töne D, E, (Eb), F, G, A, Bb, H, C. Der Grundton wechselt in den Abschnitten jeweils zwischen D und E hin und her, sodass sich ein D-äolischer mit einem E-lokrischen (bzw. E-phrygischen³⁸) Modus abwechselt. Die Improvisation beginnt mit mehreren lang gezogenen, gehauchten Ds, die zweimal von drei sanften Trommelschlägen beantwortet werden. Einmal verirrt sich die Flöte zu einem Eb, welches in der weiteren Improvisation jedoch nicht mehr vorkommt und daher nicht als ausschlaggebend für die Bestimmung des Modus angesehen wird. Der gesamte Abschnitt *Wechselspiel (Takte 1-12)* basiert auf dem Grundton D (vgl. Takt 1-4); eine Bruchstelle markiert ein kurzes „Schimpfen“ der Flöte mit mehreren schnellen, spitz artikulierten As (Takt 11), die in einer abwärts führenden Melodie zum nun neuen Grundton E überleiten, welcher an dieser Stelle jedoch noch nicht gespielt wird (Takt 11). Außerdem ist der Umbruch durch eine Veränderung des Trommelrhythmus gekennzeichnet, der von einem unregelmäßigen, dialogischen Frage-Antwort-Spiel zögerlich in ein stetiges Metrum übergeht (ab Takt 9). Im E-lokrischen Modus spielt

³⁸ Ich beziehe mich in der folgenden Analyse aus Gründen der Einfachheit auf den E-lokrischen Modus, obwohl im Flötenspiel sowohl die Töne Bb als auch (seltener) H vorkommen und somit ebenfalls der E-phrygische Modus in der Improvisation Verwendung findet.

die Flöte nun eine (*ver*)lockende Melodie (Takte 12-21), in sich versunken, dem gleichmäßigen Rhythmus der Djembe folgend und Akzente setzend.

Plötzlich stoppen sowohl das Spiel der Flöte als auch die rhythmische Begleitung (Takt 20) und nach einer kurzen Pause ertönen einige lang gezogene, gehauchte, gleichzeitig fordernde und crescendierende Flötentöne, bei denen mit dem Überblasen von Oktaven gespielt wird (vgl. Takte 21-24). Es entsteht ein *Klagelied* (Takte 21-42), wobei die Flöte zwischen motivisch-melodischem und rhythmisch-akzentuierendem Spiel hin- und herwechselt. Der Trommelrhythmus folgt ihr und variiert in der Geschwindigkeit, je nach der Spielweise der Flöte. Dieser Abschnitt beginnt auf dem Grundton E (vgl. Takte 21-23) und kehrt ab Takt 28 in den D-äolischen Modus zurück. Allmählich nimmt die Intensität des Spiels zu und läuft in einer *Steigerung* (Takte 42-59), die nun wiederum in E-phrygisch gehalten ist, auf den Höhepunkt zu. An dieser Stelle der Improvisation spielen sowohl die Flöte als auch die Djembe mit der höchsten Intensität und Geschwindigkeit; die Musik klingt wie ein *Tanzlied* (Takte 55-59).

Im letzten Teil, dem *Ausklang* (Takte 59-74) nehmen sich beide Instrumente rasch wieder zurück, zuerst verlangsamt sich der Trommelrhythmus (ab Takt 58), anschließend folgt das zuvor im hohen Register gehaltene Flötenspiel dem langsameren Rhythmus und kehrt zurück ins tiefere Register (ab Takt 59). Der Grundton wechselt noch ein letztes Mal von E zu D und zurück zu E, um schließlich mit einigen sanften, lang gezogenen Es das Flötenspiel zu beenden. Die Djembe spielt noch für eine längere Zeit in einem stetigen Rhythmus und beendet die Improvisation schließlich leise ausklingend. Auffallend ist neben dem wechselnden Modus zwischen D-äolisch und E-lokrisch das unstetige Metrum; vorwiegend wird im Rubato, also ohne strenges Zeitmaß gespielt, bzw. das Tempo individuell gestaltet. Auch sind die Töne der Flöte häufig keine klaren Ganztöne, sondern Zwischentöne, angeschliffene Töne oder durch ein Portamento, also das Hinüberschleifen zum nächsten Ton, verbunden. Mehrfach werden verzierende Triller oder ein kleiner Abwärtslauf zur nächsten Note gespielt. All diese Stilelemente sind kennzeichnend für das jiddische Volkslied³⁹, womit sich die Assoziationen der brasilianischen Musiktherapiestudierenden zur

³⁹ vgl. <http://www.cantastorie.at/volkslied/>

Amalie X - Improvisation

Anna Eckert

improvisiert von Marita Koch und Ri Na

$\text{♩} = 76$

The musical score consists of eight staves of music. The top staff is the melody line, written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 76. The accompaniment is indicated by asterisks (*) below the staff lines. The score is divided into measures, with measure numbers 9, 14, 18, 25, 29, 33, 38, and 43 marked at the beginning of their respective lines. The melody features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The accompaniment consists of a series of asterisks, suggesting a specific rhythmic pattern or improvisation.

The image displays a musical score for improvisation, consisting of five staves of music. Each staff begins with a measure number: 47, 52, 56, 61, and 68. The music is written in a single melodic line on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with rests and ties. Below each staff, there are rhythmic markings consisting of 'x' symbols, which likely represent a specific rhythmic pattern or exercise. The score concludes with a double bar line at the end of the fifth staff.

Abbildung 2: Improvisation zur 152. Analysesitzung der Amalie X - improvisiert von Marita Koch und Ri Na

hebräischen Musik erklären lassen. Beim jiddischen Volksgesang werden häufig musikalische Elemente, die an Affekte wie Lachen, Weinen, Schluchzen, Seufzen, Klagen etc. erinnern, eingesetzt⁴⁰. Kennzeichnend sind auch deutliche Umbrüche mit Registerwechseln. Dies wird ebenfalls im Spiel der Flöte hörbar, das mithilfe der oben genannten Stilelemente ebensolche Affekte in der Musik erlebbar macht.

Im anfänglichen *Wechselspiel* lässt sich auf musikalischer Ebene verstehen, wie bei den Musiktherapiestudierenden die Frage bezüglich einer Gemeinsamkeit oder eines aneinander Vorbeiredens aufkam. Die Djembe beantwortet die Phrasen der Flöte mit jeweils drei Trommelschlägen und hört erst aufmerksam zu, bevor sie nach und nach ein stetiges Metrum etabliert. Das Flötenspiel bezieht sich im zweiten Abschnitt mit seiner (*ver*)lockenden *Melodie* zwar auf den Rhythmus der Trommel, scheint jedoch, wie von einer Studentin beschrieben, „versunken“ in sich selbst, in das eigene Spiel zu sein. Gleichzeitig wird eine Erwartungshaltung an die Djembe hörbar, die mit spitz artikulierten Tönen dazu aufgefordert wird, sie zu beachten.

Die beschriebene Ungewissheit, der „Nebel“, liegt möglicherweise einerseits im Rubato-Spiel der Flöte begründet, andererseits könnten auch Momente, wie in den Takten 18/19 und im *Ausklang* ab Takt 64 dazu beitragen, dass ein Gefühl verbleibt, die Musik könne jederzeit abbrechen bzw. zu Ende gehen. Das rhythmische Spiel der Djembe, welches sich zumeist nicht mit einer sicheren Bestimmtheit, sondern eher vorsichtig verhalten und zögernd gestaltet, könnte die Beschreiberinnen zu ihrer Assoziation der ersten „Gehversuche eines Kindes“ geführt haben.

Ein Umbruch findet zu Beginn des *Klagelieds* statt, wobei die Djembe hier gänzlich pausiert. Ein weiteres Moment der Veränderung lässt sich in der *Steigerung* bis zum *Tanzlied* erkennen, das in einem stetigen Metrum gespielt wird und bei dem die Trommelbegleitung in Viertelnoten allmählich ihren Rhythmus zu kontinuierlichen Achteln verdoppelt. Die Steigerung geht deutlich von der Djembe aus, die nach einer von der Flöte schneller gespielten Melodie (Takte 42-44) ihre Begleitung in Achtelnoten beibehält, obwohl die Flöte nun wieder

⁴⁰ vgl. ebd

lang gezogene, teils nur gehauchte Töne spielt. Sie scheint die Flöte, wie eine Studentin formuliert, „hochziehen und weiterzuzerren“, bis diese ihr Spiel bis zum von mir als *Tanzlied* bezeichneten Abschnitt steigert. An dieser Stelle könnten bei der Gruppe der brasilianischen Studierenden möglicherweise die Assoziation der „Butoh tanzenden Frau“ bzw. „Salomon, der sinnlich tanzt“ und „Körperkommunikation“ aufgetaucht sein.

Die Betonung des Körpers und der Sinnlichkeit lässt sich m. E. im Spiel der Flöte begründen, welches, wie oben bereits erwähnt, mit Stilelementen spielt, die an Stöhnen, Klagen oder Locken erinnern. Hierzu möchte ich ergänzend auf die Stimmungen der Kirchentönenarten verweisen, in denen die Improvisation gespielt wurde. Wechselnd zwischen äolisch, lokrisch und phrygisch lässt sich einerseits erkennen, dass die Melodie der Flöte in Bewegung ist und viele Gegensätzlichkeiten in sich trägt. Die Grundstimmung ist aufgrund der kleinen Terz in allen drei Modi eine traurige⁴¹, jedoch sind durchaus Unterschiede zu hören. So beginnt die Improvisation m. E. melancholisch und getragen im äolischen Modus und wird im zweiten Abschnitt im lokrischen Modus etwas verspielter, lockender. Das Klagelied wiederum im äolischen Modus vermittelt eine tiefe Traurigkeit und Verzweiflung, die sich im Verlauf der Steigerung, in eine Art ekstatischen Tanz verwandelt. Hier löst sich in der Melodie der Flöte für eine kurze Zeit das Bb zum H auf, sodass dieser Abschnitt im phrygischen Modus gehalten ist. Diese Kirchentönenart hat einen bittenden, klagenden, wehmütigen und flehenden Charakter und wird häufig in der Fastenzeit und besonders während der Karwoche verwendet⁴².

Das Ende der Improvisation im lokrischen Modus behält den klagenden Charakter bei, die Musik scheint sich, wie von der brasilianischen Forschungsgruppe beschrieben, „im Mäander“ aufzulösen. Die Töne der Flöte kommen nur noch vereinzelt und gehaucht, die Djembe spielt noch einige Zeit alleine weiter, bis auch sie leise ausklingt und verhallt. Dazu passt auch die Assoziation der brasilianischen Studierendengruppe einer „Eklipse der Elemente“: die vier Elemente, die sich in diesem Moment verdunkeln, bis sie nicht mehr zu erkennen sind.

⁴¹ Der äolische Modus entspricht dem Tongeschlecht natürlich Moll.

⁴² http://www.mater-dolorosa-lankwitz.de/wiki/doku.php/musik:ethos_der_kirchentoene

3. Schritt: Transformation

Im Folgenden sollen die Einfälle und Assoziationen, die sich aus den vorangegangenen Schritten Ganzheit und Binnenregulierung ergeben haben, durch weiteres Material ergänzt werden. Hierzu werden einerseits verbale Äußerungen Amalie Xs aus der 152. Therapiesitzung herangezogen⁴³, andererseits wird auf biografische Informationen der von Thomä & Kächele (2006) ausführlich dargestellten Fallbeschreibung zurückgegriffen.

Gleich zu Beginn der analytischen Sitzung berichtet Amalie X von einem Traum, in dem sie mit einem Dolch erstochen werde. Sie habe wie tot auf dem Bauch gelegen, sei jedoch die ganze Zeit über lebendig gewesen. Um sie herum hätten Menschen gestanden, einer habe ihr den Dolch aus dem Rücken gezogen, ein junges Paar habe ihr die Haare abgeschnitten, um eine Perrücke daraus zu machen (vgl. Buchholz, 2014, S. 1). Die Traumszene erinnert an ein Ritual - eine Assoziation, die auch von den brasilianischen Musiktherapiestudierenden in Bezug auf die Improvisation mehrfach genannt wird. So lautet einer ihrer Sätze, das „Todesritual beginnt stöhnend und traurig, aber die Trommel bringt es zum Zustand der Befreiung und Dankbarkeit“. Diese Beschreibung korrespondiert m. E. gut mit der geschilderten Traumszene. Auch das von der Forschungsgruppe gefundene Bild eines „riesige[n] ruhige[n] See[s] mit durchsichtigen Wässern“, dessen Wasser „plötzlich [...] dunkler [werde] und der Traum unterbricht“ passt zu dem Bruch in Amalie Xs. Traumbeschreibung. So wechselt die Szene vom hilflosen Liegen inmitten des Todesrituals plötzlich zum Aufstehen und Ausführen einer (scheinbaren) Alltagstätigkeit, nämlich zum Friseur zu gehen (vgl. Buchholz, 2014, S. 1). Eine weitere Komponente erotischer Natur, die im Traum unterschwellig mitschwingt, wird in der Musikbeschreibung deutlich. So sprechen die brasilianischen Studierenden von „sinnlichem Tanzen“, was m. E. mit der erotisch aufgeladenen Äußerung Amalie Xs von ihrem hochgerutschten Rock und dem in sie eindringenden bzw. aus ihr herausgezogen werdendem Dolch korrespondiert.

⁴³ Ich beziehe mich dabei auf das von Buchholz verfasste Transkript (2014), ohne jedoch die spezifische Schreibweise, die der Autor für die Anwendung der konversationsanalytischen Methode verwendet, zu übernehmen.

Im weiteren Verlauf der Sitzung beklagt Amalie X, dass sie so durcheinander sei und äußert ein Erleben von Sinnlosigkeit im privaten sowie im beruflichen Bereich: „Plötzlich dacht ich, jetzt verkaufst du dein Auto, brauchst doch nicht mehr und ins Theater brauchst du auch nicht mehr“ (Buchholz, 2014, S. 2). Die von den Musiktherapiestudierenden mehrmals angesprochene Unklarheit (bspw. „Atmosphäre des Ungewissen“; „Eine weite Landschaft, morgens im Nebel“; „Grau, diesig“, etc.) mögen Ausdruck jener Verunsicherung sein, die auch musikalisch zum Ausdruck kommt. Mehrfach nennt Amalie X den Wunsch, sich ins Kloster zurückzuziehen (Buchholz, 2014, S. 3, S. 6, S. 13f), was m. E. sinnbildlich für ein Sich-Entziehen von Verführung und den sinnlichen Lüsten steht. Metaphorisch lässt sich dies möglicherweise mit der Assoziation zur Improvisation „Alleine laufen durch die Wüste“ verknüpfen - die Wüste als Ort der Einsamkeit und der Entsagung. Amalie Xs Konflikt zwischen dem Rückzug in die Abgeschiedenheit des Klosters oder dem Verbleib in der Welt wird auch musikalisch deutlich, sodass bei mehreren Beschreiberinnen der Gedanke auftaucht, ob es sich um ein „Frage- und Antwort[-Spiel] oder [...] ein aneinander Vorbeireden?“ handle. Möchte Amalie X in Beziehung zur Welt und zu ihrem Analytiker bleiben, oder gehen die Kommunikationsversuche aneinander vorbei und es bleibt ihr nur der Ausweg in die Isolation der geistlichen Umgebung? Die Schwere und Last einer solchen Entscheidung spiegeln sich in Amalie Xs Äußerung wieder, dass ihr momentan überhaupt nichts Spaß mache und sie alles ganz mechanisch ausführe. Andererseits erlebe sie sich in der Gesellschaft anderer recht aufgedreht und lebhaft (vgl. Buchholz, 2014, S. 4). Hier zeigt sich ebenfalls eine Verbindung zu den Beschreibungen der Improvisation. So drücken die Trommelschläge eine Schwere aus, die eine Studentin mit den Worten fasst: „Der Weg ist schwer! [...] Einen Fuß vor den anderen setzend. Nach einer Weile wird es etwas leichter.“; wohingegen sich die Lebhaftigkeit im Spiel der Flöte zeigt und mit der Assoziation: „Eine Frau, die Butoh tanzt“ versinnbildlicht wird.

An späterer Stelle spricht Amalie X von der Lust, ihren Analytiker am Hals zu packen und ihn festzuhalten (Buchholz, 2014, S. 4). Die beiden thematisieren die Frage, ob er ihren Angriff aushalten würde, oder ob er damit überfordert wäre und sie nicht ertragen könnte. Amalie X äußert: „Dann seh ich wie Sie

auch irgendwie brennen oder [...] ich weiß es nicht, was ich dann seh oder empfinde“ (ebd.). Der Ausdruck *brennen* erinnert mich an den beschreibenden Satz, den die brasilianischen Musiktherapiestudierenden gemeinsamen herausgearbeitet haben: die „Eklipse der (vier) Elemente“. Das Element Feuer zeichnet sich in Amalie Xs Wortwahl deutlich ab. Etwas abstrakter aber dennoch plausibel stellt sich mir die Verbindung des Elements Luft zum Kloster, einem Abheben in geistliche Höhen und Entfernen von der Welt dar; sowie im Gegensatz dazu die Verbindung zum Element Erde, das m. E. für den Verbleib in der Welt, Bodenhaftung und Beständigkeit stehen könnte. In diesen Konflikt bezieht Amalie X auch ihren Analytiker ein, den sie in der Therapiesitzung indirekt dazu auffordert, sie auszuhalten und sie in der Welt (und in der Analyse) zu halten. Dies wird deutlich in der Deutung des Therapeuten: „Und dann wäre auch [...] die Intensivierung Ihres Gedankens ins Kloster zu gehen eine Möglichkeit, mich herauszufordern zu einem Kampf [...] [so]dass ich dann auch endlich in dem Kampf zeige, wie sehr mir daran gelegen ist, dass Sie nicht ins Kloster gehen, sondern der Welt erhalten bleiben“ (Buchholz, 2014, S. 12). Jenes Ringen miteinander beschreibt der Analytiker als einen „Kampf bis aufs Messer“ (ebd., S. 5), welcher in der Beschreibung der Musik kaum zum Ausdruck kommt. Lediglich in einer Vorbeschreibung wird eine Spannung deutlich⁴⁴. In den Beschreibungen, die in die Untersuchung einbezogen wurden, weist eine Musiktherapiestudentin auf den Kampf gegen etwas Ungewisses hin, welches möglicherweise Amalie Xs unbewussten Konflikt symbolisieren könnte: „Dann kehrt das Gestrüpp zurück, man kämpft sich hindurch“. Eine weitere Verbindung zum Element Luft zeigt sich in Amalie Xs. Ausspruch: „Ooch! Ich krieg wirklich keine Luft mehr“ (Buchholz, 2014, S. 9), der zur Assoziation einer Musiktherapiestudentin zur Beschreibung der Improvisation passt. So schreibt sie: „Mein Atem wird schwer“; in den Vorbeschreibungen finden sich ähnliche Gedanken bezüglich eines Engegefühls im Brustbereich, bzw. des Wunsches auszurufen: „Jetzt halt doch mal die Luft an“.

⁴⁴ „Japan, der Samurai geht zum letzten Duell. Oder Western, der Clint Eastwood reitet bei sengender Hitze in die Stadt ein, Totenstille, keiner ist zu sehen, alle verbergen sich hinter den Fenstern mit gezückten Pistolen.“

Ein Großteil der im weiteren Sitzungsverlauf folgenden Konversation dreht sich um den Kopf des Analytikers, den Amalie X gern möge und der sie fasziniere. Sie gibt zu, dass sie ihn manchmal „vermesse“ (Buchholz, 2014, S. 6) und gern ein Loch in seinen Kopf schlagen würde, um einerseits etwas von ihrem eigenen Gedankengut hineinzugeben und andererseits zu erfahren, welche Gedanken ihr Analytiker darin aufbewahre. Am Stundenende traut sie sich zuzugeben: „Ich möchte sogar [...] in Ihrem Kopf spazieren gehen können [...] und auch ne Bank möchte ich [haben] (ebd., S. 14).

Die brasilianische Forschungsgruppe assoziiert zur Improvisation, dass es sich um eine „Körperkommunikation, mit dem Kopf von Johannes dem Täufer und Salomon, der sinnlich tanzt“ handeln könne. Diesen Satz finde ich in Bezug auf die analytische Therapiesitzung ganz bemerkenswert, da sich auch hier das Thema des Kopfes auftut, der m. E. das Intellektuelle symbolisiert, während parallel dazu eine Kommunikation auf körperlicher Ebene stattfindet. So werden explizit vorwiegend intellektuelle Themen besprochen und die körperlichen Begierden nur implizit deutlich, bspw. anhand Amalie Xs hauchigen, teilweise verführerisch anmutenden Tonfalls.

Es stellt sich im Verlauf der Sitzung heraus, dass Amalie X gern selbst das symbolische Messer haben würde, um in den Kopf des Analytikers einzudringen. Eine Handlung, die mich aufgrund der Wortwahl eher an einen sexuellen Akt denken lässt und die Frage aufwirft, ob die Patientin ihrem Analytiker ggf. neben seines Kopfes auch seine Männlichkeit neidet. So sagt Amalie X selbst: „Und da war auch wahnsinnig viel Neid dabei auf Ihren Kopf [...] (Buchholz, 2014, S. 11), deswegen ja, wenn ich wieder an den Dolch denke und an meinen schönen Traum...“. Ihr Analytiker stellt zusätzlich fest: „Aber ich glaube, dass es Ihnen in der Beschäftigung mit meinem Kopf nicht nur um die Beschäftigung mit der Männlichkeit geht, mit meinem männlichen Kopf und einem Prinzip, sondern dass es Ihnen dabei möglicherweise [...] um sehr Konkretes [geht], was Sie vorhin gedacht haben beim Messer [...]“ (ebd., S. 9). Das Gespräch findet auf einer Metaebene statt, die erotisch-sinnliche Ebene wird nicht explizit gemacht, schwingt jedoch deutlich mit.

Bei der Beschreibung der Improvisation durch die brasilianische Studierendengruppe werden „wichtige Gegensätze“ in der Musik genannt, wobei das Spiel

auf der Flöte einer Frau und das Spiel auf der Trommel einem Mann zugeordnet werden. Nun ist es in der analytischen Sitzung hingegen so, dass Amalie X das Loch in den Kopf des Analytikers hacken möchte; eine Handlung, die musikalisch eher dem rhythmischen Spiel der Djembe zuzuordnen wäre. Buchholz (2014, S. 12) notiert in seinem Transkript die Anmerkung: „Rhythmus! Als ob sie mit den Worten hämmert“ zu Amalies Xs Worten: „Und da will ich so ein ganz kleines bisschen [ein] Loch in den Kopf, in den Kopf, in den Kopf schlag[e]n und da ein bisschen was von [...] meinen Gedanken rein tun [...]“ (ebd.). Auffallend ist, dass sowohl im sprachlich vermittelten Inhalt der Therapiesitzung, sowie auch auf musikalischem Wege in der Improvisation, die Polarität zwischen dem Männlichen und dem Weiblichen, wie auch die Frage nach der Verteilung dieser Rollen deutlich werden.

Die Therapiesitzung endet mit dem Nachdenken über den Tod und Amalie X fantasiert, ihr Analytiker werde eines Tages sagen können, er habe einen schönen Arbeitsplatz gehabt (vgl. ebd. S. 14). Ihr selbst würden besonders das Licht und die Blätter gefallen; der Analytiker ergänzt, dass der Ausblick auf den Friedhof möglicherweise jene Ruhe vermittele, die die Patientin mit der Flucht ins Kloster verbinde und spricht auf indirekte Weise eine damit verbundene Todessehnsucht an. Ein nach meinem Dafürhalten zu diesem Gedanken passender Satz der brasilianischen Forschungsgruppe lautet: „Fliegen über Blätter, Wind und Rituale.“

In den vorherigen Ausführungen sind viele Analogien zwischen der Krankengeschichte bzw. der Symptomatik der Amalie X und den Beschreibungen zur improvisierten Musik deutlich geworden. Eine prägnante Verbindung zeigt m. E. Amalie Xs weiblicher Identitätskonflikt⁴⁵ mit der Assoziation, die zur Improvisation entstand: eine „Frau, die auf der Flöte spielt und ein Mann, der im Dunklen die Trommel spielt“. Die beiden Instrumente könnten m. E. Amalie Xs männliche bzw. weibliche Anteile repräsentieren. Auch das Symptom der

⁴⁵ Siehe dazu Amalie Xs Ausspruch in einer Analysesitzung, in dem ihre „tiefe Unsicherheit über ihre eigene Geschlechtsrolle darin offensichtlich [wird], da[ss] sie sagt, da[ss] sie damit ja ein „halber Mann“ sei“ (Thomä & Kächele, 2006, S. 30).

neurotisch bedingten Atembeschwerden findet seine Entsprechung in der Musik mit der Beschreibung der Luftnot⁴⁶. Das bei Amalie X mit ambivalenten Gefühlen besetzte Thema der Religiosität wird in der musikalischen Beschreibung mit der Assoziation zu Johannes dem Täufer indirekt aufgegriffen. So erscheint es mir sehr interessant, dass einem bzw. einer Musiktherapiestudierenden jener jüdische Bußprediger beim Hören der Improvisation in den Sinn kam und Amalie X in den analytischen Sitzungen mehrfach von ihren Erfahrungen mit der Beichte spricht, bei der sie ihren „innersten Raum öffnen“ musste (vgl. Thomä & Kächele, 2006, S. 27).

Als letzter Punkt sei Amalie Xs Streben nach Selbstakzeptanz und einem freiheitlichen Selbstausdruck genannt. Thomä & Kächele (2006, S. 46) führen einen Traum an, in dem deutlich wird, dass „sich die Pat. von der Analyse die Befreiung von körperlicher Befangenheit erhofft. Sie sieht, wie eine Frau nach der Analyse befreit und glücklich ist und diesem Gefühl durch einen Tanz Ausdruck verleiht. Im Tanzen drückt sich auch für die Pat. das Bedürfnis aus, von anderen angeschaut und bewundert zu werden“. Das Bild der Butoh tanzenden Frau, welches von der brasilianischen Studierendengruppe zum Höreindruck der Improvisation beschrieben wird, passt m. E. genau zu jenem Traum und den darin symbolisierten Wünschen und Bedürfnissen der Patientin.

4. Schritt: Rekonstruktion

Im vierten Schritt der morphologischen Methode sollen die „Grundbedingungen des seelischen Lebens in eine Gestalt gebracht werden, die Verhalten und Erleben organisiert“ (Tüpker, 2013, S. 82). Als theoretischer Bezugsrahmen dienen die sechs Gestaltfaktoren, auf die ich mich im Folgenden beziehe.

Das zentrale Konfliktthema stellt Amalie Xs Suche nach ihrer geschlechtlichen Identität dar, das sich musikalisch einerseits im Bild der Butoh tanzenden Frau als Sinnbild der Weiblichkeit - vermittelt durch das Spiel der Querflöte - und andererseits im ein Loch in den Kopf schlagen und eindringen wollenden Spiel der Djembe - sinnbildlich für das Männliche stehend - präsentiert. Nach

⁴⁶ vgl. „Mein Atem wird schwer.“

meiner Auffassung symbolisieren die beiden Instrumente jene komplementären Anteile des Weiblichen und des Männlichen, die die Patientin in sich trägt.

An dieser Stelle ist anzumerken, dass die Methode im nun folgenden Schritt der *Rekonstruktion* von der originalen Herangehensweise abweicht, da die Improvisation nicht von Amalie X und ihrem Analytiker gespielt wurde. Die Vereinbarung vor dem Zustandekommen der Improvisation, dass sich die eine Musiktherapeutin mit dem Spiel auf der Querflöte in Amalie X und die andere mit dem Spiel auf der Djembe in den Analytiker hineinversetzten, muss methodisch anders betrachtet werden, als wenn das analytische Paar selbst die Improvisation gespielt hätte. Allerdings vertrete ich die Ansicht, die im Vorhinein festgelegte Rollenzuweisung der Musiktherapeutinnen zu der Patientin bzw. zum Analytiker flexibel auszulegen und eher die Ganzheit der Improvisation in Bezug auf Amalie Xs Konfliktthematik zu interpretieren, wie es in der morphologischen Musiktherapie ohnehin üblich ist.

In Bezug auf die Symptomatik der Patientin lassen sich in der Improvisation sowohl intrapsychische als auch interpsychische Konfliktthemen erkennen. Als interaktionelles Moment wird bspw. die Frage aufgeworfen, ob es sich um ein Zusammenspiel oder ein „aneinander Vorbeireden“ handle, die sich einige Beschreibende beim Hören der Improvisation stellten. So werden im Therapieverlauf mehrfach Phasen erkennbar, in denen die Patientin sich vom Analytiker nicht richtig verstanden fühlt⁴⁷, in denen sie Schwierigkeiten hat, sich offen mitzuteilen⁴⁸, oder in denen die beiden Gesprächspartner scheinbar aneinander vorbeireden. Auch im Alltag sieht sich Amalie X mit solcherlei sozialen Schwierigkeiten konfrontiert, wie das folgende Zitat aus einer Sitzung um die 200. Analysestunde belegt: „Die Patientin fühlt sich derzeit in der Schule und im Kollegium von niemandem akzeptiert, von niemandem verstanden und von jedem missbraucht“ (ebd., S. 41). Sie hat den Wunsch nach einem „totale[n] Verstehen, nach jemandem, mit dem sie sich aussprechen kann, [welchem] das Gefühl gegenüber[steht], sich bloßzustellen, sich auszuziehen, wenn man über

⁴⁷ bspw. „Ihre Schlu[ss]folgerung ist, da[ss] er ja nicht ausreichend verstehen will, was die Haare für sie bedeuten“ (Thomä & Kächele, 2006, S. 39).

⁴⁸ bspw. „Es fällt ihr schwer, rückhaltlos offen zu sein“ (ebd., S. 31).

seine Probleme spricht“ (ebd., S. 26).

Auf der Basis einer theoretischen Einordnung mithilfe der Gestaltfaktoren lässt sich hier m. E. von einer Problematik im Sinne der *Aneignung* sprechen. So wird in den oben genannten Zitaten der Wunsch nach Symbiose, nach Spiegelung und Resonanz (vgl. Tüpker, 2013, S. 54) deutlich. Hingegen zeigen Phasen, in denen die Patientin aggressiv und ärgerlich auf den Analytiker ist, dass sie sich „einerseits vom Analytiker „freischwimmen“ will, andererseits große Angst hat, sich vom Analytiker trennen zu müssen oder sogar von ihm verstoßen zu werden“ (Thomä & Kächele, 2006, S. 51). Dem Wunsch nach symbiotischer Verschmelzung steht also die Angst vor Abhängigkeit gegenüber. Aus theoretisch-konzeptioneller Sicht gilt der Gestaltfaktor *Umbildung* als polare Ergänzung zur *Aneignung* (Tüpker, 2013, S. 55). Tendenzen zur Umstrukturierung und zum Aufbrechen von Gewohntem finden sich in den nachfolgenden Sequenzen des Therapieverlaufs. So kauft sich Amalie X. um die 300. Therapiestunde gegen den Willen ihrer Mutter ein „mutiges Kleid“, das ihr keiner zugetraut hätte (Thomä & Kächele, 2006, S. 53). Auch schaltet sie in dieser Zeit und im weiteren Verlauf mehrere Kontaktanzeigen, um Männer kennenzulernen und geht einige, auch sexuelle Beziehungen ein (vgl. ebd., S. 14). Vor der Analyse hatte die Patientin keinen Partner und aufgrund ihrer Kontaktschwierigkeiten kaum gegengeschlechtliche Bekannte, sodass dieses Verhalten einen deutlichen Umbruch ihrer vorherigen Lebensweise darstellt.

Der Gestaltfaktor *Einwirkung* beschreibt das „Bewirken und Wirkenlassen [...] sowie „Unterwerfung und Unterworfen-Sein“ (Tüpker, 2013, S. 57). Amalie Xs Streben nach *Einwirkung* in Form von Ausübung eigener Macht wird m. E. in dem Wunsch deutlich, den die Patientin in der 152. Analysestunde äußert. So zeigt sich in dem Bild, ein Loch in den Kopf des Analytikers zu schlagen und eigenes Gedankengut hineinzugeben (vgl. Buchholz, 2014, S. 12), deutlich das Bedürfnis nach *Einwirkung* und Kontrolle. Sie würde gern sein Dogma gegen ihres austauschen, so wie sie auch umgedreht gern seine Gedanken kennen und in ihren eigenen Kopf überführen würde (vgl. ebd.).

Die polare Ergänzung zum Gestaltfaktor *Einwirkung* stellt die *Anordnung* dar (vgl. Tüpker, 2013, S. 58). Hier sehe ich bspw. die Angst der Patientin vor Fremdbestimmung seitens religiöser Verpflichtungen als kennzeichnend an. So

entwickelt Amalie X einen Hass gegen die Kirche, die sie als Einmischung in ihr Privatleben erlebt. Gleichzeitig hat sie das Gefühl, deren Geboten und Zwängen hilflos ausgeliefert zu sein und sich durch sie quälen lassen zu müssen (Thomä & Kächele, 2006, S. 27). m. E. ist an dieser Stelle eine Situation aus Amalie Xs Kindheit, während der in der sie im Haus der Tante und der Großmutter aufwuchs, zur Verdeutlichung passend. „Dort herrschte ein puritanisches, emotionales Klima mit einer religiösen Striktheit, die Amalie durch und durch prägte“ (Thomä & Kächele, 2006, S. 4). Ich stelle mir vor, dass die Patientin in dieser Zeit eine sehr ausgeprägte äußere Ordnung vorfand, nach der sie sich zu richten hatte, dass keine Abweichungen und Unterschiede zugelassen wurden und sie sich an strenge Normen und Regeln halten musste. So stark scheint der Einfluss aus dieser Lebensphase nachzuwirken, dass sich Amalie X an mehreren Punkten ihres Lebens überlegt, sich ganz diesem Extrem hinzugeben und ihr Leben im Kloster zu verbringen (vgl. Buchholz, 2014, S. 3).

Als drittes Gestaltfaktorenpaar stehen sich *Ausbreitung* und *Ausrüstung* gegenüber. Mit *Ausbreitung* ist ein „Überschreiten-Wollen der Erfahrung“ (Töpker, 2013, S. 60) gemeint. Im Rahmen ihrer neuen Männerbekanntschaften fällt mir hierzu insbesondere eine Episode ein, in der die Patientin einen „faszinierenden Künstler“ (Thomä & Kächele, 2006, S. 63) und einen anderen Mann, den sie als brav, sicher und doof beschreibt, (vgl. ebd.) kennenlernt. Es wird erläutert, dass sie sich an einem „Scheideweg zwischen einer spießbürgerlicheren und einer freieren Weiterentwicklung“ (ebd.) fühle und sich schließlich dafür entscheide, den Künstler kennenzulernen und den Kontakt zu dem anderen Mann aufzugeben. Hätte sie sich für letzteren entschieden, hätte sie Angst gehabt, sich mit dem Einlassen auf ein braves und solides Leben lebendig zu begraben (ebd.). Es wird deutlich, dass Amalie X Lust verspürt, die Grenzen ihres bisher recht behüteten Lebens aufzusprengen und neue Erfahrungen zu machen. Dies zeigt auch das folgende Zitat:

„Die Patientin schwankt sehr in ihrer Selbsteinschätzung, möchte gerne aus ihrer jetzigen Welt, die sie für spießbürgerlich hält, heraus in eine andere, freiere Welt. Einerseits meint sie dazu befähigt zu sein, andererseits hat sie Angst, doch zu kleinbürgerlich zu sein. (Thomä & Kächele, 2006, S. 63).

Sie scheint nach einem Ausdruck ihres Seelischen zu suchen und dies auch bei anderen Menschen, wie dem genannten Künstler anregend und interessant zu

finden.

Der Gestaltfaktor *Ausrüstung* beschreibt das, was jemand an Begabung, Eignung und Veranlagung bereits mitbringt (Tüpker, 2013, S. 61). Bei Amalie X scheinen mir dies recht vielfältige Eigenschaften und Talente zu sein. So wirkt die Patientin klug und ist anscheinend in der Lage, über sich selbst zu reflektieren. Auch ist sie sensibel und kann vielfältige emotionale Zustände wahrnehmen und ausdrücken. Sie übt ihren Beruf als Lehrerin zuverlässig aus und scheint ein überwiegend gutes Verhältnis zu ihren Schülerinnen und Schülern zu pflegen (vgl. Thomä & Kächele, 2006, S. 53). Trotz ihrer neurotischen Konflikte wirkt die Patientin einigermaßen gefestigt in ihrer Identität und wird im Verlauf der Analyse zunehmend selbstsicherer.

Im Zusammenwirken der Gestaltfaktoren würde ich das Paar *Aneignung und Umbildung* als die zunächst wichtigsten Faktoren zur Beschreibung der Konflikte der Amalie X nennen, da sich hier die Frage nach dem Zusammensein mit anderen Menschen und das gleichzeitige Verbundenbleiben mit den eigenen Wünschen und Bedürfnissen stellt. Im Verlauf der Analyse ist zu erkennen, wie die Patientin diese Konflikte besser bewältigen und sich auf Kontakte, insbesondere auch mit Männern, einlassen kann. Gleichwohl ist sie auch besser in der Lage, sich von intrusiven Handlungen bspw. seitens ihrer Mutter abzugrenzen und für sich selbst einzustehen.

4 Ergebnisse

In der Auswertung der Improvisation mithilfe der Gestaltfaktoren scheint der Kernkonflikt der Amalie X m. E. am treffendsten mithilfe des Gestaltfaktoren-paares *Aneignung und Umbildung* beschreibbar zu sein. Als mit der Gestalt-psychologie noch wenig vertraute Psychologin fällt es mir jedoch schwer, die Ergebnisse allein auf diesem theoretischen Hintergrund zu interpretieren. Aus diesem Grund möchte ich als alternativen theoretischen Rahmen die Foki der OPD-2⁴⁹ vorschlagen. Da psychoanalytisch und tiefenpsychologisch fundiert arbeitende Therapeutinnen und Therapeuten mit der OPD-2 wesentlich vertrauter sind, als mit den Gestaltfaktoren, halte ich eine alternative Interpretation nach diesem Manual für eine sinnvolle Ergänzung.

Schwierigkeiten bereitet mir bei der Auswertung mithilfe der OPD-2 allerdings die Frage, welche Informationen einbezogen werden dürfen. So könnten Kritiker einwerfen, dass möglicherweise dieselben Beziehungs- und Konfliktfoki allein aus der Beschäftigung mit dem Material der 152. Analysestunde sowie den Zusammenfassungen des gesamten Therapieverlaufs (vgl. Thomä & Kächle, 2006) hätten gebildet werden können und der Zugewinn durch die musikalische Interpretation fraglich bleibe. Gleichwohl werden bei der Auswertung gemäß der Methode *Beschreibung und Rekonstruktion* auch Hintergrundinformationen einbezogen und die Improvisation erst unter Berücksichtigung des Kontexts analysiert. Üblicherweise, und das ist ja der Ausgangspunkt aller musiktherapeutischer Arbeit, bildet sich die Psychodynamik der Patientin bzw. des Patienten in der Musik ab, sodass ergänzende Informationen zum Fall oder aus

⁴⁹ Operationalisierte Psychodynamische Diagnostik 2 (Arbeitskreis OPD, 2009)

der Lebensgeschichte mit dem in der in der Improvisation gewonnenen Eindruck weitestgehend kongruent sein dürften. Gemäß der Redewendung⁵⁰ „same same but different“ gehe ich allerdings davon aus, dass durch die Hinzunahme einer anderen Ausdrucksmöglichkeit, der Musik als „Sprache der Affekte“ (vgl. Weber, 2009, S. 200) noch einmal andere Zugänge geöffnet, Foki verschoben und neue Assoziationen entstehen können.

4.1 *Rekonstruktion* - Alternative Auswertung nach der OPD-2

In der nachfolgenden Auswertung nach Kriterien der OPD-2 beziehe ich mich auf den gesamten therapeutischen Kontext der Amalie X, also auch auf das Material der 152. Analysestunde sowie die Zusammenfassung des Therapieverlaufs (vgl. Thomä & Kächele, 2006), versuche jedoch Beispiele vorwiegend in den Beschreibungen der Improvisation zu finden. Dabei beziehe ich mich auch auf die Vorbeschreibungen zur Improvisation, die nicht im Methodenteil ausgewertet werden konnten, da hier streng nach der Methode *Beschreibung und Rekonstruktion* vorgegangen wurde. Hinzufügend ist noch anzumerken, dass ich nicht den gesamten Erhebungsbogen der OPD-2 verwendet habe, da kein OPD-Interview mit Amalie X geführt wurde und die Informationen daher zu lückenhaft sind. Im Anhang C ist der Erhebungsbogen OPD-2 zu finden, bei dem ich entsprechend der vorhandenen Informationen eine Einschätzung der Foki auf der Beziehungs- und der Konfliktebene vorgenommen habe.

Beziehungsfoki

Die Patientin erlebt andere immer wieder so, dass sie:

9. *ihr keinen Freiraum lassen, sich einmischen.* Als beispielhaft aus den Beschreibungen der Improvisation sehe ich dafür die folgenden

⁵⁰ Redewendung aus dem „Tinglishen“. Als „Tinglish“ wird die von thailändischen Muttersprachlern gesprochene Form der englischen Sprache bezeichnet (<https://de.wikipedia.org/wiki/Tinglish>).

Assoziationen: „Abenddämmerung in einer Waldlandschaft - ein Element (Flöte) ist dort zu Hause, das andere wird als eintretender Störfaktor von außen erlebt“; „Beklemmung, ein Vogel, der nicht wirklich wegfliegen kann oder darf oder möchte“.

8. *sich ihr aufdrängen, taktlos sind.* Beispielhaft dafür sind die folgenden Assoziationen: „[Ein Kind] möchte alles alleine ausprobieren, wird aber von einer Person immer wieder hochgezogen und weitergezerrt“; „Die Trommel treibt die Zeit voran, als wollte sie sagen: „Du musst weiter, egal was kommt““.

15. *sie vernachlässigen, sie im Stich lassen.* Dafür sprechen die Beschreibungen: „Eine große Aufregung geht von der Flötenstimme aus, wie ein alarmierender Hilferuf“; „ungleiches Level an Intensität und Interesse am Austausch“; „alleine laufen durch die Wüste“.

Die Patientin erlebt sich immer wieder so, dass sie:

30. *sich besonders vor Angriffen schützt, auf der Hut ist.* So assoziierten die Vorbeschreiberinnen und Vorbeschreiber: „Es wird „gefährlicher“, je chaotischer und streitiger die Stimmung wird“; „Mein erster Gedanke war Japan, der Samurai geht zum letzten Duell. Oder Western, der Clint Eastwood reitet bei sengender Hitze in die Stadt ein, Totenstille, keiner ist zu sehen, alle verbergen sich hinter den Fenstern mit gezückten Pistolen“.

26. *sich anpasst/ sich zurücknimmt/ aufgibt.* So könnte die folgende Assoziationen als Beispiel dienen, die das Verhalten, Zurückgenommene betont: „Einen Fuß vor den anderen setzend. Nach einer Weile wird es etwas leichter. Eine Lichtung ist in Sicht und wir tanzen verhalten auf dem taubedeckten Gras“.

17. *viel Freiraum/ Selbstständigkeit für sich beansprucht.* Dafür steht bspw. das Bild: „Endlich kommt [das Kind] an den Strand, wo es beginnt, versunken im Sand zu spielen - jetzt kann es alles tun und lassen, was es möchte“, sowie auch die Assoziation: „Dann frischer Wind und Höhenflug“.

Andere - auch der Untersucher - erleben, dass die Patientin immer wieder:

29. *sich verschließt/ flüchtet, wenn andere Zuneigung zeigen.* Eine Assoziation zeigt dies besonders deutlich: „Eine Frau, die auf der Flöte spielt und ein Mann, der im Dunklen die Trommel spielt und dann begibt sich die Flöte in unerreichbare, unsagbare/ unaussprechliche Mäander“.

5. *andere mit ihrer Zuneigung bedrängt.* Dies belegen die folgenden Assoziationen: „Zögerlich am Anfang, die Flöte führt und versucht zu locken, die Trommel folgt vorsichtig, halbherzig, kraftlos und ohne Eigeninitiative. Im Verlauf wird die Flöte immer lauter und fordernder, für mich schon regelrecht provokativ“; „Die Flöte scheint so bemüht, ist mir schon zu viel. Halt doch mal die Luft an, hab ich gedacht. Die arme Trommel wird völlig zgedudelt. Ich hätte da auch keine Lust gehabt, mich da einzuklinken“.

17. *viel Freiraum / Selbstständigkeit für sich beansprucht.* Eindrücklich zeigt dies der Gedanke an „eine Frau, die Butoh tanzt“.

Andere - auch der Untersucher - erleben sich gegenüber der Patientin immer wieder so, dass sie:

1. *sie wenig führen, sie alleine machen lassen.* So stellten die Musiktherapiestudierenden fest: „Kein wirklicher Austausch. Einer sagt, wo es lang geht und der andere trotzelt halt hinterher“; „Frage und Antwort oder ist es ein aneinander Vorbeireden?“.

9. *ihr keinen Freiraum lassen, sich einmischen.* Dazu passen die folgenden Assoziationen: „Schläge, die am Boden bleiben, immer wieder „runterholen“, wenn es zu weit weggeht und abdriftet“; „[...] zum Schluss ein kleines Aufbegehren, da hat die Trommel das letzte Wort und spielt weiter, obwohl die Flöte schon ihre Schlusspunkte deutlich gesetzt hat“.

29. *sich verschließen, wenn sie Zuneigung zeigt.* So lautet bspw. eine Beschreibung: „Im Verlauf wird die Flöte immer lauter und for-

dernder, für mich schon regelrecht provokativ. Wie ein Schlangenbeschwörer. Die Trommel lässt sich nicht aus der Reserve locken“.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass sich die Beziehungsthemen zusammensetzen aus verschiedenen Aspekten von: *Freiraum lassen*, *Sich kümmern*, *Kontakt aufnehmen*, *Sich schützen*, *Sich entfalten*, *Sich einordnen*, *Sich auf Zuneigung einlassen* und *Zuneigung zeigen*. Auch wenn einige Einschätzungen auf den ersten Blick widersprüchlich erscheinen, wie bspw. der Gedanke die Patientin könnte andere so erleben, dass sie ihr keinen Freiraum lassen, sich einmischen und sie gleichzeitig vernachlässigen bzw. sie im Stich lassen, so verstehe ich dies als die gegensätzlichen Pole eines Kontinuums.

Bezogen auf die biografischen Informationen und den Therapieverlauf zeigen sich m. E. ebendiese Konfliktthemen. So beschreibt Amalie X bezüglich der Thematik *Freiraum lassen* Schwierigkeiten, sich von der intrusiven Mutter abzugrenzen und ihren eigenen Freiraum zu wahren (vgl. Thomä & Kächele, 2006, S. 82f) und fühlt sich andererseits hinsichtlich der Thematik *Sich kümmern* von ihren Kollegen häufig im Stich gelassen⁵¹. Ein ähnlich gegensätzliches Paar bilden die Themen *Kontakt aufnehmen*, was der Patientin zunächst sehr schwer fiel⁵² und andererseits *Sich schützen*. So ist sie der Überzeugung, „[w]ären die Haare weg, wäre sie, in ihren Fantasien, sexuellen Vergewaltigungen schutzlos ausgesetzt“ (ebd., S. 15).

Auch die Themen *Sich entfalten* und *Sich einordnen* stellen m. E. diametrale Themen in Amalie Xs Biografie dar. So habe sie es nicht geschafft, wie ihr Onkel, einen progressiv-liberalen Standpunkt der Kirche gegenüber einzunehmen und sich von den von letzterer vertretenen Prinzipien einen Freiraum für ihr eigenes Leben zu schaffen (vgl. Thomä & Kächele, 2006, S. 27). Auf der anderen Seite sieht sie sich von ihrer Familie in ihrer Entfaltung gehindert, diese hätte „sie falsch eingeschätzt, sie unterdrückt“ (ebd., S. 62).

⁵¹ „So aber kränkt es sie, wenn sie übersehen wird; in der Schule passiert ihr das von manchen Kollegen öfters“ (Thomä & Kächele, 2006, S. 45).

⁵² „[...] sie motiviert mit den Haaren einen großen Teil ihrer Kontaktschwierigkeiten und die Tatsache, da[ss] sie noch keinen Partner gefunden hat“ (Thomä & Kächele, 2006, S. 39).

Sich auf Zuneigung einzulassen fällt der Patientin auf körperlicher Ebene aufgrund ihrer Behaarung sehr schwer, letztlich scheint m. E. jedoch auch ihr Verhältnis zum Vater eine bedeutsame Rolle zu spielen. So beschreibt sie, dass dieser ihre Brüder vorgezogen und ihr zu wenig Zuneigung habe zuteilwerden lassen (vgl. ebd. S. 19). Andererseits bemerkt sie, sie habe die Zuneigung des Vaters „besonders dann nicht vertragen, wenn [sie] krank war und wenn er sich [ihr] zuwandte und fragte: „Wie geht[s] meiner kleinen Patientin denn heute?“, das hasste [sie]“ (Thomä & Kächele, 2006, S. 81). Selbst *Zuneigung zu zeigen*, scheint für Amalie X ebenfalls mit großen Schwierigkeiten verbunden zu sein. So wird in einer Beziehung mit einem Mann, die sich im Verlauf der Therapie auch auf körperlicher Ebene abspielt „deutlich, wie bedrohlich für sie die Nähe zu ihrem Freund ist“ (ebd., S. 18), sodass sie eine vorübergehende Anorgasmie entwickelt.

Konfliktfoki

Die mit biografischen Beispielen unterlegten Beziehungsthemen spiegeln sich somit sowohl in Amalie Xs Lebensgeschichte und im Verlauf der Analyse, als auch in kondensierter Form in der musikalischen Improvisation wieder. Im Folgenden sollen nun ebenfalls die Foki der OPD-Konfliktachse betrachtet werden.

Individuation versus Abhängigkeit

Den Konflikt *Individuation versus Abhängigkeit* schätze ich für Amalie X als wenig bedeutsam ein, da sie grundlegend in der Lage ist, Beziehungen mit bedeutsamen anderen einzugehen.

Unterwerfung versus Kontrolle

Unterwerfung versus Kontrolle scheint mir bei Amalie X ein bedeutsames Konfliktfeld zu sein. So kämpft die Patientin in der Analyse mit ihrer Rolle gegenüber dem Analytiker, will diesen dominieren und seine Gedanken durch ihre austauschen (vgl. Buchholz, 2014, S. 15). Auch in sexuellen Kontakten nimmt sie bewusst eine aktive, führende Rolle ein, in der sie Kontrolle ausüben kann (vgl. Thomä & Kächele, 2006, S. 18). Ich würde die Patientin jedoch weniger

dem aktiven, sondern eher dem passiv-aggressiven Typus zuordnen, da ich meine, in der Interaktion mit dem Analytiker teilweise eine unterschwellig spürbare Verärgerung bei gleichzeitig angepasstem Verhalten herausgehört zu haben. In der Improvisation wechseln sich m. E. Angriffslust und vorschnelles Aufgeben und Sich-Unterordnen miteinander ab. Die drängenden Töne in den Takten 29-32 fordern zum Kampf heraus, wohingegen die gehauchten Töne in den Takten 47-50 schnell wieder die Bereitschaft sich zu unterwerfen signalisieren. Biografisch kommen mir diesbezüglich die Themen der intrusiven Mutter (Thomä & Kächele, 2006, S. 81) sowie der rigiden religiösen Regeln (ebd., S. 4) in den Sinn, denen sich die Patientin unterwerfen musste, wobei sie gleichzeitig den Wunsch verspürte, dagegen aufzubegehren.

Versorgung versus Autarkie

Den Konflikt *Versorgung versus Autarkie* halte ich ebenfalls für bedeutsam, da es sich bei Amalie Xs Konflikt um eine Abhängigkeit - bzw. die Sorge davor - in der Beziehung und nicht von der Beziehung an sich handelt. Aus Amalie Xs Biografie wird ersichtlich, dass sie „Ersatzpartner“ für die Mutter sein musste (vgl. Thomä & Kächele, 2006, S. 4) und sich von anderen als „Abfalleimer“ benutzt fühlt (ebd., S. 21), sich für andere aufopfert, es allen recht machen will und anspruchlos auf die eigenen Bedürfnisse verzichtet. „Ihre „Lebensrolle“ war es bisher, der faire Kamerad zu sein und von den eigenen Bedürfnissen zu abstrahieren“ (ebd., S. 70). Auch taucht diese Problematik mehrfach im Therapieverlauf in der Übertragung auf. So beschreiben Thomä und Kächele (2006, S. 18) in der analytischen Situation einerseits eine Abhängigkeit von positiven Rückmeldungen des Analytikers und andererseits den Wunsch, sich „freizuschwimmen“ und unabhängig von ihm zu sein (vgl. S. 51). In der Improvisation spiegelt sich dieser Konflikt insbesondere in den Takten 12-21 in der *(ver)lockenden Melodie* wieder, die m. E. eine Eigenständigkeit und Unabhängigkeit vorgibt, die sich in den darauffolgenden Takten 21-24 mit dem *Klagelied* in ein sehnsuchtsvolles Rufen des anderen verwandelt. Der Wunsch nach Nähe sowie einer Beantwortung durch ihr musikalisches Gegenüber wird im Spiel der Querflöte sehr deutlich.

Selbstwertkonflikt

Den *Selbstwertkonflikt* halte für bedeutsam, da Amalie Xs Problematik im Bereich eines negativen Selbstwertgefühls verortet wird. Thomä und Kächele (2006, S. 27) benennen nach den ersten zehn Stunden in Bezug auf die Psychodynamik zwei Hauptkonflikte, wovon einer davon den Selbstwertkonflikt darstellt: „Hinsichtlich der Akzeptationsproblematik ist bei der Patientin im Wesentlichen ein negatives Selbstwertgefühl und eine starke Akzeptationsangst gegenüber der Umwelt in verschiedensten Lebensbereichen festzustellen“. Die Konfliktverarbeitung findet somit auf der Seite der Selbstabwertung statt, was mit dem Gefühl einhergeht, im Vergleich zu anderen Menschen weniger wertvoll zu sein. Als Leitaffekt wird im OPD-2 Manual die Scham beschrieben, welche bei Amalie X insbesondere auf den Hirsutismus verschoben ist, jedoch m. E. nicht nur auf jenes körperliche Symptom zurückzuführen ist. Musikalisch könnten die fragenden Töne der Querflöte in den Takten 21-24 als Suche nach Rückversicherung und Bestätigung seitens der Djembe verstanden werden, die auf eine Selbstunsicherheit hinweisen.

Schuldkonflikt

Bezüglich eines *Schuldkonflikts* fiel mir das Rating schwer, jedoch beziehe ich mich auf die Erklärung im OPD-2 Manual, dass es hierbei nicht um die Motive der Versorgung oder Selbstwertstabilisierung gehe, sondern um die Selbstversus Fremdbelastung bei Gewissenskonflikten. Den Schuldkonflikt halte ich bei Amalie X insofern für wenig bedeutsam, als dass ich das Thema Schuld bei ihr eher in den Bereichen *Autarkie versus Versorgung* bzw. im Rahmen eines *Selbstwertkonflikts* und eines *ödipalen Konflikts* verorten würde.

ödipaler Konflikt

Den *ödipalen Konflikt* halte ich für Amalie Xs Hauptkonflikt und schätze ihn daher als sehr bedeutsam ein. Aus der Beschreibung des Therapieverlaufs ergibt sich vorwiegend das Bild einer sogenannten „grauen Maus“ (passiver Modus - vgl. OPD-2); Amalie X beschreibt sich selbst als „alte Jungfer“ (Thomä & Kächele, 2006, S. 21) und beschwert sich über die Ratschläge ihres jüngeren Bruders in Bezug auf eine ihrer Kontaktannoncen (vgl. ebd., S. 63). Andererseits

sind auch rivalisierende Tendenzen mit ihren Kolleginnen oder einer ehemaligen Klassenkameradin erkennbar (vgl. ebd., S. 5), wobei Intellekt und v. a. das Aussehen eine Rolle spielen. Insgesamt herrschen jedoch als Leitaaffekte Schüchternheit, Scham und Angst und die Verdrängung von Erotik und Sexualität aus dem Affekt vor, die sich dann jedoch wieder unterschwellig bemerkbar machen. Thomä und Kächele formulieren es wie folgt:

„Das Verhältnis zur Sexualität: die Patientin ist unfähig zu einer normalen Heterosexualität; diese ist stark mit Angst und Schuldgefühlen verbunden. Es ist anzunehmen, [dass] der Hirsutismus sich verstärkend für die Unsicherheit in der weiblichen Rolle ausgewirkt hat“ (Thomä & Kächele, 2006, S. 27).

In der Improvisation zeigen sich in der *(ver)lockenden Melodie* (Takte 12-21) die verdrängten sexuellen und erotischen Wünsche sehr deutlich. Diese werden auch in Amalie Xs Tonfall und Stimmlage in der 152. Analysesitzung vermittelt.

Identitätskonflikt

Den *Identitätskonflikt* schätze ich bei Amalie X als wenig bedeutsam ein, da zwar die Frage nach der Geschlechtsidentität im Therapieverlauf mehrfach eine Rolle spielt⁵³, die Identität der Patientin insgesamt jedoch stabil und gefestigt erscheint.

Als Hauptkonflikt sehe ich bei Amalie X den *ödipalen Konflikt* und als zweitwichtigsten Konflikt den *Selbstwertkonflikt*. Die Verarbeitung der beiden Modi erfolgt m. E. vorwiegend passiv. Bezüglich der OPD-2 Auswertung werden Überschneidungen zu den Gestaltfaktoren sichtbar. So sind m. E. Ähnlichkeiten zwischen dem Gestaltfaktorenpaar *Aneignung und Umbildung* mit dem Konflikt *Autarkie versus Versorgung* zu erkennen. Ebenfalls sehe ich Parallelen zwischen den Gestaltfaktoren *Einwirkung und Anordnung* und dem Konflikt *Unterwerfung versus Kontrolle*. Die Kategorisierung, wie sie in der OPD-2 vorgenommen wird, erscheint mir jedoch griffiger und leichter (möglicherweise auch aufgrund der größeren Vertrautheit) in die Praxis übertragbar zu sein.

⁵³ „Sie selbst hat sich auch schon als Mann gefühlt, als Bruder unter Brüdern [...]“ (Thomä & Kächele, 2006, S. 55).

4.2 Fazit

Welchen Zugewinn bringt nun also die musikalische Analyse zum Verständnis der Psychodynamik der Amalie X? Es wurde angenommen, dass die Methode *Beschreibung und Rekonstruktion* die Bildung spontaner Assoziationen zur Musik ermöglicht und dass darüber Metaphern für das sich in der analytischen Sitzung Abspielende gefunden werden können, die das *affektive Feld* zwischen dem analytischen Paar verdeutlichen. In der Improvisation sollen Gefühle verdichtet spürbar werden, die sich während der Analysestunde auf verbaler oder nonverbaler Ebene gezeigt haben. In den biografischen Kontext gesetzt und in Verbindung mit weiteren Informationen aus dem therapeutischen Verlauf sollen die musikalischen Eindrücke zu einem ganzheitlichen Bild beitragen. Die Psychodynamik der Patientin bzw. des Patienten soll somit hörbar und erlebbar werden, um anschließend besser verbalisiert werden zu können.

Überprüfung der Hypothesen

Ich möchte mich nun der Überprüfung der zuvor aufgestellten Hypothesen zuwenden.

1. In einer freien Improvisation zur 152. Analysesitzung der Amalie X zeigen sich die grundlegenden Konfliktthemen der Patientin auf musikalische Weise.

Wie zuvor erläutert, kann die Kernproblematik der Amalie X mithilfe der Methode *Beschreibung und Rekonstruktion* in Bezug auf die Gestaltfaktoren *Aneignung und Umbildung* ausgelegt werden. Nach der OPD-2 Auswertung stellen sich die Hauptkonflikte als *ödipaler Konflikt* und als *Selbstwertkonflikt* dar, was m. E. mit der Einschätzung von Thomä & Kächele (2006) übereinstimmt. Auf der Beziehungsachse der OPD-2 bilden sich mit den für Amalie X problematischen Themen *Freiraum lassen*, *Sich kümmern*, *Kontakt aufnehmen*, *Sich schützen*, *Sich entfalten*, *Sich einordnen*, *Sich auf Zuneigung einlassen* und *Zuneigung zeigen* die Kontaktschwierigkeiten der Patientin ab.

Da die Methode *Beschreibung und Rekonstruktion* in den Schritten *Transformation* und *Rekonstruktion* Kontextinformationen aus dem Therapie-

verlauf sowie biografisches Material mit einschließt, ist es schwierig, zwischen dem Einfluss des musikalischen und des verbalen Materials zu differenzieren. Aus diesem Grund ist es mir nicht möglich festzustellen, welche Informationen ausschließlich über die Musik vermittelt wurden⁵⁴.

2. Mithilfe der Musik als *Sprache der Affekte* (vgl. Weber, 2009, S. 202) lassen sich die in der Sitzung nicht oder nur indirekt verbalisierten Emotionen verdichtet darstellen.

Eine Auswahl der in den Beschreibungen der Improvisation zur 152. Analysestunde der Amalie X genannten emotionalen Zustände soll hier aufgelistet werden:

Sorge, Unmut, Angst, Hilflosigkeit, Anspannung, Aufregung, steigende Unruhe, „verstrickte Brust“, Not, Provokation, Verzweiflung, Beklemmung, Hoffnung und Hoffnungslosigkeit, Trauer, Schwermut, Beklemmung, Bedrohung, Unklarheit, Einsamkeit, Sinnlichkeit, Verführung

Wie im Kapitel *Methoden* ausgeführt, wird ein Großteil der genannten Emotionen nur implizit - zwischen den Zeilen - in Amalie Xs 152. Analysezusammenfassung deutlich. Ohne die Fallgeschichte und biografische Hintergrundinformationen zu kennen, fanden die Musiktherapeutinnen und Musiktherapeuten hingegen in der Kürze der Improvisation vielfältige Affekte, die m. E. für den vorliegenden Fall von essentieller Bedeutung sind. Auf die von den Beschreibungsgruppen genannten Emotionen kann nun rückwirkend beim Hören der Audio-Aufzeichnung der verbalen Sitzung Aufmerksamkeit gelegt werden, um diese zu erkennen und ggf. zu deuten.

3. Die Transformation von Sprache in Musik und deren Rücktransformation trägt dazu bei, neue bzw. ergänzende Verständnismöglichkeiten des Falles zu entwickeln.

Die Transformation von Sprache in Musik ist keine der Methode *Beschreibung und Rekonstruktion* innewohnende, da die Improvisation im Rahmen der Musiktherapie von der Therapeutin bzw. dem Therapeuten und der

⁵⁴ Eine ausführlichere Diskussion der Methode *Beschreibung und Rekonstruktion* ist im anschließenden Kapitel *Diskussion* zu finden.

Patientin bzw. dem Patienten selbst gespielt wird. Da hier nun eine nachträgliche „Übersetzung“ des verbalen Austauschs der 152. Analysesitzung der Amalie X vorgenommen wurde, ist bei der Auswertung zu beachten, dass es sich nicht um das analytische Paar selbst handelt, das die Improvisation gespielt hat.

Die Rückübersetzung von Musik in Sprache entspricht hingegen dem 1. Schritt *Ganzheit*, wobei die Beschreiberinnen und Beschreiber den Versuch unternehmen, Assoziationen, Emotionen und die subjektiv erlebte Wirkung der Musik zu notieren. Ergänzende Verständnismöglichkeiten ergeben sich insofern, als dass die beim Hören der Musik entstehenden Assoziationen Anregungen geben, bisher unberücksichtigt gebliebene Aspekte genauer zu betrachten. Beispielhaft seien hier die anhand der Musik aufgetauchten Bilder einer Butoh tanzende Frau oder einer Schlangenbeschwörung genannt (vgl. Kapitel *Methoden*), die eine unterschwellig erotische Komponente des Gesprochenen verdeutlichen. So könnte nun die Audio-Aufnahme der Analysesitzung im Nachhinein auf Verführungsmomente bzw. unterschwellige Erotik überprüft werden.

5 Diskussion

Im Folgenden werden die gefundenen Ergebnisse sowie die Stärken und Schwächen der Methode *Beschreibung und Rekonstruktion* kritisch diskutiert und ihre Anwendbarkeit im Rahmen der psychoanalytischen Fallsupervision überprüft.

5.1 Diskussion der Ergebnisse

Zunächst möchte ich die beiden zusammenfassenden Sätze diskutieren, die von den zwei Forschungsgruppen bezüglich der Improvisation zu Amalie Xs 152. Analysestunde gebildet wurden.

Der Satz der brasilianischen Forschungsgruppe: „*Eklipse der (vier) Elemente*“ wird um die Anmerkung ergänzt, dass die Eklipse als Verdunklung, aber auch als Gleichzeitigkeit von hell und dunkel zu betrachten ist.

Zu diesem zunächst recht abstrakt anmutenden Satz habe ich im Kapitel *Methoden* bereits eine Verknüpfung zwischen den Beschreibungen der Improvisation und den vier Elementen hergestellt, die ich an dieser Stelle nicht wiederholen möchte. Stattdessen interessiert mich nun die angenommene Gleichzeitigkeit von hell und dunkel, die von den Studierenden auch mit der Bezeichnung *Eklipse* gemeint ist. Streng genommen steht jener Begriff für eine Sonnen- oder Mondfinsternis⁵⁵, also nur für die *Verdunklung* eines der beiden Himmelskörper. Warum ist es den Studierenden dennoch wichtig, die Wortbedeutung nach ihrem eigenen Verständnis zu verändern und eine Gleichzeitigkeit zwischen hell und dunkel zu betonen? Möglicherweise wollen sie damit eine Integration an-

⁵⁵ <https://www.duden.de/rechtschreibung/Eklipse>

deuten und die Gegensätzlichkeiten zwischen hell und dunkel sowie die klare Abgrenzung zwischen den vier Elementen aufheben. Zurückgeführt auf die Psychodynamik der Amalie X könnte somit von den Studierenden eine beginnende seelische Integration angedeutet werden; bspw. die Integration weiblicher sowie männlicher Anteile und damit einhergehend eine bessere Selbstakzeptanz. Gegensätzlichkeiten können nun gleichzeitig in einer Person existieren, eine männlich wirkende Körperbehaarung an einem sonst weiblichen Körper vorhanden und psychisch integrierbar sein.

Der Satz der deutschen Studierendengruppe: „*Ein diesiges Zusammensein von neblig-bedrohlich-traurig-öde Unbekanntem hin zu einem forscheren-leichteren-sichereren Gefühl*“ könnte m. E. nicht nur die Improvisation, sondern ebenso gut den gesamten Therapieverlauf der Amalie X wiedergeben. In Bezug auf den im vorigen Teil des Kapitels herausgearbeiteten *ödipalen Hauptkonflikts* der Patientin lässt sich der Satz ebenfalls metaphorisch auf Amalie Xs geschlechtsspezifisches Selbstbild beziehen. Von einer zunächst in ihrer Sexualität stark verunsicherten Frau, die ihre sexuellen Triebe gänzlich zu verdrängen versucht, wird Amalie X im Therapieverlauf mutiger, ihre sexuellen Wünsche und Bedürfnisse zu äußern und auszuleben. Sie fühlt sich in Bezug auf sich selbst weniger traurig und öde, erlebt ihre Triebe als weniger bedrohlich und kann nun forsch, leichter und sicherer mit ihrer Weiblichkeit und ihrer Sexualität umgehen. In der 152. Analysestunde zeigt sich m. E. mit der Frage nach einer Entscheidung zwischen Kloster und Welt sinnbildlich jener *ödipale Konflikt*, der auf musikalische Weise auch in der Improvisation hörbar wird und in dem oben genannten Satz zusammengefasst wird, der die Entscheidung für den Verbleib in der Welt bereits auf subtile Weise vorwegnimmt.

Diese möglichen Interpretationen der zusammenfassenden, beschreibenden Sätze stehen m. E. im Einklang mit Thomä & Kächeles (2006) Falldarstellung. Fraglich ist jedoch, inwiefern mich die Kenntnis ihrer Sichtweise zu einer solchen Auslegung der Ergebnisse geführt hat. Es lassen sich sicherlich auch noch andere Deutungen in Bezug auf die zusammenfassenden Sätze diskutieren.

Um einer allzu großen Beliebigkeit vorzubeugen, warnt Tüpker (2013, S. 91) vor stark verkürzenden, prägnanten Formeln in den zusammenfassenden Sät-

zen der Beschreibungsgruppen, da es hierbei zu einer überhöhten Abstraktion kommen könne. Sie spricht die Empfehlung aus, weniger brillante Zusammenfassungen in ganzen Sätzen zu wählen, die die Ganzheit und ihre Paradoxie eher erläutern können. Insbesondere in Bezug auf die knappe Formel der brasilianischen Forschungsgruppe, die die Zusammenfassung aus siebzehn Beschreibungen bildet, erscheint mir dieser Hinweis ein wichtiger. So lassen sich meines Erachtens die Einzelbeschreibungen mit ihren wichtigen Bemerkungen zu Assoziationen wie Tanz, Naturerscheinungen und Gegensätzlichkeiten kaum in dieser kurzen Phrase abbilden.

Als problematisch stellt sich in der vorliegenden Arbeit somit die Gruppengröße der Beschreibungsgruppen heraus, die mit drei bzw. siebzehn Studierenden die von Tüpker (2013, S. 91) empfohlene Größe von vier bis acht Personen unter- bzw. deutlich überschreitet. Dies könnte möglicherweise auch ein Grund für das hohe Abstraktionsniveau des zusammenfassenden Satzes der brasilianischen Forschungsgruppe und den recht detailliert und kompliziert formulierten zusammenfassenden Satz der deutschen Studentinnengruppe sein. Ein weiteres methodisches Problem sehe ich in der Tatsache begründet, dass mir die Einzelbeschreibungen der brasilianischen Ratergruppe nicht vorlagen und ich mich lediglich auf die von Schapira vorgenommene Zusammenfassung und den zusammenfassenden Satz der Studierendengruppe beziehen konnte. Neben jener Verkürzung der Beschreibungen könnten sprachliche sowie kulturelle Aspekte eine signifikante Rolle spielen, die ich im Rahmen dieser Arbeit jedoch nicht genauer untersuchen konnte.

Hinsichtlich des zweiten Schrittes *Binnenregulierung* merkt Tüpker an, dass eine Notation fälschlicherweise den Eindruck eines höheren Maßes an Wissenschaftlichkeit erwecken könne, ohne wesentlich zur Analyse beizutragen (vgl. Tüpker, 2013, S. 94). Ich habe mich trotzdem für eine Übertragung der Improvisation in Noten entschieden, da ich dadurch in der Auswertung auf spezifische Takte verweisen konnte und somit eine bessere Nachprüfbarkeit gegeben ist. Außerdem bot sich anhand der Notation für mich selbst ein besserer Überblick sowie die Möglichkeit, gewisse Details im Notenbild noch einmal genauer be-

trachten zu können.

Explizit möchte ich an dieser Stelle noch einmal auf die Modifikation des Verfahrens *Beschreibung und Rekonstruktion* hinweisen, da die Improvisation von zwei an der analytischen Sitzung unbeteiligten Musiktherapeutinnen gespielt wurde. Die Transformation von Sprache in Musik und die anschließende Rückübersetzung fand somit im Nachhinein und ohne Beteiligung der Amalie X und ihres Psychoanalytikers selbst statt. Methodisch lässt sich hier die Schwierigkeit kritisieren, dass sich in der Improvisation möglicherweise eher das Unbewusste der beiden Spielerinnen und nicht der wirklichen Patientin und ihres Therapeuten abbilden könne. Andererseits unterbreitet die vorliegende Arbeit den Vorschlag, das Verfahren insbesondere zu Supervisionszwecken zu nutzen: ein Setting, in dem die Patientin bzw. der Patient ohnehin nicht anwesend wäre und stattdessen mit der Gegenübertragung gearbeitet werden müsste. Auf die Verwendung musiktherapeutischer Methoden in der Supervision auch mit Nicht-Musiktherapeutinnen und -therapeuten werde ich im Unterpunkt 5.3 noch genauer eingehen.

5.2 Diskussion der Methode *Beschreibung und Rekonstruktion*

Die Methode *Beschreibung und Rekonstruktion* ist eine, die künstlerische und psychologische Aspekte miteinander vereint und von der musikalischen Ausdrucksebene her zu einem besseren Verständnis psychologischer Phänomene beitragen kann. Die Vorgehensweise ist kreativ, assoziativ und berücksichtigt den biografischen sowie therapeutischen Kontext.

Weymann (2009, S. 99) führt an, dass das Verfahren sowohl für diagnostische Zwecke (bspw. musiktherapeutische Diagnostik, Evaluation im Behandlungsverlauf), im Rahmen von Supervision sowie in der wissenschaftlichen Untersuchung (Einzelfallforschung) genutzt werden könne. Obwohl ich die Methode in der Praxisanwendung für sehr hilfreich und nutzbringend halte, habe ich in der wissenschaftlichen Anwendung im Rahmen der Auswertung des Materials teilweise eine größere Klarheit vermisst und konnte mich des Eindrucks einer gewissen

Beliebigkeit bei der Interpretation nicht erwehren. So wurde für mich u.a. nicht deutlich, weshalb die Gestaltfaktoren als theoretisches Bezugssystem für den 4. Schritt *Rekonstruktion* herangezogen wurden. Dass ich aufgrund ihres größeren Bekanntheitsgrades unter psychoanalytisch und tiefenpsychologisch arbeitenden Psychotherapeutinnen und Psychotherapeuten die Auswertung auf der Konflikt- und der Beziehungsachse nach der OPD-2 (vgl. Kapitel *Ergebnisse*) bevorzugen würde, habe ich in den vorigen Ausführungen bereits angemerkt.

Weiterhin war für mich in der Auseinandersetzung mit der einschlägigen Literatur nicht klar genug herausgestellt, wann statt der Gestaltfaktoren auch andere Theorien, wie das *Konzept der Figuration* (Grootaers, 2001) oder *entwicklungspsychologische Konzepte* (vgl. Weymann, 2009, S. 102) als theoretisches Bezugssystem herangezogen werden können. Um im wissenschaftlichen Diskurs auch über die Grenzen der musiktherapeutischen Fachrichtung hinaus bestehen zu können, wünsche ich mir für die Methode *Beschreibung und Rekonstruktion* eine umfangreichere wissenschaftliche Fundierung mit einem eindeutigeren theoretischen Bezug.

Für eine Anwendung im Forschungskontext stellt m. E. auch die bereits in der *Diskussion der Ergebnisse* angemerkte Subjektivität bezüglich der Auslegung und Interpretation der Ergebnisse eine Schwachstelle der Methode *Beschreibung und Rekonstruktion* dar. Jener Problematik scheint sich auch Tüpker bewusst gewesen zu sein, denn sie weist darauf hin, dass die Erlebensbeschreibung zur Wahrung der Intersubjektivität durch eine Gruppe erfolgen muss, die über keine weiteren Informationen zum Fall verfügt. Dieses unbefangene Hören der Beschreiberinnen und Beschreiber solle dazu dienen, eine besondere Fokussierung oder das Auftauchen bisher nicht bemerkter Aspekte zu ermöglichen (Tüpker, 2013, S. 96). Jedoch konnte ich in den nachfolgenden Auswertungsschritten *2. Binnenregulierung*, *3. Transformation* und *4. Rekonstruktion*, die nicht mehr wie der 1. Schritt *Ganzheit* von einer unabhängigen Ratergruppe vorgenommen wurden, bei mir selbst beobachten, wie ich mehrfach nach kongruenten Interpretationen gesucht und weniger passende Inhalte unberücksichtigt gelassen habe. Im Kapitel *Methodisch-didaktische Hinweise* schlägt Tüpker (2013, S. 91) weiter vor, die sprachliche Zusammenfassung des 1. Schrittes *Ganzheit* im Nachhinein von der Untersucherin bzw. dem Untersucher erstellen zu lassen. M. E. birgt ein

solches Verfahren jedoch ein noch höheres Risiko, die Beschreibungen nach den eigenen Vorstellungen und Erwartungen zusammenzufassen und zu interpretieren. Daher wurde dies in der vorliegenden Arbeit nicht so gehandhabt, sondern die zusammenfassenden Sätze wurden von den Forschungsgruppen jeweils selbst gebildet.

5.3 Ausblick und Relevanz für die Praxis

Trotz aller methodischen Kritik bezüglich Subjektivität bei der Anwendung im wissenschaftlichen Kontext, halte ich das Verfahren *Beschreibung und Rekonstruktion* für sehr hilfreich im therapeutisch-praktischen Rahmen sowie der Supervision.

Nach meiner Auffassung liegt der Unterschied zwischen wissenschaftlicher und praktischer Anwendung des Verfahrens darin, dass es in der Praxis nicht darum geht, eine möglichst hohe Objektivität zu erreichen. Im Gegenteil, da jede psychotherapeutische Behandlung von subjektiven Eindrücken geprägt ist, halte ich die zuvor genannten Kritikpunkte an der Methode *Beschreibung und Rekonstruktion* an dieser Stelle für weniger relevant. Ich vertrete die Überzeugung, dass das Verfahren in der Praxis sehr gut genutzt werden kann, um bspw. den Therapieverlauf zu evaluieren, in der Fallsupervision Ideen zu generieren und den Geist für neue Denkweisen zu öffnen. So sehe ich auch außerhalb der Musiktherapie ein Anwendungsfeld für musiktherapeutische Methoden in der psychotherapeutischen Fallsupervision. Tüpker (2013, S. 97) erwähnt in ihrem Kapitel zur Beschreibung des Verfahrens *Beschreibung und Rekonstruktion* in der Fallsupervision eine Abwandlung, die darin bestehe, bestimmte Aspekte eines Falles mithilfe der musikalischen Improvisation auszuloten, bspw. indem einem in der Gegenübertragung entstandenen Gefühl musikalisch nachgespürt wird (Tüpker, 2013, S. 97). Leider erwähnt sie an dieser Stelle keine genauen Schritte, wie sie sich das konkrete Vorgehen in der Supervisionssitzung vorstellt.

Insbesondere um den Fokus mehr auf die emotionale Ebene zu richten und das zwischen dem analytischen Paar konstituierte affektive Feld zu explorieren, kann die musikalische Zugangsweise erstaunliche neue Beiträge leisten. Weymann merkt zur Anwendung musikalischer Mittel in der Supervision an:

„Auch andere supervisorische Arbeitsformen (Weymann, 1996) verwenden die Improvisation um ein musikalisches Portrait eines Klienten, eines Teams, einer Institution etc. zu entwerfen. Musik kann als Mittel der Widerspiegelung, der Vergegenwärtigung, als Intensivierung und Verdeutlichung emotionaler Situationen dienen. Ein musikalisches Intermezzo kann als Medienwechsel und zur Vertiefung der verbalen Darstellung eingesetzt werden“ (Weymann, 2009, S. 519).

Entsprechend dieser Einstellung beschreibt die Autorin und Supervisorin Claudia Knoll in einem Artikel des *Jahrbuchs Musiktherapie 2016* ein Vorgehen, um musiktherapeutische Methoden in ihrer supervisorischen Arbeit sowohl mit Musiktherapeutinnen und -therapeuten als auch mit anderen Berufsgruppen anzuwenden. Sie bezieht sich dabei auf das Konzept der *Schöpferischen Supervision* (Knoll, 2016, S. 92f), die mit verschiedenen kreativen Techniken arbeitet. Ihr Fazit lautet, dass die musikalische Improvisation Supervisionsprozesse bereichern könne, indem sie Lebendigkeit und Spontaneität in die sonst eher kognitiv orientierten Prozesse bringe und die reflexiven Fähigkeiten der Supervisandinnen und Supervisanden verbessere (ebd., S. 90). So argumentiert sie aus neurobiologischer Sicht mit einer besseren Ansprache der rechten Gehirnhälfte durch den Einsatz von Musik, wodurch sowohl „left-brained thinking“ als auch „right-brained creativity“ (ebd., S. 93) innerhalb des Supervisionsprozesses nutzbar gemacht würden. Auch die Befragung von Supervisorinnen und Supervisoren sowie Supervisandinnen und Supervisanden stütze laut Knoll die Auffassung, dass musikalisches Spiel und Kreativität das Verstehen verbessere (ebd., S. 94) und eine Integration von gedanklicher, emotionaler und Verhaltensebene anrege (ebd., S. 97). Die unmittelbare Erfahrung in der Improvisation könne innerhalb der Supervision reflektiert werden und einen Verstehensprozess in Gang bringen (ebd., S. 99). So schreibt Knoll:

„Das ganzheitliche Herangehen an den Supervisanden/die Supervisandin und seinen/ihren Fall ist ein oft erwähntes Anliegen, es wird ermöglicht, durch das Wechselspiel zwischen konkreter Improvisationserfahrung und deren verbaler Reflexion. Dieser Ebenenwechsel wird als wichtiges Element immer wieder betont und bewusst benutzt, um emotionale Aspekte und unbewusste Faktoren auftauchen zu lassen und dann analytisch zu beleuchten. Bei der musikalischen Improvisation geht es um eine ganzheitliche Erfahrung, die wir wahrnehmen, an der wir handelnd teilnehmen und in der wir (uns) fühlen können. Die Gefühlsebene stellen alle befragten SupervisorInnen heraus als etwas, das oft erst durch das Spiel in der musikalischen Improvisation Ausdruck findet und dann in den

Reflexionsprozess hilfreich mit eingebunden werden kann. [...] SupervisorInnen mit gruppenanalytischem Hintergrund betonen in diesem Zusammenhang die Aktivierung des kollektiven Unbewussten durch die Musik. Etwas wird hörbar, das bereits im Raum vorhanden ist, in der Improvisation wird die Atmosphäre verdeutlicht und beeinflusst“ (Knoll, 2016, S. 102).

Auch wenn die *Schöpferische Supervision* eine andere Herangehensweise bietet als die Methode *Beschreibung und Rekonstruktion*, so lassen sich doch in den genannten Ausführungen einige Grundgedanken erkennen, die auch in der vorliegenden Arbeit als Argumente für die Nutzung musikalischer Improvisation im Supervisionsprozess angeführt wurden.

In seiner Rezension des Buches *The musical edge of therapeutic dialogue* (Knoblauch, 2000), auf das ich bereits im Kapitel *Theoretischer Hintergrund* näher eingegangen bin, tritt auch Kächele dafür ein, musiktherapeutisches Wissen in anderen Therapierichtungen mit einzubeziehen. So sei der Bereich stimmlicher Phänomene bislang nur marginal in der Therapieforschung zum Tragen gekommen und mithilfe musiktherapeutischer Kenntnisse könne diesem Mangel abgeholfen werden (vgl. Kächele, 2008, S. 1). Mit einem Appell richtet er sich an die Leserinnen und Leser der *Musiktherapeutischen Umschau*, in der er seine Rezension veröffentlichte und will jene ermutigen, Supervisionsitzungen für Psychotherapeutinnen und Psychotherapeuten anzubieten, „bei denen besondere Aufmerksamkeit auf die musikalischen Aspekte des therapeutischen Arbeitens gelegt wird“ (ebd., S. 6). Doch wie kann eine solche Art musiktherapeutischer Supervision für Nicht-Musiktherapeutinnen und -therapeuten konkret aussehen? Unter Einbeziehung der Methode *Beschreibung und Rekonstruktion* schlage ich eine modifizierte Anwendung bspw. in folgender Weise vor:

Im Rahmen einer psychotherapeutischen Fallsupervision improvisieren die Behandlerin bzw. der Behandler und die Supervisorin bzw. der Supervisor gemeinsam zu einem ihnen beiden bekannten Fall bzw. einer zuvor besprochenen Analysestunde. Die Improvisation wird mit einem Aufnahmegerät aufgezeichnet. Eine Gruppe nicht in den Fall eingeweihter Kolleginnen bzw. Kollegen nimmt anschließend entsprechend der Methode *Beschreibung und Rekonstruktion* den 1. Schritt *Ganzheit* vor und beschreibt und diskutiert ihren Höreindruck. Auf dieser Grundlage können Abwandlungen der weite-

ren Schritte *Binnenregulation*, *Transformation* und *Rekonstruktion* im Gruppenkontext mündlich stattfinden bzw. in der Nachbereitung von der Supervisorin bzw. dem Supervisor schriftlich selbst vorgenommen und ggf. in den nachfolgenden Sitzungen weiter thematisiert werden.

Zentral bei der Einbeziehung der Methode *Beschreibung und Rekonstruktion* in der Supervision auch für Nicht-Musiktherapeutinnen und -therapeuten ist m. E. der Versuch, den jeweiligen Fall unter Berücksichtigung der Übertragungs- und Gegenübertragungskonstellationen mithilfe der musikalischen Improvisation besser zu verstehen. Einen Audiomitschnitt der gespielten Improvisation anzufertigen, halte ich für hilfreich, um zu einem späteren Zeitpunkt noch einmal in die Originalmusik hineinzuhören. Zur Thematik von Audioaufzeichnungen schreibt auch Weymann (2009, S. 519): „Speziell in der Supervision musiktherapeutischer Arbeit hat die Analyse von Audiomitschnitten einen wichtigen Stellenwert [...]“.

Abschließend möchte ich noch einmal auf das eingangs erwähnte Symposium zurückzukommen, bei dem sich Psychoanalytikerinnen und Psychoanalytiker mit Musiktherapeutinnen und Musiktherapeuten miteinander über die *Facetten des Transformationsprozesses in Psychoanalyse und Musiktherapie* austauschten. In der Abschlussdiskussion entstand der interessante Vorschlag, sich im Rahmen des nächsten Zusammentreffens bei einer solchen Tagung gegenseitig zu supervidieren, um jeweils die Vorgehensweise der anderen Therapieform besser kennenzulernen. M. E. würde diese Erfahrung am eigenen Leib helfen, mögliche Vorurteile abzubauen und einen Zugewinn an Kenntnissen über therapeutische Interventionstechniken ermöglichen. Fritz Hegi findet in einem Artikel zum Thema *Übergänge* diesbezüglich die folgenden Worte:

„Die Zauberkraft liegt in den Übergängen zwischen dem Fremden und dem Eigenen, der Fähigkeit, dem Fremden im Selbst und der eigenen Umwelt begegnen zu können, anstatt es abzuwehren, ausgrenzen oder sogar vernichten zu müssen“ (Hegi, 2017, S. 338).

Ganz in diesem Sinne spreche ich mich für einen gegenseitigen Austausch psychoanalytischen und musiktherapeutischen Wissens aus und bin der Meinung,

dass dieser eine Bereicherung für beide Professionen darstellt. Ich halte es für wünschenswert, insbesondere den Zugang zum Nonverbalen, den die Musiktherapie bietet, in psychoanalytischen Supervisionsitzungen nutzbar zu machen und somit zu einem vertieften emotionalen Verständnis beizutragen.

In ganz ähnlicher Weise wie Hegi vertritt auch der Lehranalytiker und ehemalige Präsident der Chilenischen Psychoanalytischen Vereinigung Juan Pablo Jiménez die Haltung, dass durchaus Aspekte unterschiedlicher Theorien miteinander in Verbindung gebracht werden können, solange dies achtsam geschehe. Er bezieht sich dabei auf den Austausch verschiedener Strömungen innerhalb der Psychoanalyse - was sich jedoch sicherlich ebenfalls auf den Austausch zwischen Psychoanalyse und Musiktherapie übertragen ließe.

„Meiner Meinung nach kennzeichnet sich der pluralistische Psychoanalytiker dadurch, dass er in seiner klinischen Tätigkeit plausible Aspekte unterschiedlicher Herkunft integriert und dabei mit Bedacht versucht, die Kohärenz zu bewahren, was keinesfalls einfach ist. Im Gegenteil hat man den Eindruck, dass es „leichter“ ist, sich als orthodox zu definieren, wenn auch dies nicht mehr als eine Illusion ist“ (Jiménez, 2004, S. 3).

Jiménez weist nachdrücklich darauf hin, dass die Diskussion des jeweiligen Materials nur sinnvoll geschehen kann, wenn Rücksicht auf seine eigene Logik genommen wird und eine empathische Annäherung geschieht, was die Bereitschaft voraussetzt zunächst das, was der Autor gemeint hat, zu verstehen. Er zitiert den Spruch „credo ut intelligam“ und unterstreicht somit seine Überzeugung, dass ich, um den anderen zu verstehen, erst an ihn glauben muss; was einen liebevollen Akt mit einbeziehe (vgl. Jiménez, S. 8f). Diese liebevolle Art einander respektieren und verstehen zu wollen, wünsche ich mir auch für den weiteren Austausch zwischen Psychoanalytikerinnen und -analytikern und Musiktherapeutinnen und -therapeuten.

Schließen möchte ich mit einem Zitat von Maria Becker, die sowohl Diplom-Musiktherapeutin als auch Psychologische Psychotherapeutin ist und in einer Rezension des Buches *Musik und Psychoanalyse hören voneinander* von Johannes Picht (2013) passend schreibt:

„Wenn sich Musik und Psychoanalyse hörend aufeinander beziehen, so können [...] Transformationsprozesse erfahrbar und begreifbar werden, die das kulturkritische und kreative Potenzial der Musik sinnfällig machen“ (Becker, 2014, S. 221).

6 Literaturverzeichnis

- Arbeitskreis OPD (2009). *Operationalisierte Psychodynamische Diagnostik OPD-2: Das Manual für Diagnostik und Therapieplanung*. Bern: Huber.
- Argelander, H. (1970). *Das Erstinterview in der Psychotherapie*. Darmstadt: Wissenschaftlicher Buchverlag.
- Bauer, S. (2010). Do you like your therapist's voice? The Relevance of Voice Tone in Psychotherapy. *Voices: A World Forum for Music Therapy*. Verfügbar unter: <https://voices.no/community/?q=colbauer080310> [20. März 2018]
- Becker, M. (2014). Rezension: Picht, J. (2013). Musik und Psychoanalyse hören voneinander. *Jahrbuch Musiktherapie, 10*, 217-221.
- Bernhart, N. & Keller, V. (2010). Stand der Forschung an der Universität Zürich zum deutschen Musterfall „Amalie X“. Berichte aus der Abteilung Klinische Psychologie, Psychotherapie und Psychoanalyse der Universität Zürich.
- Buchholz, M. B. (2014). *Amalie 152. Sitzung*. Unveröffentlichtes Transkript.
- Buchholz, M. B. & Kächele, H. (2016). Rhythm & Blues - Amalies 152. Sitzung. *Psyche - Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen, 70*, 1-36.
- Grootaers, F. (2009). Formenbildung. In Decker-Voigt, H.-H. & Weymann, E. (Hrsg.), *Lexikon Musiktherapie* (S. 132-134). Göttingen: Hogrefe.
- Grootaers, F. (2001). *Bilder behandeln Bilder. Musiktherapie als angewandte Morphologie*. Münster: LIT.
- Hegi, F. (2017). Übergänge überall hin. Ein bedeutungsphilosophisches Traktat. *Musiktherapeutische Umschau, 4*, 336-341.
- Hegi, F. (2010). *Improvisation und Musiktherapie: Möglichkeiten und Wirkungen von freier Musik*. Wiesbaden: Reichert.
- Hegi, F. (2009). Komponenten. In Decker-Voigt, H.-H. & Weymann, E. (Hrsg.), *Lexikon Musiktherapie* (S. 244-252). Göttingen: Hogrefe.

- Jiménez, J. P. (2004). *Psychic Change; what and how? New Orleans Zusammenfassung*. Vortrag zum letzten Panel im Themenblock „Multiple Approaches to a Clinical Case“ IPA Kongress, New Orleans.
- Kächele, H. (2008). Der Therapeut als Musiker. Besprechung von Knoblauch, S. H. (2000). The musical edge of therapeutic dialogue. *Musiktherapeutische Umschau*, 29, 290-293.
- Kächele, H., Albani, C., Buchheim, A., Grünzig, H.-J., Hölzer, M., Hohage, R., Jimenez, J. P., Leuzinger-Bohleber, M., Mergenthaler, E., Neudert-Dreyer, L., Pokorny, D. & Thomä, H. (2006). Psychoanalytische Einzelfallforschung: Ein deutscher Musterfall Amalie X. *Psyche - Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen* 60, 387-425.
- Kapteina, H. (2009). Morphologische Musiktherapie. In Decker-Voigt, H.-H. & Weymann, E. (Hrsg.), *Lexikon Musiktherapie* (S. 195-197). Göttingen: Hogrefe.
- Knoblauch, S. H. (2017). Die Spannungen zwischen Struktur und Fließen: dem Rhythmus und dem Klang menschlicher Interaktion lauschen. Unveröffentlichtes Manuskript zum öffentlichen Vortrag am 26.10.2017 an der IPU *The Tensions Between Structure and Fluidity: Attending to the Rhythm and Tonality of Human Interaction*. Übersetzt von Sebastian Leikert.
- Knoblauch, S. H. (2005). Body rhythms and the unconscious: Toward an expanding of clinical attention. *Psychoanalytic Dialogues*, 15, 807-827. Verfügbar unter: <http://www.pep-web.org/document.php?id=pd.015.0807a> [20. März 2018].
- Knoblauch, S. H. (2000). *The musical edge of therapeutic dialogue*. New York: The Analytic.
- Knoll, C. (2016). Musikalische Improvisation in der Supervision. *Jahrbuch Musiktherapie*, 12, 89-110.
- Leikert, S. (2010). Improvisation in der Musik und in der psychoanalytischen Technik. *Psychoanalyse im Widerspruch*, 43, 99-109.
- Luborsky, L., D. Spence (1971). Quantitative research on psychoanalytic therapy. In Bergin, A.E. & Garfield, S. (Hrsg.), *Handbook of psychotherapy and behavior change* (S. 408-438). New York: Wiley.
- Neubauer, J. (1997). Zur Morphologie. In Witte, B. & Schmidt, P. (Hrsg.), *Goethe Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Salber, W. (1993). *Seelenrevolution: Die komische Geschichte des Seelischen*

LITERATURVERZEICHNIS

- und der Psychologie. Bonn: Bouvier.
- Salber, W. (1965). *Morphologie des seelischen Geschehens*. Bonn: Bouvier.
- Stern, D.N. (2007). Die Lebenserfahrung des Säuglings (9.Aufl.). Stuttgart: Klett-Cotta.
- Thomä, H. & Kächele, H. (2006). *Psychoanalytische Therapie: Forschung (Bd. 3)*. Heidelberg: Springer.
- Tüpker, R. (2017). Übergänge. Perspektiven der Gestaltpsychologie und der Morphologie. *Jahrbuch Musiktherapie*, 13, 15-36.
- Tüpker, R. (2013). *Ich singe, was ich nicht sagen kann: Zu einer morphologischen Grundlegung der Musiktherapie (3. Aufl.)*. Münster: LIT.
- Tüpker, R. (2012). Morphologisch orientierte Musiktherapie. In Decker-Voigt, H.-H. (Hrsg.), *Schulen der Musiktherapie (S. 53-77)*. München: Ernst Reinhardt.
- Verfügbar unter:
https://www.uni-muenster.de/imperia/md/content/musikpaedagogik/musiktherapie/pdf-dateien/morphologisch_orientierte_musiktherapie_korr_kranz2012.pdf [20. März 2018].
- Tüpker, R. (2009). Behandlungsschritte. In Decker-Voigt, H.-H. & Weymann, E. (Hrsg.) *Lexikon Musiktherapie (S. 76-82)*. Göttingen: Hogrefe.
- Tüpker, R. (2009). Forschungsmethodik. In Decker-Voigt, H.-H. & Weymann, E. (Hrsg.) *Lexikon Musiktherapie (S. 135-138)*. Göttingen: Hogrefe.
- Universität der Künste Berlin (2016). Fachtagung Musiktherapie 2016. Verfügbar unter:
https://www.udk-berlin.de/fileadmin/2_dezentral/FR_Musiktherapie/dokumente/Flyer_Fachtagung_Musiktherapie_2016.pdf [20. März 2018].
- Weber, T. (2009). Improvisationsgehalt. In Decker-Voigt, H.-H. & Weymann, E. (Hrsg.), *Lexikon Musiktherapie (S. 200-203)*. Göttingen: Hogrefe.
- Weymann, E. (2009). Beschreibung und Rekonstruktion. In Decker-Voigt, H.-H. & Weymann, E. (Hrsg.), *Lexikon Musiktherapie (S. 99-103)*. Göttingen: Hogrefe.
- Weymann, E. (2009). Improvisation und Musiktherapie. In Decker-Voigt, H.-H. & Weymann, E. (Hrsg.), *Lexikon Musiktherapie (S. 190-194)*. Göttingen: Hogrefe.
- Weymann, E. (2009). Morphologische Musiktherapie. In Decker-Voigt, H.-H. & Weymann, E. (Hrsg.), *Lexikon Musiktherapie (S. 274-277)*. Göttingen: Hogrefe.

Weymann, E. (2009). Supervision und Musiktherapie. In Decker-Voigt, H.-H. & Weymann, E. (Hrsg.), *Lexikon Musiktherapie* (S. 517-520). Göttingen: Hogrefe.

Weymann, E. (1996). Supervision in der Musiktherapie. *Musiktherapeutische Umschau*, 17, 175-195.

Weymann, E. (1991). Unerhörtes hörbar machen. *Materialien zur Morphologie der Musiktherapie, IMM*, 4, 7-15.

Internetquellen

Webseite „Butoh“. Heinrichs, H.. URL: http://butoh-tanz.de/index.php?fr=ueber_butoh (Abgerufen: 4. März 2018, 12:26 UTC)

Webseite „Das jiddische Volkslied“. Hopfgartner, R. & Schwarzbauer, P.. URL: <http://www.cantastorie.at/volkslied/> http://www.mater-dolorosa-lankwitz.de/wiki/doku.php/musik:ethos_der_kirchentoene (Abgerufen: 4. März 2018, 12:31 UTC)

Webseite „Eklipse“. In: Bibliographisches Institut GmbH. Bearbeitungsstand 2018. URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Eklipse> (Abgerufen: 4. März 2018, 12:21 UTC)

Webseite „Erythrophobie“. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 6. Februar 2018, 16:09 UTC. URL: <https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Erythrophobie&oldid=> (Abgerufen: 4. März 2018, 12:02 UTC)

Webseite „Hirsutismus“. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 1. März 2018, 18:18 UTC. URL: <https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Hirsutismus&oldid=174519211> (Abgerufen: 4. März 2018, 12:00 UTC)

Webseite „Idiopathie“. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 2. Februar 2018, 11:18 UTC. URL: <https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Idiopathie&oldid=173587909> (Abgerufen: 4. März 2018, 12:03 UTC)

Webseite „Johannes der Täufer“. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 10. Februar 2018, 15:21 UTC. URL: https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Johannes_der_T%C3%A4ufer&oldid=173855901 (Abgeru-

LITERATURVERZEICHNIS

fen: 4. März 2018, 11:56 UTC)

Webseite „Mäander“. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 6. Februar 2018, 06:23 UTC. URL: <https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=M%C3%A4ander&oldid=173710156> (Abgerufen: 4. März 2018, 12:06 UTC)

Webseite „Salomo“. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 19. Januar 2018, 23:44 UTC. URL: <https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Salomo&oldid=173115564> (Abgerufen: 4. März 2018, 12:08 UTC)

Webseite „Tinglish“. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 21. November 2017, 11:00 UTC. URL: <https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Tinglish&oldid=171221423> (Abgerufen: 4. März 2018, 12:16 UTC)

Anhang A

Amalie X - Improvisation

Amalie X - Improvisation

Anna Eckert

improvisiert von Marita Koch und Ri Na

♩ = 76

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of ten staves of music, each with a system number on the left. The top staff (system 1) contains the melody line, starting with a whole rest followed by a series of eighth and quarter notes. The subsequent staves (systems 2-10) feature a bass line consisting of a sequence of asterisks (*) placed below the staff lines, indicating specific fret positions for a stringed instrument. The asterisks are arranged in various patterns, including single notes, pairs, and groups of three or four, often with horizontal lines connecting them to indicate sustained notes or chords. The melody line continues with various rhythmic patterns, including eighth notes, quarter notes, and half notes, some with slurs and accents.

47

Musical staff 47, starting at measure 47. The staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, and a bass line with a rhythmic pattern of eighth notes marked with asterisks. There are three fermatas above the staff.

52

Musical staff 52, starting at measure 52. The staff contains a melodic line with quarter and eighth notes, and a bass line with a rhythmic pattern of eighth notes marked with asterisks. There are two fermatas above the staff.

56

Musical staff 56, starting at measure 56. The staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, and a bass line with a rhythmic pattern of eighth notes marked with asterisks.

61

Musical staff 61, starting at measure 61. The staff contains a melodic line with quarter and eighth notes, and a bass line with a rhythmic pattern of eighth notes marked with asterisks. There are three fermatas above the staff.

68

Musical staff 68, starting at measure 68. The staff contains a melodic line with quarter and eighth notes, and a bass line with a rhythmic pattern of eighth notes marked with asterisks. There are three fermatas above the staff.

Anhang B

Transkript der 152.

Analysesitzung der Amalie

X

AMALIE 152. SITZUNG

Transkribiert von Michael B. Buchholz,

5.-11. März 2014,

teilweise gegengehört von Karla Hoven-Buchholz

Schwarze Zahlen in einfachen Klammern (1:07) geben die Dauer einer Pause in Minuten und Sekunden an

Rote Zahlen in doppelten Klammern ((3:33)) indizieren die Position auf dem Audio-Tape

Rote Teile des Transkripts zeigen an, wo diese Transkription von der Ulmer Transkript abweicht. Das soll einen Vergleich erleichtern.

BEGINN DER AUFZEICHNUNG:

Geräusche 12 sek

T sagt die Sitzung an: Frau Amalie X. am 25. Oktober 1974

31 sek Laufgeräusche, während die Patientin herein kommt

T: Ich darf vielleicht noch in Erinnerung bringen dass der Montag [dann=

P: [17 Uhr=

T: =17 Uhr

is ja das

?: ((flüstern))

(3)

P: und der Donnerstag ham wir nicht ausgemacht

(2)

T: Donnerstag ?

P: Da hatten Sie noch nichts gesagt weil (1) ich erst dachte ich könnte nicht aber ich hab ja keinen Vortrag

T: Aja (.) Aja (-) [Da wegen des Ausfallens der Stunde [Donnerstag dann (1) ja

P: [°Aber Sie haben da mittags [und Freitags°

T: öh (1,5) achtzehn Uhr dreißig wär dann (1) am günstigsten für mich >oder siebzehn Uhr dreißig<?=
=is mir egal

P: =is mir egal

T: ö::hm=

P: =Wenn's Ihnen passt

T: <Siebzehn Uhr> (.) >>Siebzehn Uhr dreißig dann<<

P: mm mh

T: JA?

P: mm mm

((1:27))

P: (°stöhnt°) (6) hhhhhhhh.

(59)

P: °hm°

(1:07)

((3:33))

P: hhhhhh (7) °Ich habe heut nacht geträumt heut morgen (2) hat grad der Wecker (1) geschellt (1,4) ich sei ermordet worden° vom Dolch

T: °hm°

P: und zwar war es aber (0,7) °wie im Film (2,2) ich musste ganz lang liegen (..) aufm Bauch und hatte den Dolch im Rücken und (2,2) dann kamen ganz viele Leute (5) und (2) ich weiß nicht mehr wofür (-) die Hände ganz ruhig halten irgendwie wie tot

T: °hm°

P: mir war's sehr peinlich dass der Rock so (h)hoch raufgerutscht war (.) hinten

((4:04))

T: °hm°

P: und dann kam (.) n Kollege (.) ga:nz deutlich sichtbar aus XY das war meine allererste Stelle (1) der hat mir dann den Dolch aus m Rücken gezogen und mitgenommen ähm (.) ich weiß nicht das war wie so'n Souvenir dann (2) und dann kam n junges Paar ich weiß nur dass er Neger war und die haben mir dann die Haar abgeschnitten und wollten daraus tatsächlich ne Perücke glaub ich machen (2) und das fand ich ganz schrecklich (2) und die ham dann auch angefangen zu schneiden (3) und (2) ich bin dann aufgestanden (2) und bin zu nem ((leichtes Lachen)) Friseur (3) ((schluckt)) ich mein da hat dann noch der Wecker (-) ((schluckt)) geschellt (3) °°und bin aufgewacht°°

(4)

T: Sie konnten dann doch aufstehen [als Sie zum Friseur gehen wollten

P: [jaja ich war ja die ganze Zeit auch (..) lebendig

T: ja mhm mhm mhm ja

P: ich wusst ja

T: ja

(1)

P: ich muss da nur (0.7) >ich hab gestern diesen Don Juan gesehen! Von Max Frisch und da gab's ja auch so einige (1,8) Tote, aber (.) es war (.) war wirklich wie auf m Theater (2) es=war auch sehr (..) peinlich und se:hr (..) dumm! Die ganzen Leute die da (2) dauernd ankamen. Und am Anfang hatte ich so das Gefühl, es sei echt! Aber (2) ich weiß gar nicht mehr (..) wie dann (-) ob das weh getan hat oder (3) es könnte der Dolch im Rücken (1) und der steckte also ((smiley voice)) echt drin! °Es gab bloß überhaupt gar kein °°Vertun°! °Er zog ihn einfach raus

(13)

(Glockenläuten setzt ein)

P: °Stehaufmännchen!°

(53 sec, Glockenläuten, Straßenlärm)

P: hm!

(3)

P: >>°Mir fällt halt noch ein paar Sachen ein° die Sie vielleicht von mir jetzt erwarten<<(..) ist mir alles auch Wurscht

T: hm!

(2,3)

T: Die ich erwarte zu dem Traum, [oder?

P: [ja::hhhh. Plötzlich fiel mir das ein

T: ja!

(4)

P: ich fürchte nur, °dass ich in letzter Zeit gar nicht weiß was ich [da mach°

T: [hm

P: nicht zu dem Traum °hab ich gelesen! Überhaupt! ich bin so (.) durcheinander !°

T: Ja

(2)

P: °Ich zieh zwar bewusst (1) das an, was ich sonst anzieh° (.) und >schmier mir die Lippen ein<

T: mhm

P: um nicht aus der Gewohnheit zu kommen, aber vorerst saß ich am Tisch (2) und >des wird immer schlimmer und< (1) plötzlich dacht ich, jetzt verkaufst du dein Au=to (1) brauchst doch nicht mehr (3) und ins Theater brauchst du auch nicht mehr

T: mhm

(2)

P: ist alles Teufelswerk (1,5) im Deutschunterricht gibst (=gibst Du) auch keine ganz richtige Überlegung (2) gibst (=gibst Du) Englisch und Erdkunde (2) hast möglichst nix mehr mit dem allem zu tun (-) 's ist haarklein wie vor 10 Jahr (2) halt bis ins Detail (3) °° ich weiß nicht°° (3) °°(warum träum ich in der Zeit ??)°° ((3 sec, immer noch Glockenläuten)) °°ist mir auch wurscht°°
 (20) ((7:51))

P: >°wenn das so weitergeht tu ich sonst nichts!° Mich überhaupt nicht mehr fürchten
 (3)
 T: Wie im Traum?
 P: °ja!
 (7)
 P: Ja ich muß irgendwie .hhhh psch::t (1) mir kommt das vor wie (1) na ist es schon soweit dass ich in Gedanken überlege, (1) .phh ((8:55)) °°>ich mein<< was soll's sonst sein, ist schon ganz verrückt°°, dass ich manchmal wirklich überlege in den letzten Tagen (2) in welches Kloster ich gehe°°. Idiotisch! So idiotisch! Und es nützt überhaupt nichts wenn ich mir das selbst sage
 T: °°mm°°
 (8) ((9:08))

P: bin richtig froh wenn ich morgens in der Schule sein kann (2) da hab ich gar keine Zeit für so'n Zeug
 (22)

P: ich wehr mich eigentlich nur mit Routine dagegen (4) >natürlich auch mit Nachdenken< aber sobald ich anfang nachzudenken (1) schmeiß ich alles durcheinander °°ich weiß nicht! Ich weiß es wirklich nicht°° (6) Manchmal denk ich, ich bin verrückt und dann denk ich, ich hab Schuldgefühle und dann denk ich°, °°ich hab hhhh. (1) die letzten (..) 6? Jahre (..) überhaupt nicht gelebt sondern? (3) ich weiß nicht schon so weit (8) ganz plötzlich°°
 (3) ((10:23))

T: Was ist Ihnen denn zu dem Traum vorhin eingefallen gewesen was Sie nicht
 P: °°ahh.°° ((murmelt))
 T: sagen wollten?
 P: °Shit!
 T: Bitte? Hm?
 P: phhhhh. °°irgendsowas weiß nicht mehr was vielleicht in so'm [Lehrbuch [steht°°
 T: °°mm°° [Von? [Von?
 P: Irgendsowas was vielleicht in'm Lehrbuch drinne steht
 T: Ja was steht denn da? ((10:29))
 P: hehehehe! Das wissen Sie doch! Ganz [sicher! Sie wissen ja nicht was
 T: [Nein! nein! °°nein°°
 P: ich für Lehrbücher lese ((nicht mehr lachend))
 T: mph mph
 P: Oh Gott! (2) °°nein! Ich hätt (.) ich fühl so'n (1,5) Dreck!°°
 T: mhmm
 (20))

P: °tja glauben Sie das selbst, dass der Traum mir weiter hilft? °°((is so fremd jetzt doch noch ??))°°
 (4) ((11:16))

T: Naja es ist ja eine=[eine (1) ähm (2,2) mhmm (2) Reglosigkeit eine (2) Sie haben
 P: (((°° ?? ?? °°))
 T: sich gerade beklagt, dass Sie nicht weiterkommen, dass Sie (5) ist ja im Traum dargestellt äh
 P: >>°aber da bin ich ja am Schluss aufgestand[en°°<<
 T: [mja
 P: Ich [sagte Ihnen doch, Stehaufmännchen

T: [ich versteh aber (.) zum Friseur
P: Wie so'n STEHAUFMÄNNCHEN das dann (.) alles abschüttelt und zum Friseur
T: °mhm°
P: geht nix besseres zum Tun weiß, weder zur Polizei. Bin aber nicht sicher ich glaub da war noch Polizei dabei. So einerseits ne Filmszenerie und
T: JA
P: andererseits so ganz (1) eigentlich wirkliche Straßenwirklichkeit Ich hör dann die Leute kommen und gaffen. °.hhhh hhhh.° HHHHHH. mmmm.° Ich komm jetzt bloß nicht weiter, komm immer tiefer rein (1) °wie das ganze geschehen ist ° (3) und erst war's die Uhr ((12:16)) und jetzt ist es das Auto, °geht gar nix mehr weiter°
(4,5)
T: Und dann im Traum werden Sie sogar noch (.) getroffen also öhh hab ge (-) also sind Sie tot oder nicht tot
(2)
P: Das ist aber auch so [(..) momentan[! Mir macht überhaupt nix Spaß! (..) Ich
T: [mhm mhm
P: mach alles ganz mechanisch (4) auch die Schule macht nicht wirklich mit (1) alles mechanisch (4) oder wenn ich wo bin, benehm ich mich ziemlich aufgedreht (4) was heißt aufgedreht? °Das ist ein bißchen übertrieben aber zumindest recht lebhaft° (4) °und in mir beobachtet immer einer (2) und zensiert das (2) und sagt (..) Siehst was'n Unsinn (2) falsch! (3) alles war falsch!°
(13)
P: .hhhhHH HHhh. ((13:31))
(31)
P: Ich würd momentan alles Unsinnige glauben (1) Eher als dass zwei und zwei vier ist
T: mhm und (.) und auch dann dass ich auch hinter Ihnen sitze und sage (.) Falsch
P: ((° ?? ?? ??° hhhh.))
T: Falsch!
P: °ach, wissen Sie manchmal (1) hab ich das Gefühl (1) ich müsste auf Sie zustürzen (.) Sie am Hals packen und ganz festhalten und dann? Dann
T: mhm
P: denke ich (.) das schafft der gar nicht, das hält der gar nicht aus ((14:24))
T: mhm
P: dann seh ich wie Sie auch irgendwie (2,4) brennen oder=oder öh ich könnt das gar nicht richtig sagen ich weiß es nicht (2,5) was ich dann seh oder empfinde
T: Dass ich's nicht aushalte dass ich [äh (1) nicht ertragen kann Sie nicht
P: [ja
T: ertragen kann und:=
P: = ja dass ich Sie festhalte
T: mhm
(2)
P: das überfordert Sie dann irgendwie=
T: =mhm
P: .hhhh eher so, (.) [ist hhhh.
T: [mhm
(4)
P: und dass (.) das (2,5) dass °Sie dann auch anfangen irgendwie zu wackeln und zu schwanken oder so (3) oder ich frag mich dann manchmal ganz echt (2) isser dann so ruhig und für sich momentan (2) wie das auf mich wirkt°
T: °mhm°
P: weil ich eben momentan ((15:13))
(1,2)

T: also es ist schon [so ein Kampf bis aufs Messer äh (2) um (2) äh dann (1) da
P: [> °° überhaupt nicht << Kr(?) a::mpf °°
T: °den Kram° = Traum so aufzuzeigen
(4)
P: Wahrscheinlich, ja
(9)
P: und zwar deshalb so (1) so schlimm weil (5) ja warum eigentlich? Weil ich ihn ziemlich ähnlich eben schon mal erlebt hab (1,5) und ähm (6) und die Konsequenz war dann eben dass ich (5) gegangen bin (5) und ich hab in all den Jahren fertig ((??)) aus'm Kloster rausging=
T: mhm
P: =nie nie ernsthaft mehr gezweifelt dass es richtig war irgendwie (1) und jetzt nach
T: mhm
P: so langer Zeit °relativ langer Zeit kommt das° ((??)) wirklich nie ernsthaft
T: °mhm°
(1)
P: °zu[erst° (° ° ???°)
T: [statt des Kampfes bis aufs Messer ins Kloster
P: Bitte?
T: ((deutlicher und jede Silbe betonend)) statt des Kampfes bis aufs Messer=
P: =Ja=
T: = ins Kloster=
P: =Ja! Exakt! Nervenaufreibend ((16:38))
T: und dann wäre auch gesichert dass Si:e dann wüssten Sie wenigstens dass äh ich äh >wie soll ich sagn< über=überdAUert habe dass äh ichs err ausgehalten habe dass Sie dass Sie äh (2) mh (.) dass ich erhalten geblieben bin (.) sehn Sie > irgendwo ist doch da ne Sorge< dass ichs nicht AUShalte. Isser wirklich so stabil dass er ä:h dass er [hm
P: °nei das hab ich nie gehofft
T: °Nicht° (-) dass nix passiert dass ähm (.) ni:ch=
P: ==>dass ich Sie nicht UMreise oder so<<
T: =äm Sie mich nicht mitreissen
P: =[wie so Bäume wenn man dann oder kracht was ab
T: mh mh ja ja mh mh
P: °ich weiß nich°
(4)
T: ja ((17:18))
P: aber Sie sagten da so'ne Wegbewegung oder so?
T: Jaja (-) aber was äh (.) Wegbewegung (.) jaber eben erst mal wissen ist äh bricht was ab oder (..) können oder hält's hält's (2) ä:h >hält er's aus<
(1)
T: oder reißt reißt ein Ast ab, nicht? Irgendwo is ja (-) vielleicht auch mit drin dass Sie dann was mitnehmen MÖCHTn dass Sie n Ast ab[reißen MÖCHTn=
P: [JA!
T: =ei:n (.) Stück abbrechen
P: nJA! Ihr'n Hals!
T: Mein Hals (-) mh mh
(3)
T: mh mh (3) den Kopf
P: mm! Mh mh!
T: mh
P: °den mag ich sehr (?) Ihren Kopf°
T: bleibt er drAUf
(2)

Acer 8942g 10.3.14 09:27

Kommentar [1]: 1.P korrigiert die Deutung vom "Kampf"
2. T verspricht sich! Erst „Kram“ dann: Traum

T: [will mein Kopf noch mehrmals ja (?)=
P: [° bin ja mal sehr verkopft°
T: Wie?
P: ach! halt den, den vermess ich in alle RICHTungen=
T= Ja [mh
P: [gut
(2)
P: u:und (1,5) ähm (1) is ganz eigenartig=
T: =hm hm
P: manchmal wenn Sie dann so auf Ihrem Stuhl sitzen und ich wart hier bis Sie'n Termin machen=
T: =Ja
P: .hhhhh (1,2) dann sieht er jedesmal völlig and[ers aus (1,2) hhhh.
T: .hhh mhmh
P: Manchmal hhhh.und das is jeds Mal n andrer gewesen=
T: =Ja
(2)
P: obwohl ich jeden Zentimeter mit den Augen rumlauf
T: °mh°
P: °°von hinten nach vorne und oben nach unten°° und echt manchmal durch die Stadt gelatscht (1) Ihren Kopf so hoch=
T: = mh
(3,8)
P: Ich glaub ich bleib ((dass ich den recht lieb g'habt ??))
T: hm
P: Ihren Kopf
(5,0)
P: Komisch dass °°(([]))°°
T: [hm
(8)
P: Ich seh so schwer an Leuten zum Beispiel was die anhabn=
T:= Ja
P: ohne dass ich die fixiern müsste
T: mm
P: einfach sofort und bei Ihnen (2) frag ich mich manchmal hinterher (2) dass ich das nicht gesehn hab
T: mh
P: aber Ihr'n Kopf stütz ich °°manchmal°°
T: mh
(5)
P: °°der interessiert mich am meisten (19:22) °°
(2)
P: °°den find ich auch faszinierend
T: Ja
(8)
T: Wenn Si::e >ihn sich erhalten wenn er dableibt< und Si:e äh dann is > HAM Sie ihn nich und nehmen Sie ihn mit dann (.) ist äh=
P: =dann isser ab
T: isser ab, nicht? Und da is dann äh >das Kloster n AUSweg<, nicht? Aber eben würde auch=
P: is'n andrer Kopf!
T: dann (.) JA! Und Sie (2) hätten aber dann auch vielleicht nicht dies >mitgenommen<=
P: =Nein!
T: =was Sie mitnehmen möchten nicht wahr?

P: Was ich vor allem noch eindringen
möchte=
T: = ja! Ei:n (.)bringen oder eindringen?
P: dringen dringen
T: Eindringen ja
P: Nicht? Das letzte war schlecht formuliert, [aber (2)
T: [Ja:
P: is ja klar. Des was dann beim Eindringen rausholen kann
T: eJa (..) also was da dann in SIE eingedrungen i[st
P: [auch! ja!=
T: =weshalb Sie's dann! äh
eigentlich dies was SIE eigentlich auch möchten dass SIE das Messer haben
und äh (.) selbst (1.4) konkret eindringen (1) können (1) auch um etwas für sich
auch oder Mehr heraus zu holen
(11)
P: Ja und jetzt (1) bis jetzt dacht ich immer (2) dass des n bißchen gehen wird
T: mh
P: aber seit Sonntag °geht überhaupt °° nichts mehr°°
T: Nur weil (.) seit Sonntag offenbar ham Sie besonders sich drum bemüht den äh
(1) äh hier nicht mehr äh zu (..) einzudringen äh nicht äh an mein=mein Hals zu
gehen und äh (1) meinen Kopf äh zu::
P: =vermitteln
T: =zu vermessen und äh in die
Hand zu nehmen und äh (2) mitzunehmen was da ist und drin ist und=
P: =Mag schon sein weil ich's heute nacht mal aufgehört hab
(1)
T: weil Sie?
P: zu dem Lachen
T: beim Lachen ! Hm!
P: Sie mich gefragt (..) worüber Sie manchmal in meinen Vorstellungen lachen
T: Ja
(2)
P: und das ist eben genau der Punk[t=
T: [Hm! Ja!
P: = wo ich eben wirklich eindringen möchte und wissen möchte wann Sie lachen=
T: mh mh
(1)
P: =und wann Sie nicht lachen
(5)
P: naja wenn Sie sagen Sie lachen zu wenig dann ist das ja nicht objektiv gemeint
sondern einfach (2) das ich meine (1) Sie lachen zu wenig

T: Äh? Nein! Das me[ne ich so nicht=
P: [Nein? >>°das meinen Sie nicht? Ich dachte nein°<<
T: = ähm (.) ähm (.) es ist nur wenig lach (()) nein dass ich äh=
P: [ich würde öfters erWARten dass Sie lachen
T: un (3) SIE lachen ja GERN und Sie lachen ÖFTer hier, nicht? Ä:[h?=
P: [Ich (.)[lach (.)
oft=
T: =Oder äh lachen öfter hier=
P: =Ja::[hhhh.
T: [im Augenblick nicht aber (1) [ähm
P: [ich lach bestimmt öfters
als Sie=
T: JA::

P: soweit ich das hier feststellen kann
T: Ja! Ja hm
(13) (22:28)
T: nun natürlich ich finde (.) das GUT dass Sie lachen können und dass Sie
möglicherweise aus meinem ähm (..) NICHT äh (..) Mitlachen schließen dass es
nicht gut sein (-) sei zu lachen (-) aus diesem Grund habe ich das auch wirklich
äh geSAGT hab ich gesagt ich lach zu wenig
P: °ach so°
T: das mein ich auch! Ich lach zu wenig
(2)
T: ä:hm (1,8) u:nd Ihr Vater hat zu wenig gel[acht=
P: [er lacht überhaupt nicht
T: = und das ist da haben Sie ein >negatives Vorbild< (1,5) ä:hm
P: °mein Vater lächelt höchstens=
T: =ja
P: der lacht wenn ich[nicht lachen ka[nn (-) aber beinah=
T: [°hmhm° [ja
P: =gesetzmäßig ist das so. deswegen (-) er lacht nie so geht ((stöhnt)) hhhh.(1,0)
Der hat ne ganz andere Auffassung von Humor
(2,4)
P: Könnte man nicht das Fenster aufma[chen jetzt so'n bißchen? Is so'ne Luft
T: [JA JA
P: ich weiß nicht hhhh. Es scheint ganz ruhig zu sein
((Geräusche – Fenster wird aufgemacht))
P: phh! Phh!
((stärkerer Straßenlärm))
(14)
P: Wissen Sie (1) Sie ham mal (2) vor ziemli:ch (2) langer Zeit oder eben vor'n
paar Monaten gesagt (4) ja wie etwa (1) es ging um die Dogmen
T: mh mh
P: oder um dogmatisch sein ging's (2) und da ham Sie gesagt dass Sie (1) nicht
dogmatisch seien
(1)
T: hm hm
P: oder ähnlich von Dogmen (1,2) festgelegt (..) [seien.
T: [mh mh
P: Kann das sein so?
(2)
T: Mmh von Lehrbüchern= (23:20)
P: = JA hh. °hmhm° [(1,6) und (1) ja! (2) ich war mir natürlich auch nicht mehr (..)
T: [°hmhm
P: so seltsam klein so'n Komma-Gedanke
T: hmhm
P: °und macht er Freude noch nur macht er nicht was weiß ich, ((Sie wie lange
??)) macht er überhaupt Freude oder was macht er?°
T: °hmhm°
P: .hhh Drum bin ich auch so böse dass mein Handy ((lacht)) sich ((lacht)) (2,5)
also ist jetzt so'n Klajmmer-Gedanke! und dann! (1) naja; bei Dogma fällt mir ja
T: [hmhm hmhm
P: schließlich dann die Kirche ein [(1) und die Bibel und (-) da kam ja das dann
T: [hmhm
P: mit dem Lachen (1,5) und auch dass Sie praktisch dasitzen und über mich
lachen
T: mmh
P: eventuell dieses oder jenes net mehr glauben

T: mh
P: ABER! (3) ehhhh. ich finde (1,5) so wie ich die Bibel lese ist die gar nicht so dogmatisch
(2)
T: [Jaa
P: [Natürlich (1) weiß ich das
T: mmhm
P: Ooch! Ich **krieg wirklich keine Luft mehr** hhh. Danke! Ich (.) Danke (.) Ich (.)=
T: [>> soll ich's höher machen? << Ja
P: Danke schön!
T: mhmh
(4)
P: ungefähr ist des hohe jetzt wärmer (?) **und Sie sind dann so weit weg (25:37)**
(5)
P: so wie ne Mauer
T: Ja! h. (2) Ja! h. (1) mhmh (1) JA! Sie mein' (.) ob ich nun [warum
P: [a::ch!
T: ich nun Jung mache und nicht Freud oder mehr Freud als Jung? Nun äh (2)
P: [hh.
T: ohne dass ich was (..) das aus (1) ich sage nicht aus dogmatischen Gründen
P: (stöhnt)
T: aber ich glaube dass es Ihnen in der Beschäftigung mit meinem Kopf nicht nur um die Beschäftigung mit der Männlichkeit geht mit meinem männlichen Kopf und einem Prinzip (1) sonde::rn dass es Ihnen da (.) dabei möglicherweise geht um (..) sehr Konkretes (-) was Sie vorhin gedacht haben beim Messer
P: ((lacht))
T: nicht (.) denn, nicht umsonst hat Ihr Freund von Schrumpfköpfen gesprochen
P: Ja (26:24) (2) aber (2) Ich kann's jetzt ich hab ja auch deswegen den Gedanken abgebrochen
T: Jaja
P: weil (.) ich des momentan so BLÖD fi[nde und so:: fernliegend Ihre Meinung (.)
T: [jaja [ja
P: Meinung da anhöre. Alle Wün[schen und Begierden und [weiß der Teufel wa[s
T: [jaja [jaja [°mm°
P: aber dann hab ich gesagt: >,Ja naja! Aber das hätteste jetzt aber auch verflixt!< Ich war richtig bö's (2.1)
T: jaja
P: Und wenn Sie jetzt vom Kopf auf'n <Schrumpfkopf kommen>
T: Hm hm
P: ich (.) ich könnt jetzt wirklich grad loslachen! (..) Tut mir lei:d
T: [ja! jaja! Ja °mmh°
P: Aber (4) Sie sind der Psychologe, nicht? (kichert)
T: [JA! ja! hmhm (1) Sie wissen was in Ihrem Kopf ist
P: Nein! Zur Zeit eben nicht! Ooooh ((starker Autolärm)) in meinem bin ich überhaupt ja nicht zuhaus momentan [(2) weil (1) oder (.) ich fühl mich
T: [hmhm
P: nicht zu hause ((starke Motorengeräusche von der Straße)) (3) also schön mit dem Magen (2) muss ich mal überlegen. War zwar grad beim Dogma (1,5) aber ich fand Ihren Kopf
T: mhmh
P: wenn Sie soweit runter rollen °zum Schrumpfkopf° (2) haha (.) ich (..) ich find's wirklich grotesk >>tut mir leid<< ((lacht)) (-) mal
T: [JA! JAjaja!

P: angenommen (.) Sie könnten natürlich jetzt alle möglichen (1,4) Termini da drauflegen? (1,5) Die Angst hab ich sowieso (.) oder (.) was heißt Angst? (1) Den Hintergedanken hatt man natürlich immer was (2) legen Sie jetzt wieder für'n Schildchen drauf

(11) ((stöhnt))

P: Ja! (1) °°Ich weiß nicht was Sie alles interpretieren°° (2) Ob ich Nachhilfe schnappe zum Beispiel? (28:12)

T: .hmmm

P: ((Tschuldigung ich komm jetzt wirklich vom Hundertsten ins Tausende ??)) Sie ham mich aus meinem Konzept gebracht! jetzt bin ich ganz schön draußen und (2) versuch jetzt (2) (()) (3,5) .hhhhh. °°ha°°

T: °°mhmh°° ((lauter Straßenlärm und Kindergeschrei))

(10)

P: (lacht)

T: mh

P: nein jetzt des so (.) so geht (.) ja

(8)

P: Sie wollen mir auf die Schliche kommen da eben. Und zwar mit was Unverfänglichem anfangen aber es ist wirklich Ihr Kopf

T: JA (2) Nein das ist wirklich

P: so bin ich manchmal überhaupt kein Körper ((?)) eher n Klang ((?))

T: Ja ja

P: mir ist zwar früher aufgefallen deswegen ((blaues Hemd anhaben ???))

T: Ja

(2)

P: Was Sie glaub ich sehr selten haben

T: hmm

P: eine Krawatte mit rot und blau stimmt's?= (29:00)

T:=Jaja

P: Aber (3) °°wie spät is? °°

T: noch viel Zeit

(2)

P: °°Wann bin ich um Viertel

T: Ja

P: gekommen? Aber es geht weg. Es gibt wirklich sehr viel, das schon lang(t?) **Es gibt für mich Leute bei denen (2) gewisse Dinge nichtig=nicht wichtig [sind** oder würd mich viel mehr

T: [hm hm

P: interessieren ((lautes Kindergeschrei))

T: Jaja es geht ja auch [über

P: [>] Ich mach schnell das Fenster zu << Entschuldigung!

(3) ((gehende Schritte))

T: es geht ja (.) wirklich auch so sehr um um Gedanken und (.) und äh das was im Kopf ist [im Kopf auch ist äh was Sie denken was ich denke [und sehr viel mehr

P: [Jaha [Ja°ha°

T: über die Gedanken zu dem zu kommen was Sie sind und ich bin

P: glaub ich doch nä:: oder?

T: ja sicher sicher

(1,5)

P: Ich vermess Ihren Kopf manchmal wie wenn ich n Gehirnbild [mach

T: [mm mm

P: und ich kenn wahrscheinlich besser Ihre Runzeln auf Ihrer Stirn als irgendwas

T: [ja ja °ja°

P: ich will vielleicht auch das Alter Ihres Kopfes wi[ssen HALT so DIN[GE hö:::rn

T: [mm [jajaja°°

Acer 8942g 10.3.14 15:39

Kommentar [2]: In der Ulmer Transkription steht hier etwas von "Bank", auf der die P sitze – das kann ich beim besten Willen abhörend nicht hören!

P: Ich hab doch zum Beispiel vor Ort im *Forum* wo Sie n paar Mal drin sind und mit Photo und wenn ich da den Kopf angucke (.) das hab ich jetzt lang schon nicht mehr getan aber es gab mal ne Zeit wo ich des öfter getan hab denk ich mir

T: JA ja

P: selbst schon im Foto wieder ganz anders!

T: Hmhm

P: Hab ich was ganz anders entdeckt

T: °ja°

P: und da war auch wahnsinnig viel Neid dabei auf Ihren Kopf

T: hm hm

P: irrsinnig viel ((30:36))

T: Jaa und (.) ja

P: jetzt komm endlich (()) (lacht heftig) deswegen ja wenn ich wieder an den Dolch denke und an mein schönen Traum

T: hm

P: aber (stöhnt) [au (.) Tschuldigung

T: [aber sehn Sie aber warum soll ich eigentlich Ihre (-) warum (.) das ist doch ne Degradierung die gerade Sie mir in den Mm- Mund legen=

P: ==>>°in den Kopf°<< =

T: =in meine Gedanken legen nicht wahr. Das ah

(P: stöhnt)

T: äh eine Erniedrigung dass ich schon weiß und das einordne und Sie ähn äh Neid äußern nicht wahr dass ich dann schon weiß (.) worauf Sie neidisch sind. MEHR (.) nicht wahr?=
 P: ja! das kam halt jetzt gerade weil Sie vorher

T: ja! jaja jaja

P: ä::hm hhhh. also runter wollten (.) nicht?

T: [ja:hm! Mm

P: mit den Schrumpfköpfen (.) die hab ja auch nicht ich gemacht

T: nei:n

P: und die haben mich auch bei Gott nie fasziniert aber [(2) aber es hat mich

T: [mm

P: fasziniert damals bei Renate dass sie (2) ähm (1) ja: echt so zupackend ist

T: mhm mhm

P: kann man ganz gut sagen °in diesem Fall°

T: [ja! ja! und dann ums Zupacken ging's ja dann auch mm bei Ihnen am Halspacken und dass ich das nicht aushalte nicht wahr?

P: JA JA °

das hab ich° beFÜRcht[et (1,6)

T: [mhm mhm

P: is ne ganz alte Befürchtung (3) dass Sie's nicht aushalten mein Vater hat ja nie was [ausgehalten (2) Sie glauben gar nicht wie weich mein Vater [ist

T: [Ja: [mhm

(2)

P: Nix hat der ausgehalten=

T: =aber umso mehr ist dann wichtig ob mein Kopf noch wirklich hart ist! Das steigert ja dann auch di::e (1) äh (.) >Härte des Zupackens<.

P: hhhh.

T: De:nn wenn er hart ist dann muss man ja noch:: dann kann man ja eher aus=raus(.)kriegen ja! wie hart ist er nun nicht wahr?

P: °ja° ja und man kann härter zupacken und=

T: Gena:u=

P: =Ja! =

T: =mh mh mh

P: und kann besser(1)bis aufs Messer kämpfen ((32:20))
T: >>JaJa<< (.) Und dann ist auch an dem Dogmatismus würde etwas (..) sozusagen
P: hhh. °ah!° JA!
T: doch etwas Positives abzugewinnen sein nämlich (.) dass er so schnell nicht (1) UMZuschmeißen ist dass er (.) FESThält auch an was °° nicht wahr°°
P: °ja:° (5) °dass er festhält=
T: =mhm
(2)
P: Ja! und dann? Hä! Manchmal (2,3) ich hab so das >ganz verdammte Gefühl< bei mir so soll's sei=seit Sonntag
T: mhm
P: dass ich zwar >wieder will< dass sind Sie sich nicht umschmeissen lassen
T: mhm
P: aber dass ich Sie IRGENDwo umschmeißen möchte
T: JA
P: ich sagt Ihnen ja ich bin neidisch auf Ihren Kopf! Wahnsinnig schon! War manchmal
T: mhm
P: schon ganz schlimm! Dann bin ich ja=und hab andere Köpfe vermessen
T: JA mm mm mh
P: das hab ich (1) vielleicht im Studium mal getan (-) da hatt ich so ne Zeit (1,2)
T: Ja Ja ((33:05))
P: und das kam jetzt auch wieder (..) eben durch Sie ausgelöst worn
T: hm hm
P: und DA! =will=ich=so ein GANZ (.) kleines Bißchen (.) n Loch in den Kopf (.) in den
T: °mhm°
P: Kopf! In den Kopf (.) schlag=
T: mhm ja=
P: und da ein bißchen was von=von °meinen Gedanken rein tun° °so°°. Das kam mir
T: mhm
P: neulich (..) ob ich nicht ein bißchen IHR=Dogma (.) gegen MEINS austauschen kann
T: mhhhh.=mm
((ansteigende Intonation))
P: So=wie (.) so=wie (.) hhhh. So=wie Si::e (3) ich mir °vorstellen °°kann°° (-) Ihr Dogma in meins (1) rein zu tun (2)
T: Ja Ja
P: und dann ging es mit dem Kopf leichter zu sagen als (2)
T: Ja
P: ich hab's mir schon am (2) Mittwoch (1) °°gesagt°°
T: mhm Und dann wäre auch=wäre auch die
Intensivierung Ihres Gedankens ins Kloster zu gehen eine Möglichkeit mich herauszufordern zu einem Kampf
P: mhm
T: um Sie (.) nämlich zum Kampf der auch (.) bei dem Sie dann FEST=gehalten wür=den (.)
P: hhhh.
nicht=nur selbst (.) FESThalten und ausprobieren wie wie >>°wieviel=ich=aushalte°<<
P: hhhh. Ja
T: sondern dass ich dann auch ENDLich! (1) in dem Kampf zeige wie!=sehr mir (.) daran=gelegen ist! dass Sie (.) NICHT ins Kloster geh[en sondern der Welt erhalten
P: [zu meiner Mutter
T: bleiben
P: ohja wahrscheinlich schon
(6)
P: Was weiß ich ((34:30))
(1,3)

Acer 8942g 7.3.14 17:48

Kommentar [3]: Rhythmus! Als ob sie mit den Worten hämmert

Acer 8942g 7.3.14 17:48

Kommentar [4]: Subjunktiv

T: weiter hierbleiben damit Sie mir auch Ihre Gedanken die mit meinen=mit Ihren Gedanken
mein=meinen (1) Kopf mehr füllen können und (1,3) und wirklich fruchtbar=fruchtbare
P: °°(ah so ??)°°
T: Gedanken äh mir geben können
(9)

((34:51))

(9)

P: Wissen Sie heute hab ich gedacht (3) zu Haus so'n Nachmittag ist auch ganz scheußlich
(2) ich geh=ich ras jetzt los (2) und setz mich für ne halbe Stunde vorher in

T: hm
P: Ihren Flur obwohl ich den Flur hasse
T: [mh mh mh
(3)

P: is schon sehr viel breit (1,7) Einfach dass ich dann (.) ganz schnell (1) hier rein kann und
dann .hhhh hhhh. als ich dann durch den Park lief dann dacht ich (1,2) °ich sollt' wirklich
nicht zu Ihnen gehen (1) ich sollt wirklich ins Kloster oder°

T: hm hm
P: es ist ja auch unnatürlich jetzt momentan ich kann meine Schüler nicht mehr
sehn °und° (1,7) un möchte wirklich mal n halben Tag lang einfach hinlegen an
die Decke starren und (1) was weiß ich von mir aus nachdenken oder
meditieren dann (1) einfach irgendwo (1,3) .hhh ach! hhh. wie soll ich sagn (1,5)
in eine andere Schicht steigen wirklich weg von dem Theater

T: Mja:
(2,2)

P: es geht natürlich meinen Kollegen zum Teil auch so (.) halt so ne Stimmung

T: °mm°
P: allgemein aber (2) ich kann's jetzt nicht auf die Ferien schieben oder auf des
(1,5) .hhhhh was weiß ich Schuljahr oder so (1,5) !:ch dachte auch am Montag
(.) Sie fallen auseinander oder hhh °°wie soll ich sagn°°

T: mja

P: da war wieder das Muster, das ich von mir auf Sie übertragen hab (1) und dann
dacht ich (2)

T: hm >NAja:< hm hm ((36:25))

P: Sie müssten ganz arg flattern jetzt oder ganz arg aufgeregt werden (1) dass das

T: °mm° mm mm

P: Kloster wieder kommt (2) und da gehen Sie so ruhig und=

T: mja mja =aber doch aufgeregt
äh klär gerade nicht wahr dass Sie äh dass ich Sie doch halten möge und (..) und vielleicht ist dann doch=

P: =NEIn weil Sie >>weils weils<< °ärm° mir kam's vor
wie wenn (1) alles was wir hier gemacht haben (1,4) UNsinn und und und (.)
überhaupt nix genützt hätte nicht? Ich war einfach (3) hhhh. (2) °mja° (1)

T: mhm

P: Sie wollten was s[agen]

T: [JA! Ja ich wollte sagen (.) nun (.) isses (..) Sie haben doch glaub
ich selbst jetzt äh eine err Lösung dafür auch (.) gefunden nämlich Sie möchte:n
(1) Sie haben sich ja doch durchgerungen dass Sie mir soviel Stabilität
zutrauen dass ich also ein kleines Loch überstehe [nicht wahr und [

P: [ja: hmhm

T: Sie das da reinstecken aber Sie möchten natürlich mmm >KEIn KLEines< Loch
(.) Sie möchten auch nicht wenig sondern viel reinstecken

P: vermu:tlich (.) ja:

T: Sie haben einen schüchternen Versuch gemacht [zu die Stabilität des Kopfes

P: [vermutlich

T: zu probieren mit dem Gedanken [(..) wie groß n kleines Loch (.) machen

Acer 8942g 8.3.14 08:44

Kommentar [5]: Die genauere Transkription ergibt hier einen ganz anderen Sinn

P: [hhhhh. ((37:42))
T: nicht wahr aber Sie möchten n großes machen n leichtn Zugang ha[ben
P: mh mh mh [mhmh
T: nicht Schwerzugang Sie möchten mit der Hand! err das auch tasten können was da ist nicht nur mit den Augen sehen. Mit den Augen sieht man auch nicht gut wenn n Loch nur klein ist nicht wahr? (3) Mit n Augen sieht man auch nicht viel wenn n Loch nur klein ist nicht wa:hr=Also [äh err ich glaube Sie möchten ein
P: [mpf
T: größeres err=
P: =hh. ich möchte sogar ein err in Ihrem Kopf spazieren gehen können=
T: = Ja mm=
P: =das möcht!=ich=
T: =.hh=Ja mm=
P: =und auch ne Bank möchte ich ham=tztz
T: = ja! ja!
P: = wie so'n Pa:rk! |
(3)
P: und (2) n:ja (1) is glaub ich leichter (1,5) zu verstehn was ich noch alles möchte
T: Ja! Mehr Ruhe auch (.) des [Kopfes err die Ruhe die ich hier habe hier hab ich
P: [ja |
T: eine Ruhe (.) nicht? die ist wird auch gesucht nicht wahr?=
P: hhhhhh. = ich hab mir vorhin gedacht (2,5) °wenn Sie sterben (2) dann können Sie sagen (2) Sie ham n herrlichen Arbeitsplatz gehabt! Irgendwie komisch°
T: Mit dem Blick auf n Friedhof=
P: =JA! NA=n! (.) KOMISCH! NEIN! (1) gar nicht an n Friedhof gedacht=überhaupt=nicht [(1) sondern wir hatten immer so schön
T: [JA
P: dann (.) Licht! Und=und die Blätter
T: hm hm=
P: =klingt jetzt beinah so=so kitschig aber (2) irgendwie (.) dacht ich (1,5) also das kann ich jeden Fall sagen (3) °Friedhof oder so ((immer so ?)) (5) glatt (27) ((39:47))
T: Also in der (1,2) ich weiß nicht ob sich damit Kloster bei Ihnen verbindet eben jene Ruhe die Sie! err (1) eine Ruhe (1,5) die (..) da ist und ähm eine größere noch und die (..) zugleich auch nicht dann nötig machen würde (1) dass Sie äh (2) n (.) n Loch machen irgendwo und dort erst dann eindringen ((40:13))
P: mhm
T: und Ihre Ruhe finden nicht?
(2,5)
P: aber's nichts dran zu machen ich hab's das Gefühl (2) als ob da wirklich die Tür schon offen wär
T: mhm
(2)
P: und ich bloß rein marschieren müßte
T: die Tür ähm (1) wohin?
P: in **das Fenster**
T: in die=JA °mm°
P: da müßt ich wirklich nicht reinbohren=
T: =mhm
(2,5)
P: das ist eben das wä::r
T: die Tür des Klosters?=
P: JAha! Das wär für mich ganz arg offen momentan

Acer 8942g 8.3.14 09:26

Kommentar [6]: Beispiel für mind reading

Acer 8942g 8.3.14 09:17

Kommentar [7]: Woher weiß Thomä von der "Ruhe"? Es dauert 0,6 Sekunden, dann kommt das zustimmende „ja“ von P

T: °°ja mm mm°° ja mhmh (1)

P: Aber es würde auch Ihnen äh ebe:n äh gesch: (1) Sie könnten mich dann schonen und sich selbst (.) nicht? Si:e äh=

P: Ja! Sie könnt ich draußen lassen und (2) Sie dürften dann Ihre Dogmen

T: JA JA

P: behalten

T: JA

P: ich müßt dann >>wirklich nicht<< (-) >würd ich nicht mit Ihnen kämpfen<

T: mh mh

(1)

P: Das stimmt! (2) müßt Ihnen auch nicht den Hals abreißen

T: Ja! Aber Sie würden dann auch nicht mit Ihren Dogmen meine befruchten oder?

P: Nein! (1) [Wär wieder so (..) wie der Feind [Ich wür:de zwei Fronten

T: [Äh (1) meine (.) [ersetzen meine ersetzen

P: haben! So: wie eben

T: mh mh

P: (())

T: meine ersetzen denn mit den Eingriffen in die Gedanken (..) Ihren Eingriffen in meine Gedanken (-) in mein' Kopf würden=würden Sie ja was ändern äh (2) w[ollen und können

P: [jaa:

T: °°mh mh°°

P: Ja: (1) es wär wieder ein Davonlaufen? (1,5) **Wissen Sie** ich muss Ihnen das nochmal grad sagen was da alles noch kommt

T: mm

P: oder was da alles immer noch kommt

T: mm

P: Egal ob ich im Bad steh oder am [Schreibtisch

T: [mh Ja (3) Ja

(4)

T: am Montag [dann

P: [dann sehn wir uns (1) ja (1,5) Auf Wiedersehn

((41:55))

Anhang C

Erhebungsbogen OPD-2

Operationalisierte Psychodynamische Diagnostik (OPD-2) Erhebungsbogen

Achse I (Basismodul) Krankheitserleben & Behandlungsvoraussetzungen	nicht/ kaum		mittel		sehr hoch	nicht beur- teilbar
	①	②	③	④	⑤	⑥

Objektivierende Bewertung der Erkrankung /des Problems

1. Gegenwärtige Schwere der Störung /des Problems						
1.1. Schwere der Symptomatik	①	②	③	④	⑤	⑥
1.2. GAF: Maximalwert der letzten 7 Tage	→ _____					⑥
1.3. EQ5 D Summe: _____ Itemwerte →	1. ____	2. ____	3. ____	4. ____	5. ____	⑥
2. Dauer der Störung /des Problems						
2.1. Dauer der Störung	< 6 Monate	6-24 Monate	2-5 Jahre	5-10 Jahre	> 10 Jahre	⑥
2.2. Alter bei Erstmanifestation der Störung	in Jahren	→ _____				⑥

Krankheitserleben, -darstellung und -konzepte des Patienten

3. Krankheitserleben und -darstellung						
3.1. Leidensdruck	①	②	③	④	⑤	⑥
3.2. Darstellung körperlicher Beschwerden u. Probleme	①	②	③	④	⑤	⑥
3.3. Darstellung psychischer Beschwerden u. Probleme	①	②	③	④	⑤	⑥
3.4. Darstellung sozialer Probleme	①	②	③	④	⑤	⑥
4. Krankheitskonzepte des Patienten						
4.1. An somatischen Faktoren orientiertes Krankheitskonzept	①	②	③	④	⑤	⑥
4.2. An psychischen Faktoren orientiertes Krankheitskonzept	①	②	③	④	⑤	⑥
4.3. An sozialen Faktoren orientiertes Krankheitskonzept	①	②	③	④	⑤	⑥
5. Veränderungskonzepte des Patienten						
5.1. Gewünschte Behandlungsform: körperliche Behandlung	①	②	③	④	⑤	⑥
5.2. Gewünschte Behandlungsform: psychotherapeutische Behandlung	①	②	③	④	⑤	⑥
5.3. Gewünschte Behandlungsform: sozialer Bereich	①	②	③	④	⑤	⑥

Veränderungsressourcen /Veränderungshemmnisse

6. Veränderungsressourcen						
6.1. persönliche Ressourcen	①	②	③	④	⑤	⑥
6.2. (psycho)soziale Unterstützung	①	②	③	④	⑤	⑥
7. Veränderungshemmnisse						
7.1. äußere Veränderungshemmnisse	①	②	③	④	⑤	⑥
7.2. innere Veränderungshemmnisse	①	②	③	④	⑤	⑥

Achse I (Psychotherapiemodul)	nicht/ kaum		mittel		sehr hoch	nicht beur- teilbar
	①	②	③	④	⑤	⑥
(optional)	①	②	③	④	⑤	⑥

Krankheitserleben, -darstellung und -konzepte des Patienten

5. Veränderungskonzepte des Patienten						
5.P1.	Symptomreduktion	①	②	③	④	⑤
5.P2.	reflektierend-motivklärend /konfliktorientiert	①	②	③	④	⑤
5.P3.	emotional-supportiv	①	②	③	④	⑤
5.P4.	aktiv-anleitend	①	②	③	④	⑤

Veränderungsressourcen /Veränderungshemmnisse

6. Veränderungsressourcen						
6.P1.	Offenheit	①	②	③	④	⑤
7. Veränderungshemmnisse						
7.P1.	sekundärer Krankheitsgewinn /problemaufrechterhaltende Bedingungen	①	②	③	④	⑤

Achse II Beziehung

Perspektive A: Das Erleben des Patienten					
Patient erlebt sich			Patient erlebt andere		
Item Nr.	Text		Item Nr.	Text	
1.	30		1.	9	
2.	26		2.	8	
3.	17		3.	15	

Perspektive B: Das Erleben der anderen (auch des Untersuchers)					
Andere erleben den Patient			Andere erleben sich		
Item Nr.	Text		Item Nr.	Text	
1.	29		1.	1	
2.	5		2.	9	
3.	17		3.	29	

Beziehungsdynamische Formulierung:

Beschreiben Sie bitte,	
... wie der Pat. andere immer wieder erlebt: ↓	9. so, dass sie ihr keinen Freiraum lassen, sich einmischen. 8. so, dass sie sich ihr aufdrängen, taktlos sind. 15. so, dass sie sie vernachlässigen, sie im Stich lassen.
... wie er in seinem Erleben darauf reagiert: ↓	30. so, dass sie sich besonders vor Angriffen schützt, auf der Hut ist. 26. so, dass sie sich anpasst/ sich zurücknimmt/ aufgibt. 17. so, dass sie viel Freiraum/ Selbstständigkeit für sich beansprucht.
... welches Beziehungsangebot er anderen mit dieser Reaktion (unbewusst) macht: ↓	29. so, dass sie sich verschließt/ flüchtet wenn andere Zuneigung zeigen. 5. so, dass sie andere mit ihrer Zuneigung bedrängt. 17. so, dass sie viel Freiraum / Selbstständigkeit für sich beansprucht.
... welche Antwort er anderen damit (unbewusst) nahe legt: ↓	1. sie wenig führen, sie alleine machen lassen. 9. ihr keinen Freiraum lassen, sich einmischen. 29. sich verschließen, wenn sie Zuneigung zeigt.
... wie es der Patient erlebt, wenn andere so wie ihnen nahe gelegt antworten:	9. so, dass sie ihr keinen Freiraum lassen, sich einmischen. 8. so, dass sie sich ihr aufdrängen, taktlos sind. 15. so, dass sie sie vernachlässigen, sie im Stich lassen.

Achse III Konflikt

Fragen zur Abklärung der Voraussetzungen der Konfliktbeurteilung

A) Konflikte sind <u>nicht</u> zu raten, diagnostische Sicherheit fehlt.	ja = ① nein = ⑨
B) Aufgrund geringer struktureller Integration handelt es sich bei den erkennbaren Konfliktthemen nicht um distinkte dysfunktionale Konfliktmuster als vielmehr um Konfliktschemata.	ja = ① nein = ⑨
C) Wegen abgewehrter Konflikt- und Gefühlswahrnehmung ist die Konfliktachse nicht beurteilbar.	ja = ① nein = ⑨
D) Konflikthafte Belastung (Aktualkonflikt) ohne wesentliche dysfunktionale repetitive Konfliktmuster.	ja = ① nein = ⑨

repetitiv-dysfunktionale Konflikte	nicht vorhanden	wenig bedeutsam	bedeutsam	sehr bedeutsam	nicht beurteilbar
1. Individuation versus Abhängigkeit	⑨	ⓧ	②	③	①
2. Unterwerfung versus Kontrolle	⑨	①	ⓧ	③	②
3. Versorgung versus Autarkie	⑨	①	ⓧ	③	②
4. Selbstwertkonflikt	⑨	①	ⓧ	③	②
5. Schuldkonflikt	⑨	ⓧ	②	③	①
6. Ödipaler Konflikt	⑨	①	②	ⓧ	③
7. Identitätskonflikt	⑨	ⓧ	②	③	①

Hauptkonflikt: 6

Zweitwichtigster Konflikt: 4

Modus der Verarbeitung des Hauptkonfliktes	vorwiegend aktiv	gemischt eher aktiv	gemischt eher passiv	vorwiegend passiv	nicht beurteilbar
	①	②	③	ⓧ	⑨

Achse IV Struktur	gut	1,5	mäßig	2,5	gering	3,5	desintegriert	nicht beurteilbar
	①		②		③		④	⑨
1a Selbstwahrnehmung	①		②		③		④	⑨
1b Objektwahrnehmung	①		②		③		④	⑨
2a Selbstregulierung	①		②		③		④	⑨
2b Regulierung d. Objektbezugs	①		②		③		④	⑨
3a Kommunikation nach innen	①		②		③		④	⑨
3b Kommunikation nach außen	①		②		③		④	⑨
4a Bindung an innere Objekte	①		②		③		④	⑨
4b Bindung an äußere Objekte	①		②		③		④	⑨
5 Struktur gesamt	①		②		③		④	⑨

Achse V: Psychische und Psychosomatische Störungen

Va: Psychische Störungen: ICD 10 (Forschungskriterien) DSM-IV (optional)

Hauptdiagnose: F _____. _____. _____.

weitere Diagnose 1: F _____. _____. _____.

weitere Diagnose 2: F _____. _____. _____.

weitere Diagnose 3: F _____. _____. _____.

Vb: Persönlichkeitsstörungen: ICD 10 (F60xx oder F61.x) DSM-IV (optional)

Hauptdiagnose: F _____. _____. _____.

weitere Diagnose 1: F _____. _____. _____.

Bei Diagnosen sowohl auf Achse Va als auch Vb:

Welche Störung steht klinisch im Vordergrund?

Bei Diagnosen nach DSM-IV sowohl psy. St. als auch Pers.:

Welche Störung steht klinisch im Vordergrund?

①=Achse Va

②=Achse Vb

①=psychische St.

②=Persönlichkeitsst.

Vc: Körperliche Erkrankungen: ICD 10 (nicht Kapitel V (F)!)

Hauptdiagnose: _____. _____. _____.

weitere Diagnose 1: _____. _____. _____.

weitere Diagnose 2: _____. _____. _____.

weitere Diagnose 3: _____. _____. _____.

Patient: Code: _____ Alter: _____ Geschlecht: _____ Erhebungsdatum: _____

① =weiblich

② =männlich _____.

Diagnostiker: Code: _____ Alter: _____ Geschlecht: _____ Zentrum: _____

① =weiblich

② =männlich _____.

Anhang D

Eidesstaatliche Erklärung

Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende Arbeit über das Thema

Der psychoanalytische Dialog aus musiktherapeutischer Perspektive

selbstständig verfasst und keine anderen Hilfsmittel als die angegebenen verwendet habe.

Alle Stellen, die anderen Werken wörtlich oder sinngemäß entnommen wurden, sind unter Angabe der Quelle als Entlehnung kenntlich gemacht.

Die Notation der Improvisation zur 152. Analysestunde der Amalie X ist von mir selbst verfasst und daher nicht als Entlehnung gekennzeichnet.

Berlin, den 20. März 2018 Anna Eckert