

**Ein Experiment mit Folgen
Zur Dynamik einer musiktherapeutisch-schöpferischen
Formlosigkeit**

**An Experiment with Consequence
The Dynamics of Creative Formlessness in the
Music Therapy Setting**

Nicola Nawe, Hamburg

Der Begriff des Ungeformten im potentiellen Raum aus der Psychoanalyse nach D. W. Winnicott trägt zahlreiche Verständnismöglichkeiten für die Ausbreitung und Rekonstruktion psychischer Strukturen in der musiktherapeutischen Behandlung in sich. Anhand eines integrierten Fallbeispiels aus der Kindermusiktherapie werden diese Verwandtschaften hergeleitet. Dem Entstehen von neuen tragfähigen Strukturen des Kindes durch das reale Hantieren mit ungeformten Materialien wird dabei ein besonderer Stellenwert eingeräumt, insbesondere durch die Fokussierung atmosphärischer und beziehungsorientierter Dimensionen des potentiellen Raumes.

Drawing from D. W. Winnicott's psychoanalytic theories, the concepts of the unformed in potential space supports numerous possibilities in understanding the propagation and reconstruction of psychic structures in music therapy treatment. An integrated case study from the field of pediatric music therapy demonstrates this relationship. Special emphasis is placed on new and sustainable structures, through the actual handling of unformed material, when focusing on atmospheric and relationship oriented dimensions of potential space.

I. Umriss

Das Thema des diesjährigen Jahrbuches inspiriert: Es lädt' ein zum Assoziieren und Nachdenken über musiktherapeutische Räume und Inhalte, über Schöpferisches und Einengendes im gemeinsamen Spiel sowie über verwandte theoretische Bezugssysteme, die das Verständnis solcher Prozesse in der Musiktherapie begleiten können. Das im Zentrum stehende Beispiel aus einer Kindermusiktherapie benutzt vorübergehend räumliche Erweiterungen durch das Einbeziehen anderer Räume, die sich um das Zentrum des musiktherapeutischen Settings gruppieren. Es zeigt weiterhin, dass die Verankerung der musiktherapeutischen Arbeit im schulischen Rahmen auch Behandlungsmöglichkeiten für eben die Kinder beinhaltet,

deren strukturelle Verfassung sowie deren Möglichkeiten zur Reflexion und Verbalisierung den Bedingungen einer ambulanten finanzierten Therapie oftmals nicht standhalten können. Vorgestellt wird hier die Arbeit in einem Bereich, in dem es um auftauchende Persönlichkeitsstrukturen und grundlegende Erfahrungen von intersubjektiver Bezogenheit auf der Grundlage eines erweiterten musiktherapeutischen Konzeptes geht. Als theoretisches Bezugssystem bildet die Psychoanalyse nach D. W. Winnicott dabei eine unschätzbare Erkenntnisquelle. Sein Begriff der „Formlosigkeit“ oder des „Ungeformten“ soll hier als Konzept angewendet werden, das über eine geläufige Verwendung des Begriffes vom Übergangsobjekt/-phänomen weit hinaus geht. Die prozesshaften und atmosphärischen Qualitäten des von Winnicott formulierten Bereiches des „Ungeformten“ können für die Strukturbildungen im musiktherapeutischen Feld nutzbar gemacht werden. Ein solcher Prozess konnte mit Britta durchlaufen werden.

Rahmenbedingungen für das Praxisbeispiel

1. Rahmung: Orte und Räume

Die musiktherapeutische Begleitung von Britta ist in den schulischen Vormittag integriert und findet einmal wöchentlich zu regelmäßiger Uhrzeit statt. An Brittas Schule werden verhaltensauffällige, sprach- und lernbehinderte Kinder integrativ beschult, sodass sie keine entsprechende Sonderschule besuchen müssen. Ob Brittas Problematik in einen dieser drei Bereiche fällt, muss zunächst nicht festgelegt werden – ihre von Anfang an bestehenden Schwierigkeiten, sich in einer schulischen, sozialen und regelmäßigen Struktur zurechtzufinden zeigen jedoch sehr bald, dass sie andere Räume braucht. Räume, die ihren Lernschwierigkeiten zunächst außerhalb von Lernsituationen begegnen können, die alternative Strukturen neben schulischer Form und Formalisierung bieten und die zunächst einen geschlossenen Ort im „offenen Raum Schule“ gewährleisten. An Brittas Schule gibt es einen so genannten Ressourcenpool, in dem ein (wenn auch sehr begrenztes) wöchentliches Stundenangebot besteht, solche Beziehungsräume herzustellen. Der Vorrat an diesen Stunden ist sehr begrenzt und kommt dem Bedarf einer solchen integrativen Schule längst nicht nach; er ist jedoch für Britta vorhanden und kann uns einen (immer wieder zu schützenden) Raum bieten, Brittas Problematik gemeinsam zu erforschen und zu begleiten. Weiterhin obliegt es in diesem Rahmen meinem Entscheidungsspielraum, wie lange so ein Prozess laufen kann und muss. Für Britta sollte es eine lange Zeit werden. In dem hier vorgestellten fünfstündigen Ausschnitt aus der Einzelmusiktherapie mit Britta (48.–52. Stunde) nutzt sie weitere Räumlichkeiten der Schule zur Inszenierung ihres Anliegens, sodass wir hier viel in Bewegung sind zwischen Küche, Bad und Therapieraum. Der Musiktherapieraum wird jedoch als (inneres) Zentrum nie verlassen und immer wieder verwendet als ein Ort, an dem noch nicht Integriertes verbunden werden kann und Neues seinen Ausgangspunkt findet. Dieses Grundmerkmal eines therapeu-

tischen Prozesses wird in der Therapie mit Britta zu einem realen Handlungsge-
schehen: durch die Öffnung des Raumes nach außen und die Hinwendung zu Un-
integriertem und Formbarem nach innen anhand musikalischer Mittel und realer
ungeformter Materialien.

2. Rahmung: Beziehungsgrund

Britta ist acht Jahre alt geworden, als sie zur ersten Musiktherapiestunde kommt. Sie nimmt diese Stunde von Anfang an außerordentlich ernst und hält sie verbindlich ein. Sie überrascht uns alle immer wieder mit einem phänomenalen Gedächtnis. Das Erinnern eines wöchentlichen Termins: eine Kleinigkeit für sie. Umgekehrt erfordert es große Verbindlichkeit auf meiner Seite und macht es im späteren Verlauf der Therapie immer wieder nötig, individuelle Wege zur Sicherung der Beziehungskontinuität abseits des Stundenplanes und der Ferienzeiten zu erfinden. Britta ist ein ausgesprochen lebhaftes und Energie geladenes Mädchen, sprachlich sehr differenziert, mit einem an ihrem Alter gemessenen ungewöhnlich reifen und erwachsenen Wortschatz.

Britta ist die jüngste Tochter einer schwedischen, sehr arbeits- und leistungsorientierten Familie. Sie ist in Deutschland geboren und hat eine ältere Schwester, mit der sie eine Beziehung heftigster Eifersucht verbindet. Brittas erste drei Lebensjahre standen nahezu ununterbrochen unter den Bedingungen einer Organerkrankung im Bereich der Ausscheidungsorgane einschließlich unzähliger Krankenhausaufenthalte und schmerzhafter Behandlungsmaßnahmen. Britta und ihre Mutter erscheinen rückwirkend in den Erzählungen der Mutter als sehr wenig unterstützt in diesen Jahren. Die weiteren Personen des engen Paar- und Familiengefüges waren zwar anwesend, konnten die Verzweiflung und Hilflosigkeit jedoch nicht halten und reagierten mit Abwendung. Brittas Reaktionen auf diese verwirrenden frühen Beziehungserfahrungen führten zu einer zunehmenden Angst- und Vermeidungshaltung bei all diesen Untersuchungen. Ihr Verhältnis zu den eigenen Ausscheidungsfunktionen und ihr allgemeiner Weltbezug entwickelten sich immer mehr unter dem Zwang etwas hergeben zu müssen. Inzwischen konnte im Zusammenhang mit regelmäßiger Medikamenteneinnahme eine deutliche körperliche Stabilisierung Brittas erreicht werden.

Seit Beginn ihrer Schulzeit zeigte Britta ein erhebliches Maß an Schwierigkeiten sich „einzulassen“: Einlassen auf einen Lerninhalt, eine verbindliche Beziehung zu ihrer Lehrerin, auf eine Regel, eine Freundschaft. Regelmäßige und laute Wein- und Schreianfälle begleiteten zunächst jede Form der kleinsten Beanspruchung Brittas, einhergehend mit heftigen Beschimpfungen anderer Personen. Auch in ruhigeren Momenten erweckte Britta den Anschein, als würde es ihr körperliches Unbehagen bereiten, die Gedanken oder Intentionen eines anderen Menschen zu realisieren oder eine klare Abmachung zu akzeptieren. Viel Zeit verbrachte sie mit Fantasien,

eine andere Person oder Figur zu sein (eine sicherlich reale Entsprechung ihres inneren Erlebens mit dissoziativen Anteilen). Die Brüchigkeit und Unruhe in ihrer gesamten Persönlichkeit waren unmittelbar erlebbar bereits in kurzen Gesprächen mit ihr.

Manipulationen sowie musikalische Wiederbelebungen von zunächst unstillbaren Wünschen nach Bewunderung und Akzeptanz waren die Grundthemen der ersten Zeit in der Therapie mit Britta. Manipuliert wurde die Therapeutin: „Frau Nawe, du darfst das nicht, setz’ dich hier hin, leg’ die Gitarre weg, stell’ keine Fragen, mach’ keine Töne!“ – verbunden mit Gegenübertragungsimpulsen namenloser Wut über die Beschneidung meines Handlungsspielraumes. Zarte Spielimpulse wurden anfänglich noch im Keim erstickt und umgelenkt. Sehr bald wurde klar, dass wir uns auf einer Gratwanderung befanden: zwischen der Notwendigkeit einer Stabilisierung Brittas im Hinblick auf die realen traumatischen Anteile ihrer Geschichte sowie einer adäquaten Resonanz auf die „überschäumende“ konflikt-hafte Übertragungsdynamik. Das Ineinander dieser beiden Bereiche ist ein charakteristisches Spannungsfeld in der Arbeit mit traumatisierten Kindern dieser Altersstufe und bedarf eines besonderen Augenmerks. Verlässliche und Halt gebende Bestandteile fast aller Stunden waren Brittas Auftritte auf einer imaginären Bühne, auf der sie (kreativ und differenziert) bekannte Lieder imitierte oder eigene Texte und Melodien entwarf. An diesen Auftritten durften nach und nach erste Keime eines Wunsches nach „gemeint sein und gesehen werden“ gefühlt und geäußert werden, verbunden mit ersten Wagnissen ihrerseits, auch mich als Person „sein zu lassen“: „Jetzt verstehe ich, Frau Nawe: Du *willst* da sitzen, nicht wahr?“. Eine erste Stabilisierung bahnte sich an (über den Zeitraum von fast einem Jahr) und konnte zu der zentralen Episode führen, die Gegenstand der Diskussion werden soll. Das „Experiment mit Wasser“, das uns auf ganz sinn-nahe und sinn-volle Weise in den Bereich des Ungeformten (Winnicott 1974) und *noch* nicht Strukturierten führte, sollte bald nach einer Ferienzeit beginnen. Sinn-voll in dem Sinne, dass Brittas Inszenierungen im Bereich des Ungeformten im direkten Zusammenhang mit ihren eigenen „Wasser-Organen“ standen. In der vorangehenden Ferienpause bekam ich erstmals viele Briefe von ihr, mit denen sie die wachsende innere Verbindung zwischen uns signalisierte und gleichfalls immer wieder bekräftigte. Die Akzeptanz und die Nutzung eines sozial vereinbarten „Verbindungssystems“ (Versenden von Mitteilungen gegen Entgelt) waren ein großer Schritt für sie und rückte unsere Beziehung ein wenig mehr in den Bereich des Realen und damit in den Bereich des Begreifbaren.

3. *Rahmung: Begreifbare Begriffe*

Bei dem Begriff der Formlosigkeit handelt es sich um einen – im Vergleich zu dem Übergangsobjekt – weniger geläufigen Aspekt der Theoriebildung Winnicotts. Beide Begriffe stehen jedoch in einem engen inneren Zusammenhang. Winnicott spricht anfänglich von einem „Bereich des Ungeformten“ (Winnicott 1974). Damit

ist ein menschlicher Erfahrungsbereich gemeint, der sowohl als früher kindlicher Entwicklungszustand sowie auch als eine das Leben begleitende schöpferische Dimension erhebliche Relevanz für das gesamte Menschsein hat. In der Sekundärliteratur wird vielfach auch der Begriff der „Formlosigkeit“ verwendet (vgl. Busch 1992, Neubaur 1987). Er betont zunächst eine Situation der Abwesenheit von Struktur und Differenzierung. Die Formulierung eines Ungeformten (z. B. im Bereich wachsender Selbst- und Objektrepräsentanzen) akzentuiert hingegen einen sich entwickelnden Bereich: Ein „Noch-nicht-Geformtes“, welches unzählige Möglichkeiten zur Differenzierung und Unterscheidung bietet – und Offenheit für individuelle Strukturbildung.

In einem seiner Fallbeispiele beschreibt Winnicott: „Ein Zustand des Materials, bevor es gemustert, verschnitten, in eine Form gebracht und zusammengefügt wird“ (Winnicott 1974, 44). Neubaur (1987, 85) schlägt als weitere Formulierung das Bild einer „Flüssigkeit der Realität“ vor. Die Verbindung zum vorgestaltlichen atmosphärischen Bereich deutet sich hier bereits an, so betont Weymann (2005, 238): „Atmosphäre hat also im direkten wie im übertragenen Sinne etwas mit dem wässrig-luftigen Element (...) zu tun“.

Der Begriff eines Noch-nicht-Geformten in all seinen unzähligen Möglichkeiten ist charakteristisch für Winnicotts ressourcenorientierten Entwicklungsbegriff, welcher sein gesamtes Werk durchzieht. Der so genannte „potentielle Raum“ (Winnicott 1974) als Raum der Möglichkeiten wurde darin zu einer zentralen theoretischen und therapeutischen Kategorie (vgl. Neubaur 1987, 28). Er bildet einen übergeordneten Bezugspunkt für die Phänomene der Übergangsobjekte und den Bereich des Ungeformten. Aus diesem Grund soll der potentielle Raum hier in seiner Relevanz für das Ungeformte in der Musiktherapie und für den vorgestellten Praxisausschnitt umrissen werden, bevor seine Anwendung am Konkreten erfolgen kann.

Der potentielle Raum und das Ungeformte

Der „potentielle Raum“ oder „potentielle Raum“ (vgl. Busch 1992) ist zunächst ein mentaler Raum oder eine intrapsychische Dimension (vgl. Busch 1992, 172). Konkreter lässt er sich erfassen als ein innerer Vorstellungsraum, in dem verschiedene psychische Inhalte in einem beweglichen Prozess miteinander verbunden werden können. Repräsentanzen der inneren und äußeren Welt können hier unterschieden werden und es findet ein ununterbrochener Prozess der Kreation neuer Verbindungen statt; eine „Unendlichkeit der Variationen menschlichen Lebens“ (Busch 1992, 174) – als Gegenpol zu Spaltung und Eindimensionalität. Ogden (1997) charakterisiert den potentiellen Raum auch als einen „Gemütszustand“ (vgl. ebd. 1), vielleicht auch als Stimmungsraum zu benennen. Die Betonung dieser Stimmungsqualität sei hier bereits hervorgehoben, da sie eine zentrale Verbindung zu dem atmosphärischen Raum der musiktherapeutischen Improvisation beinhaltet (siehe

unten). Der potentielle Raum ist eine Metapher für einen Erfahrungsbereich, in dem noch nicht Innen *oder* Außen bzw. Ich *oder* der Andere“ unterschieden werden muss. Es ist vielmehr ein Zwischenraum, der Elemente gegensätzlicher Qualität verbinden und halten kann und in dieser Offenheit neu geschaffenen Formen ihren Lebensraum gibt.

„Wir erfahren das Leben im Bereich der Übergangsphänomene, in der aufregenden Verflechtung von Subjektivität und objektiver Beobachtung und in einem Bereich, der zwischen innerer Realität des Einzelmenschen und wahrnehmbarer Realität außerhalb des Individuums angesiedelt ist.“ (Winnicott 1974, 76). Weymann verknüpft diesen Zwischenbereich mit dem Begriff des Atmosphärischen: „(...) der charakteristische Zwischenstatus zwischen Innen und Außen, Objekt und Subjekt, wie wir ihn zuvor für den Atmosphärenbegriff ausgeführt haben“ (Weymann 2005, 246). Zum Ausbalancieren dieser Verflechtung polarer Bereiche bedarf es Offenheit und Weite. Die zeitliche Dimension dieses Raumes wird durch die Aspekte „Warten-Können“ und „Innehalten vor zu schneller Festlegung“ markiert. Das Fehlen einer solchen zeitlichen Dimension ist charakteristisch für Fixierungen oder zwanghafte Vorgänge im Bereich der Abwehrmechanismen (vgl. Ogden 1997, 2).

Der metaphorische potentielle Raum ist auch als sehr realer, atmosphärischer Zwischenbereich erfahrbar. Als Einigungsbereich zwischen zwei (oder mehreren) Menschen, in dem neue, symbolisierende Bedeutungen geschaffen werden, die nur aus dieser unverwechselbaren Beziehung erwachsen können, beinhaltet er eine große Nähe zu moderneren Begrifflichkeiten wie etwa dem „intersubjektiven Feld“ als Zwischen- und Verbindungsraum, in dem der therapeutische Prozess anzusiedeln ist (vgl. Stolorow et. al. 1996, Gindl 2002).

In diesem Zwischenbereich können die Übergangsphänomene als „materielle Verdichtungen“ des metaphorischen Raumes in Erscheinung treten. Die Übergangsobjekte sind oftmals als Gegenstände mit einer bestimmten Bedeutung für das Kind um ihre eigentliche Dimension der Beweglichkeit verkürzt worden. Aus einer musiktherapeutischen Perspektive soll in diesem Fallbeispiel ein ausdrücklich prozesshaftes Verständnis der Übergangsphänomene herangezogen werden. Es sind z. B. nicht der Teddy oder die Trommel als Objekte, die für die Trennung zwischen Kind und zentraler Bezugsperson bzw. für die abwesende Person stehen; vielmehr sind sie Begleiter im offenen Zwischenbereich von innen und außen, mit denen sich diese Unterscheidung und Trennung von Ich und Nicht-Ich erst herauszubilden vermag. Wenn ein Kind zwischen zwei Therapiestunden eine Triangel ausleihen möchte, die die Therapeutin soeben in einer gemeinsamen Improvisation gespielt hat, steht dieses Instrument weniger für die Person der Therapeutin, sondern vielmehr für den unverwechselbaren Einigungsprozess und die Beziehungsqualität, die der Triangel anhaften. Dieser Einigungsprozess ist vom Kind mit-erschaffen. Somit handelt es sich bei dem Umgang mit Übergangsphänomenen auch um die ersten Verdichtungen der Erfahrung der Urheberschaft (vgl. Stern 1993).

Der Klang der eigenen Stimme als das eigentliche Übergangsphänomen (vgl. Niedecken 1988, 103) vermittelt diese prozessbezogene Dimension im noch ungeformten Zwischenbereich besonders deutlich. Wahrnehmbar als körperliches Ereignis (innen) sowie als Geräusch von außen bildet sich eine polare Verschränkung ab, aus der sich erst nach und nach eine stabilere Unterscheidung von Innen und Außen ergeben kann. Der potentielle Raum (wenn es ihn denn in ausreichendem Maße geben darf) ist demnach auch ein Bereich, in dem solche polaren Verflechtungen in einer noch ungeformten, pendelnden Schwebelage gehalten werden und sich im Tempo des Kindes differenzieren dürfen. Es finden dabei noch oft Verwechslungen statt – ungeachtet aller Kompetenzen des Säuglings zur amodalen Wahrnehmung und seines grundsätzlichen Gewährseins einer physischen Kohärenz (vgl. Stern 1993). Ist z. B. das Geräusch beim zufälligen Schlagen auf den Rand des Bettchens ein Selbstgeschaffenes oder ein Klang der dinglichen Umwelt? An solchen unzähligen kleinen Erlebnissen konturiert sich nach und nach der Weltbezug des Kindes und beinhaltet im Rahmen eines „good-enough“ das wachsende Erleben, in Verbindung zu sein und Einfluss nehmen zu können auf die umgebende Welt. Diese Möglichkeit zur Unterscheidung von innen und außen war für Britta in Bezug auf das Loslassen von Körperinhalt stark überformt und gestaltete sich unter dem Primat von Schmerzen und Zwang.

In einer ausreichend guten frühen Umgebung jedoch ist damit auch immer die vorübergehende (und im Hinblick auf Kreativität notwendige) Möglichkeit zur Illusion vorhanden, den Teddy, das Geräusch oder das Fläschchen selbst erschaffen zu haben. Diese „geglückte Illusion“ (Schäfer 1986, 55) markiert, „daß das, was soeben gefunden und geschaffen wurde, mit dem identisch ist, was das Kind im Augenblick in sich vorfindet“ (ebd. 55 f.). Darin liegt ein spannungsreicher Doppelsinn. Im Hinblick auf diese paradoxe oder doppelsinnige Qualität des potentiellen Raumes ist vielfach auch die Übersetzung als „Spannungsbereich“ vorgeschlagen worden (vgl. Busch 1992, 172). Weymann (2005, 244) formuliert diesen Spannungsraum im Hinblick auf die musiktherapeutische Improvisation: „Es ist dies die Spannung zwischen Finden/Gefunden-Werden und Machen/Produzieren, die der Improvisation ihre Relevanz im aktuellen Moment verleiht“.

Der atmosphärische Begriff des „Ungeformten“ wird nun ersichtlich als die eigentliche atmosphärische Qualität des potentiellen Raumes und seiner Übergangsphänomene. Wenn im intersubjektiven Feld der therapeutischen Beziehung mit realen Elementen gearbeitet und strukturiert wird, können gleichzeitig Formungs- und Rekonstruktionsprozesse in der intrapsychischen Dimension des potentiellen Raumes stattfinden. In Bezug auf die klinische Relevanz des Ungeformten formuliert Neubaur in Anlehnung an Winnicott: „Es ist geradezu ein therapeutisches Ziel, die Patientin zurückzubringen in die Verbindung mit Formlosigkeit, mit anderen Worten, ihr ihre Kompetenz zur Weltkonstruktion zurückzugeben. (...) nur solange man von dieser Ausgangslage nicht abgeschnitten ist, hat man seine Kompetenz“ (Neubaur 1987, 33). Hier ist man an viele idealtypische Formulierungen erinnert, die das Werk Winni-

cotts durchziehen, da er sich in einem verhältnismäßig geringen Umfang zu den Abwehrmechanismen geäußert hat. Das eben Beschriebene kann aber nur als wirkliches therapeutisches Ziel aufscheinen, wenn die Kränkungen, Beziehungsverletzungen und bedrängenden Atmosphären des Kindes sich ausbreiten, gehalten und integriert werden können, welche mit dem jeweils subjektiven primären Ungeformten assoziiert sind. Die Wiederaneignung der eigenen Einflussnahme steht dann mehr am Ende eines solchen Weges. Umgekehrt findet sich hierin auch die Andeutung, dass zu frühe und starre Form- oder Musterbildungen als Abwehrformation gegen den durchaus auch beängstigenden Charakter des „unendlichen Erfahrungspotentiales“ verstanden werden können. Dieses Potential kann sich als solches nur realisieren im polaren Gegenüber einer strukturierenden und haltenden Umwelt.

An dieser Stelle sollen nun die theoretischen Überlegungen verlassen werden und einer Anwendung zugänglich gemacht werden: Brittas Ein- und Auftauchen in den musikalischen und dinglichen Beziehungsraum des Ungeformten.

II. Experiment mit Folgen

Ein Experiment mit Wasser

48. Stunde:

Britta begrüßt mich: „Wir machen heute ein Experiment mit Wasser!“ Eine kleine Hand schiebt sich schüchtern in meine und wir gehen los unsere Materialien zu suchen. Ein großer Eimer mit Wasser, zwei Gläser werden abgefüllt, kleine Papierfetzen hineingeworfen. Es wird hantiert und geplätschert.

Ein deutlicher aber nicht unangenehmer Schwebezustand, alles weich und zart. Mütterliche Resonanzen tauchen auf. Ich verstehe noch nicht ganz und begleite mit beschreibenden Worten. (Anmerkung: zur flüssigeren Lesbarkeit werden Gegenübertragungsanteile und atmosphärische Resonanzen im folgenden kursiv in den Text eingefügt). Weitere Elemente kommen hinzu, begleitet von einer affektiven Aufladung. Spielsteine und Holzspäne werden als imaginäres Suppenpulver eingerührt, eine Kerze entzündet und mit viel Spaß Wachs in die Suppe getropft. „Den Ekelkram machst du aber nachher alleine weg, Frau Nawe!“

Brittas Experiment führt uns direkt in den Bereich des Ungeformten. Verschiedene Elemente werden zunächst lose miteinander in Verbindung gebracht. Erste Verdichtungen zeigen sich in der Erhitzung des Wachses und dem Markieren kleinster Zusammenhalte (Wachstropfen) im Wasser. Gegensätzliche affektive Kerne treten bereits jetzt in Erscheinung. Zum einen vermitteln sich durch die Verflüssigung der Beziehungsatmosphäre Spuren von Halt gebenden Beziehungsrepräsentanzen, die bisher in der Komprimierung Brittas Persönlichkeit nicht verfügbar oder erkennbar waren. Damit im Konflikt liegen bereits jetzt deutliche Tendenzen, sich des

Ekels im Formlosen zu entledigen und auf mich als Gegenüber die Verantwortung dafür zu übertragen. Brittas Impuls von Entledigung des Ekels lässt diesen zunächst als bedrängende Selbstrepräsentanz erscheinen und weniger als vorübergehenden Affekt. In Bezug darauf ist die Identifikation des Materiales als „eklig“ ein erster Schritt zur Veräußerung, zur Distanzierung.

Britta experimentiert weiter und es mischen sich deutlich lustvolle Aspekte in ihr Hantieren hinein. Dazu singt sie kurze improvisierte Melodieausschnitte: „Unsere Suppe“, „heiß, heiß“ „Das Wasser platscht“. Sie lädt mich weiterhin ein darin mitzurühren. *Noch ist mir keine deutliche Richtung ersichtlich. Ich realisiere das Geschehen als sehr bedeutungsvoll, bin jedoch noch weit entfernt von einem reflektierenden Verstehen. Mir bleibt die Akzeptanz des Nicht-Verstehens und das Halten einer ungeordneten Situation. Als Nächstliegendes erscheint mir das Spielen und Singen mit Worten:* „Ich seh’ schon, das ist wichtig, was wir machen! „Kann länger dauern“ und: „Hab’s noch nicht ganz verstanden, aber du weißt ja, wie es geht!“ Ein langer Blick, eine szenische Einigung, ein Ruck ins Zentrum.

In Bezug auf eine adäquate Umgangsform mit dem Bereich des Ungeformten in der Therapie verweist Winnicott auf eine weitere Paradoxie. In dem vorschnellen Versuch, den Bereich des „Unsinn“ zu verstehen, liegt bereits eine Vernichtung dieses kreativen Bereiches und kann in den Bereich der Abwehr eingeordnet werden (vgl. Winnicott 1974, 68). Eine Haltung, nicht von vornherein einen roten Faden finden zu müssen, kann den Verstehensprozess erheblich vertiefen. Mit anderen Worten: In Phasen der atmosphärischen und dinglichen Formlosigkeit kann gerade das Halten des Unzusammenhängenden (manchmal auch Chaotischen) zum eigentlichen roten Faden werden. Dabei bedarf es einer besonderen Aufmerksamkeit, sich in der therapeutischen Rolle im Zustand des Nicht-Verstehens zu stabilisieren. Dieses wird erheblich erleichtert durch das reflexive Moment der Gewissheit, dass Ungeformtes eine Basis sein kann für erste Unterscheidungen und strukturelle Formungsprozesse.

In Bezug auf die Arbeit mit strukturell labilen Kindern muss diese Grundhaltung jedoch modifiziert werden. Sie kann nicht als durchgängige Arbeitsweise verwirklicht werden, sondern lebt in der Bezugnahme auf stabilisierende und Halt gebende Formen der Beziehungsarbeit. Das Erreichen erster Stufen der Strukturentwicklung zeigt sich dann oftmals gerade in den Impulsen des Kindes, den Therapeuten mit in den Bereich der Formlosigkeit hineinzunehmen. Die nach außen manifest werdende Regression im Bereich der „Ur-Substanzen“ kann dann in einer solchen Vorgehensweise in der Kindertherapie als Voranschreiten im Prozess verstanden werden; auf der Basis erster Erlebnisse von basaler Vertrauensbildung in der therapeutischen Beziehung.

Zum Abschluss dieser 48. Stunde wird die Schüssel mit Inhalt luftdicht verpackt und im Schrank aufbewahrt. Britta verlässt den Therapieraum mit den Worten: „Nächstes Mal kommt noch ein Experiment mit Musik dazu!“

Dicke, fette Töne

49. Stunde:

Britta geht unmittelbar an die weitere Verarbeitung „ihrer“ Suppe, die inzwischen bereits einen strengen Geruch angenommen hat. Von zu Hause hat sie Zutaten mitgebracht. Weiterrühren mit Zucker, Milch, Saft, Kaffeepulver. „Sieht aus, wie das was hinten rauskommt!“ stellt sie fest. „Na ja, das stinkt halt manchmal!“

Die damit in Verbindung stehende Regressionsneigung wertet Neubaur auch als „Interesse an Formlosigkeit“ (ebd. 34) und verweist darauf, dass sich Leid und psychische Störung oftmals gerade in einem solchen Abgeschnitten-Sein von einer ursprünglichen Formlosigkeit ereignen. Damit einher geht dann ein Abgeschnitten-Sein von der eigenen Schaffenskraft, das Formlose zu strukturieren und das Leid zu wenden (vgl. ebd.). Trotz invasiver Erfahrungen von Manipulation im Hinblick auf ihre entstehenden Strukturen konnte sich Britta diesen Zugang erhalten.

Mehr Wachs und mehr Kerzenrauch kommen hinzu und ich stelle fest: „Ein herrlich stinkendes Feuer haben wir da erfunden“. Gemeint ist das Erfinden, nicht das Stinken. Über diese Worte erreiche ich Britta und wir erleben eine noch tiefere Einigungsszene als in der vorherigen Stunde. Es geht weiter mit dem angekündigten Experiment mit Musik. Die von Britta oft gespielte Gitarre ist hierzu nicht dienlich: „Viel zu langweilig – wir brauchen dicke fette Töne“. Britta bittet mich an das Schlagzeug und dirigiert mich durch die einzelnen Bestandteile des Schlagzeugs. So kann sie das sich ausbreitende Geschehen steuern, der Überwältigung durch Großes, Lautes etwas entgegensetzen und die Wucht dessen zunächst auf mich übertragen. *Ich erlebe die Kraft, die darin liegt ebenso wie die Gratwanderung zwischen Stützen (indem ich Lautes halte) und Bedrohen (indem ich ihr Lautes zumute)*. Britta singt dazu frei erfundene Lieder, in denen es um die Wichtigkeit dieses Experimentes geht. Diese musikalischen Ereignisse können als erste prä-symbolische Zusammenfassungen in diesem speziellen Prozess gelten. Während die musikalischen Formen das Beziehungs- und Übertragungsgeschehen in seiner affektiven Dynamik weiter verarbeiten, markieren sie gleichermaßen ein Wechselspiel, das sorgfältig balanciert werden muss. Zum einen stehen die erfundenen musikalischen und auf das Material bezogenen Spielformen im Zusammenhang mit den durch Abwehr bedingten Projektionsmechanismen und der Auslagerung von Konflikten, um Brittas noch labiles Ich vor den offensichtlich auftauchenden Erinnerungen zu schützen; zum anderen handelt es sich um erste Distanzierungen im Sinne der Verarbeitung und um eine Erweiterung des potentiellen Raumes. Brittas Versuche, sich von den bedrängenden Impulsen zu befreien, werden in das Beziehungsfeld zwischen uns hinein verlängert, in den Materialien und Tönen erweitert und bearbeitet und können so in diesem erweiterten Raum zu neuer Formbildung führen. Dieser zweite Aspekt des Wechselspieles konnte in der Arbeit mit Britta zunehmend an Bedeutung gewinnen und fand eine stabile Stütze in Brittas Zugang

zum freien Erfinden von Liedern mit erlebnisbegleitenden Texten. In Gestalt des Feuers hat Brittas innere aggressive (brennende) Repräsentanzwelt einen Schritt gewagt hinaus aus der Fragmentierung hinein in den Einigungsraum zwischen uns. Die Angst, die mit dem Ausdrücken der Konflikte verbunden ist, hat in Britta einen leidenschaftlichen Gegenspieler: Ihre durch alle Belastungen hindurch ungebrochene kreative Ressource, mit der sie sich eine innere Verbindung zu ihrer eigenen Ungeformtheit erhalten konnte, wie belastet diese auch (gewesen) sein mag.

Wer ist die Hexe – du oder ich?

50. Stunde

Britta holt ihre mittlerweile unangenehm riechende Suppe aus dem Schrank und schaut nach, ob ein Monster darin sei. In einem Rollenspiel verwandelt sie uns in Hexenkind und Hexenmama *was einen heftigen und verwirrenden Schrecken bei mir auslöst*. Britta rührt jedoch mit viel Spaß und Gelächter in der undefinierbaren Masse herum. *Nach dem ersten Schrecken weitet sich die Atmosphäre wieder und das Spiel entwickelt sich in viele Richtungen*. Britta zeigt erste Frustrationstoleranz: „Na gut, dann eben nicht!“

Durch die Identifikation von Mutter und Tochter mit dem Bösen und Hexenartigen inszenieren sich Facetten der Atmosphäre, in der sich Brittas primärer Umgang mit dem Ungeformten ausgebreitet haben mag. Der damit in Verbindung stehende Schrecken und die Verwirrung können als direkte atmosphärische Mitteilungen verstanden werden. Es handelt sich dabei weniger um objektbezogene Übertragungsanteile, sondern vielmehr ebenfalls um eine gewisse Ungeformtheit in der Übertragung: der stimmungsbezogene und umfassende Gehalt der sich wiederholenden Beziehungsfacetten wird spürbar und kann Auskunft geben, wie das intersubjektive Feld beschaffen gewesen sein mag. Das Bedrängende in ihrem frühen Erleben vermischt sich nun mit der Angst, das Monströse läge in dem von ihr Produzierten selbst. In der Akzeptanz und Benennung eines solchen Monster- oder Hexenartigen in dem Hexenspiel kann nun angstfreier mit der Substanz hantiert werden. Die atmosphärische Weitung ist unmittelbar spürbar als Erleichterung, diese prägenden Prozesse in einen intersubjektiven Raum einfließen zu lassen. Die Stützpfeiler, die dazu nötig sind, markiert Britta in dieser Stunde durch musikalische Elemente in Gestalt von stabilisierenden Liedformen (Begrüßungs- und Abschiedslied), die unsere Arbeit seit langem begleiten.

Zwischen der 50. und 51. Stunde:

Die Suppe im Schrank verfolgt mich! Sie besetzt die Gedanken, die sich nur schwer abschütteln lassen. Der aktuelle Prozess mit Britta scheint mir grundlegend wichtig, trotzdem möchte ich die zähe Substanz loswerden. Diese Hartnäckigkeit vermittelt

mir die beklemmenden Atmosphären aus Brittas (früher) ungeformter Erfahrungswelt, die vorübergehend keine Distanzierungen zulassen. Alles scheint ernst, so ernst wie Brittas Umgang mit ihren eigenen Ausscheidungsvorgängen, der selten spielerisch sein durfte. Die tiefe Ambivalenz zwischen „Behalten und Loswerden“ liegt vorübergehend in mir, während Britta ihre Suppe zunehmend positiv besetzen kann.

51. Stunde:

Lange Begutachtung der Suppe. Ein prüfender Blick in meine Richtung, eine klare Ansage von Britta: „Nächste Stunde kommt die Suppe weg!“ Britta mischt weitere Zutaten hinein mit dem Wunsch, einen Keksteig herzustellen.

Eine erste Ahnung, aus dem eigenen Produkt etwas Genießbares und Verdaubares werden zu lassen taucht auf; doch die Unterscheidung zwischen lecker und eklig kann noch nicht gelingen. Als „Hexe Nawe“ werde ich an das Schlagzeug gerufen. Britta fordert mich wohlwollend auf, das „Experimentlied“ zu singen. Klare Rhythmen im Wechsel zwischen Vierteln und Achteln gefallen ihr: „Und die Basstrommel bitte nicht vergessen!“ Es rumpelt und scheppert und Britta freut sich sichtlich über meine Formulierungen über die stinkende Hexensuppe, die ich in ein improvisiertes Lied einarbeite. *Ein leichter Schauer in mir bei der Erfahrung, das beschädigte Formlose aussprechen zu dürfen und selbst dabei unbeschädigt zu bleiben. Es als Erste aussprechen, bevor Britta selbst dies wagen kann.* Was tut Britta währenddessen? Sie schafft Ordnung im Raum, deponiert ihre Suppe ein letztes Mal im Schrank: „Alles in Ordnung – bis zum nächsten Mal“. Deutliche Formimpulse setzen sich durch.

Veräußern und Verinnerlichen

52. Stunde

Ein reiferes Schulmädchen kommt zur Musiktherapie und schlenkert einen Beutel mit weiteren Zutaten. Ihr Plan ist klar: „Heute kommt die Suppe weg!“ In der Bestärkung ihres eigenen Mitwirkens am Zurückliegenden versuche ich eine Benennung: „Wie hast du es geschafft, so eine Stinkesuppe zu kochen?“ Britta strahlt mich an; sie sei Expertin für Ekliges... und ein bisschen auch fürs Backen. Verabschiedet werden kann nun das beschmutzte Ungeformte, bleiben darf der eigene Impuls, etwas herzustellen, zu erschaffen, Einfluss nehmen zu können.

Eine erste Unterscheidung ist gelungen: Das Differenzieren zwischen dem Entstandenen als etwas Äußerem und dem Vorgang des eigenen Erschaffens als Inneres, Eigenes, das in andere Lebensbereiche mitgenommen werden kann.

In einem fast ritualartigen Vorgang tragen wir unser Produkt ins Bad. Während ich alles wegschütte, singt Britta selbst erstmals unser Experimentlied, in

dem das Wort „Ekel“ mehrmals auftreten darf. Hände waschen, tief durchatmen: „Gut, dass wir das los sind!“ Ein zarter Boden wächst, die verwirrende Formlosigkeit nicht länger ausschließlich in die eigene Repräsentanzwelt einlagern zu müssen, sondern sich davon zu distanzieren in einer Erinnerung, einer Form, einer Geschichte über das Ekelhafte.

Das Formen aus der Formlosigkeit kann demnach als ein Vorgang der Veräußerung charakterisiert werden, in dem bereits eine Spur eines reflexiven Momentes liegt (vgl. Neubaur 1987, 38). Dabei handelt es sich aber zunächst um eine präreflexive Funktion: Indem das eigene subjektive Tun eine Form aus dem Ungeformten erschafft, wird eine vergleichende Unterscheidung getroffen zwischen Form und Ungeformten. Diese Formen und wachsenden Strukturen im potentiellen Raum können in einem Vorgang der Verinnerlichung wiederum die innere Strukturbildung begleiten. Im typischen doppelsinnigen Denken Winnicotts handelt es sich hier um einen Prozess, in dem Veräußern und Verinnerlichen in einer wechselseitigen Durchdringung die intrapsychische Strukturbildung begleiten. Leidvolle Erfahrungen, die nun Geschichte und Erinnerung werden können und nicht mehr im schwer zugänglichen Bereich der Überwältigung alleine wirken müssen, können langsam in den Bereich der Einflussnahme zurück-übernommen werden. Dies zeigt sich insbesondere, als Britta meine Situationslieder als distanzierendes Strukturmoment in unserem gemeinsamen Raum übernimmt. Indem sie nun selbst über das Stinkende singen kann, stellt sie es in den Gegensatz zu einer Auflösung beim Eintauchen in das Formlose. Nach unserer Zeremonie ist es Britta ein wichtiges Anliegen, aus ihren Vorräten einen „richtigen“ Teig zu kneten: Eine ungeformte Masse, die gut riecht, probiert werden kann und mitgenommen wird, um am Nachmittag damit etwas zu backen. Eine erste Abgrenzung zwischen genießbaren und ungenießbaren Entdeckungen und eigenen Anteilen gelingt. Mit dieser Zuversicht kann Britta sich der Symbolisierung ihrer „Suppe“ im musikalischen Bereich zuwenden. Das nun entstehende Lied enthält eine Umdeutung von Bedrängendem, das sie ehemals *nicht* loswerden *konnte* zu einer Form, die sie behalten *will* als einen Aspekt eigener Urheberschaft. Es entsteht ein überraschend strukturiertes Lied, das kurzzeitig eine zweistimmige Melodieführung möglich macht und ein erstaunliches, mir bis dahin unbekanntes Gestaltungspotential hervorbringt. Britta beginnt mit der Gitarre:

„1, 2, 3, 4. Yeah, so beginnt das Stinke-Lied.“

Mit A-Sachen, Fliegen und Gespenstern und hinten.

Frau Nawe singt mit! Jaja, jaja, jaja!

1, 2, 3 die Suppe stinkt“ (mehrfach wiederholt, auch zweistimmig)

(Übergang zur Conga)

„1, 2, 3 die Suppe stinkt, mit Trommeln gut garniert.“

Stinkesuppenlied: Vorbei!“

Auf dem Tonträger bleibt nun symbolisch „konserviert“, was vormals keinen Beziehungs- und Einigungsraum kannte. Das Lied enthält zweierlei: die Inszenierung

einer prägenden frühen Atmosphäre sowie deren gleichzeitige Neuformulierung in einem intersubjektiven Einigungsraum – beides getragen in einer musikalisch differenzierten Strukturbildung. Die zentrale Erfahrung einer gemeinsamen Verständigung über das Unverbundene der schmerzhaften Beziehungserfahrungen wird als Bestandteil des Liedes besungen („Frau Nawe singt mit“) und rückt diese musikalische Gestalt in den Bereich einer symbolisierenden Form. Das Lied kann als Abschluss dieser thematischen Phase gesehen werden; in Bezug auf den Gesamtprozess bildete es eine entscheidende Zäsur und Markierung auf dem Weg zu einer tiefer gehenden Verarbeitung Brittas traumatischer Erfahrungen.

III. Differenzierungen

Andere Wege

Mit der ersten Formbildung im Bereich der belasteten und eindringlichen atmosphärischen Erinnerungen Brittas war ein erster Schritt auf dem langen Weg zur Herausbildung und Differenzierung stabilerer Selbstrepräsentanzen gewagt.

Nach dieser Wieder-Aneignung eines grundsätzlichen Gewährseins der eigenen Möglichkeiten zur Einflussnahme konnte Britta sich erneut aus einer viel konkreteren Perspektive ihren traumatischen Erfahrungen nähern. Sie ließ mich im Folgenden teilhaben an realen Erfahrungen und Erinnerungen über ihre körperlichen Beschwerden, insbesondere über die zum Teil sehr bedrückenden Bilder in Bezug auf schmerzhafte Untersuchungsmethoden. Immer wieder musste da gehalten, real verbunden, gewütet und getrauert werden um diese belastete Lebenszeit. Die symbolische Transformation der Formlosigkeit in Gestalt des Liedes über die Stinkesuppe tauchte nur noch flüchtig in den Spielthemen auf, war jedoch atmosphärisch in all den Rollenspielen präsent. Gesungen wurden hingegen Lieder über das Aufräumen, Sortieren und Bilanzieren.

Wiederkehr

Und dann, erneut nach einer längeren Ferienpause war eine neue Form des Ungeformten da: Ein leckeres Getränk, das Britta in der Schulküche aus verschiedenen Zutaten zusammenmischte und mit großem Stolz einem ausgewählten Kreis des pädagogischen Personals servieren konnte. Die ihr daraufhin entgegengebrachten positiven Würdigungen ihres Produktes konnten sicher bei ihr landen.

Die bisher hier entwickelten Gedanken sollen nun zitierend zusammengefasst werden, bevor sie auf den Bereich der Improvisation angewendet werden können: „Das Suchen kann nur aus zusammenhangloser, unstrukturierter psychischer Funktion oder aus rudimentärem Spielen entstehen (...). Nur hier in diesem unintegrierten Zustand kann das, was wir als kreativ beschreiben, in Erscheinung

treten. Wird es reflektiert – aber auch nur dann – so wird es Teil der strukturierten individuellen Persönlichkeit“ (Winnicott 1971, 76). Das hier betonte Reflektieren geht jedoch über eine erklärende Verbalisierung hinaus und ist grundlegender zu verstehen. Es handelt sich um die bereits oben beschriebene Haltung und Gewissheit, dass auch Unverbundenes und vorläufig Unsinniges durch vorübergehendes Halten des Unverständlichen verstehbar werden kann. Diese *Haltung* ist es, die das reflexive Moment in der Formlosigkeit ausmacht. Es kann sich – muss aber nicht – mit sprachlichen Reflexionen verbinden, die sich an dem strukturellen Niveau des Kindes ausrichten. Diese sprachlichen Anteile erfahren ihren reflektierenden Einfluss (anfänglich) weniger in erklärender Sprache, sondern in einer gemeinsamen Verständigung und Einigung darüber, dass Ungeformtes in einer Beziehung getragen und geformt werden kann.

Übergänge zur musiktherapeutischen Improvisation

Diese Einigungsprozesse über das Ungeformte finden in der musiktherapeutischen Improvisation einen heimatlichen Ort – ebenso wie die grundsätzliche Repräsentanz des Ungeformten im speziellen Beziehungsfeld der Improvisation (vgl. Weymann 2005, 246 ff.). Das intersubjektive Feld kann hier in einer besonders beweglichen Gestalt angetroffen und erlebt werden.

Die abschließenden Gedankengänge verlassen nun den unmittelbaren Rahmen des Prozesses mit Britta und versuchen, einige Brückenschläge zwischen den erarbeiteten Eigenschaften des Ungeformten im potentiellen Raum und der musiktherapeutischen Improvisation herzustellen.

Das Ungeformte in einem offenen Beziehungsraum (s. o.) trägt deutliche Analogien zu einer musiktherapeutischen Improvisation, die überwiegend durch atmosphärische Klangeigenschaften und Klanglandschaften bestimmt. In ihnen zeigt sich die a-thematische, a-periodische und a-motivische Schicht des Musikalischen (vgl. Weymann 2005, 242 f.). Ich und Du bzw. die Beziehung zwischen beiden müssen hier noch nicht klar konturiert sein. Einigung besteht vielmehr darin, gemeinsam in einem (Klang-) Raum anwesend zu sein. (Deuter 2005, 224) beschreibt diesen Zusammenhang so: „Das atmosphärisch bestimmte musikalische Angebot zielt also nicht in erster Linie auf die Beziehung, sondern es lässt einen Raum entstehen, in dem man zunächst einfach *sein* kann (...)“. Das musikalische, noch ungeformte Klanggeschehen ist dann genau genommen weniger ein Dazwischen, sondern vielmehr eine umfassende Matrix. Vor dem Hintergrund einer solchen noch nicht geformten atmosphärischen Klangmatrix können dann Polaritäten und Unterscheidungen nach und nach hervortreten. In diesem Sinne sind alle denkbaren musikalischen Formen bereits potentiell vorhanden, jedoch noch nicht ausgeformt. Eine Improvisation, die überwiegend als Atmosphäre und Klang gestaltet ist und weniger durch zeitlich-rhythmische bzw. dynamisch-melodische Unterscheidungen, bildet somit eine sinnlich erfahrbare Dimension der „Unendlichkeit der Variationen

menschlichen Lebens“ (s. o.) des potentiellen Raumes. Die bereits erwähnte therapeutische Haltung gegenüber dem Ungeformten beschreiben Deuter/Weymann als eine Wahrnehmungseinstellung gegenüber dem Atmosphärischen, der es noch nicht darum geht, zu ordnen und zu verstehen (als reflexives Moment) sondern zu halten, erfassen und darin zu sein: „Atmosphären kann man nur durch *Teilhabe* erfassen“ (Weymann 2005, 240). Wie auch in der verstehenden Haltung gegenüber Brittas ungeformter Masse liegt jedoch auch in dieser Wahrnehmungseinstellung gegenüber dem Atmosphärischen einer Improvisation bereits ein präreflexives Element: Die eigene Wahrnehmung der Therapeutin wird dabei durch das Angebot und die Gestaltung einer atmosphärisch-klanglichen Improvisation auf diesen Bereich des Ungeformten eingestellt. Damit ist eine Entscheidung für diesen Bereich getroffen, eine Aufwertung der zentralen Bedeutung des Ungeformten formuliert und eine Offenheit für daraus entstehende Formbildung ausgebreitet. In der Improvisation wird diese Haltung „spielbar“ beim Eintauchen in zunächst ungeformte Klanglandschaften, die noch nicht konturiert sind und damit alle Möglichkeiten der Entwicklung in die jeweils eigene Richtung enthalten.

Mit dem Hinweis, dass das „unendliche Erfahrungspotential“ im potentiellen Raum auch einen Angst auslösenden Aspekt enthalten kann (s. o.), rückt das Ungeformte in den Bereich eines Spannungsfeldes, welches sich regelmäßig in der musiktherapeutische Improvisation aktualisiert. Es handelt sich dabei um ein Spannungsfeld zwischen zwei unterschiedlichen Gestaltungsweisen in der Improvisation. Auf der einen Seite des Spektrums steht die Offenheit in der musikalischen Gestaltung im atmosphärischen Spiel. Hier „ist das Spiel von geringer Differenzierung, einer Gleich-Gültigkeit der Formen, von Dauer, die sich nicht erschöpft, aber auch nicht erfüllt“ (Deuter 2005, 226). Auf der anderen Seite steht die Strukturierung der Improvisation durch musikalische Parameter, die auf Differenzierung des rein Atmosphärischen beruhen: als Rhythmus, Melodie, Dramatik und deren Vorformen (vgl. ebd.). Die Art der Gestaltung und Ausprägung der Improvisation in diesem Spannungsbereich ist in hohem Maße abhängig von den Beziehungsbedürfnissen und Strukturen des Klienten. Im Hinblick auf psychotische Patienten liegt in dem Angebot eines zunächst atmosphärischen Spiels die Chance, sich gemeint zu fühlen im „gemeinsamen Anwesend-Sein“ ohne durch zu schnelle Differenzierung der musikalischen Formen und dem darin liegenden Beziehungsangebot überfordert zu werden (vgl. ebd. 224). In der Therapie mit Britta (und anderen früh irritierten Kindern) zeigte sich hingegen, dass das Ungeformte als Merkmal der Improvisation angesichts der Ängste vor Überwältigung zunächst vollständig „ausgelassen“ wurde. Vielmehr waren Lieder als hoch strukturierte musikalischen Formen die Elemente, in denen sie ihre notwendige Sicherheit und Stabilisierung erfahren konnte und für die Ausprägung erster Strukturen verwenden konnte. Deutlich wird, dass dieses Spannungsfeld in der Improvisation stets ein sorgfältiges Ausbalancieren erfordert beim Pendeln zwischen den Gestaltungselementen eines „zu offen“ und eines „zu zielgerichtet“.

Das Pendeln innerhalb dieses Spannungsfeldes vollzieht sich jedoch weniger als eine technische und bewusste Handhabung der eigenen Spielweise, sondern ist in hohem Maße abhängig von den eigenen Gegenübertragungsanteilen und Resonanzen bei der gemeinsamen Klanggestaltung mit einem Klienten/einer Klientin. Mit dem Begriff der „szenischen Wahrnehmung“ hat Deuter (2005) eine Wahrnehmungseinstellung beschrieben, in der sich erste Differenzierungen und Unterscheidungen in einer atmosphärisch gestalteten Improvisation ereignen und erkennbar bzw. hörbar werden können. Gemeint ist damit in etwa ein Spiel- und Erfahrungsbereich, in dem das „drin sein“ im Atmosphärischen die Offenheit beinhaltet, Handlungs- und Spielimpulse aufzunehmen, die sich aus dem noch Ungeformten herausheben. Solche Spielimpulse sind dann weniger Resonanz des Therapeuten *oder* Klangeigenschaft des Spiels des Klienten, sondern entstehen genau aus der Verflechtung des Spieles beider im intersubjektiven Raum der Improvisation: „In der Musiktherapie äußert sich die Handlungsphantasie in der Spielweise, zu der uns die Musik des Patienten bringt (Deuter 2005, 232). Szenische Wahrnehmung ereignet sich dann in einem Bereich, in dem sich atmosphärisches Klanggeschehen nicht mehr nur als ein Zustand und gewährendes „Drin-Sein“ vermittelt, sondern erste Impulse hervorruft, sich emotional und/oder handelnd zu bewegen, z. B. die eigene Spielweise zu verändern. Szenische Mitteilungen und ihre Resonanz können dann – wenn man sich ihnen überlässt – zu ersten Andeutungen von Wiederholungen, flüchtigen Motiven, rhythmischen Spuren oder kurzen dramatischen Verdichtungen führen. Sie sind als erste Formbildungen vor dem atmosphärischen Hintergrund zu verstehen. Erste Spuren von Differenzierung der Personen sind darin enthalten (vgl. ebd.).

In den Spielszenen mit Britta entstanden solche szenischen Handlungsimpulse z. B. während ihres hingebungsvollen Rührens in der Suppe, das ich zunächst durch Mitrühren begleitete. Kurze Zeit später entstanden deutliche Impulse in mir (als noch nicht konkretisierte Mitteilungen), das Ungeformte der Materialien „anzureichern“ mit stützenden Worten und Melodieausschnitten, in denen ich die Wichtigkeit des Experimentes bestätigte und die Urheberschaft daran Britta zuordnete (vgl. 48. Stunde). Diese Wort- und Motivfetzen waren einerseits als Fragmente dem Ungeformten ähnlich, bedeuteten darüber hinaus jedoch erste Form- und Richtungsimpulse, die Britta aufnehmen konnte: für ihre eigenen Formen und Richtungen in der gemeinsamen Auseinandersetzung mit dem Bereich des Ungeformten.

Ausklang

Die vorgestellten Gedanken im Zusammenhang mit einem Therapieausschnitt in der Begleitung Brittas wurden entwickelt, um eine musiktherapeutische Lesart der Positionen Winnicotts zum Bereich des Ungeformten herauszuarbeiten. Die Hervorhebung und Betonung einer prozesshaften Dynamik im Hinblick auf die Über-

gangsphänomene und den potentiellen Raum bildet dabei die Grundlage dieser Argumentation.

Ein literarisches Zitat soll nun aus dem Artikel hinausführen. Es stammt von Christa Wolf, also von einer Schriftstellerin, die sich in ihren Werken immer wieder um die Aufrechterhaltung und Rückeroberung eines solchen offenen persönlichen Raumes in all seinen Möglichkeiten sowie um die Reflexion der Einschränkungen in diesem Raum verdient gemacht hat. Dazu heißt es: „Aber das Mögliche, das zu Erwartende, ist ein wichtiger Bestandteil unserer Wirklichkeit, der nicht neben dem Faktischen (...) vergessen werden darf. Dies ist ein Satz, um dessentwillen der Tag sich gelohnt hat“ (Wolf 2003, 316).

Literatur:

Busch, E. (1992): Einführung in das Werk von D. W. Winnicott. Frankfurt a. M.

Deuter, M. (2005): Atmosphären. Wahrnehmungseinstellungen und Wirkungen in der musiktherapeutischen Behandlung. Musiktherapeutische Umschau 26, Heft 3, 222–235

Gindl, B. (2002): Anklang. Die Resonanz der Seele. Über ein Grundprinzip therapeutischer Beziehung. Paderborn

Neubaur, C. (1987): Übergänge. Spiel und Realität in der Psychoanalyse Donald W. Winnicotts. Frankfurt a. M.

Niedecken, D. (1988): Einsätze. Material und Beziehungsfigur im musikalischen Produzieren. Hamburg

Ogden, T. H. (1997): Über den potentiellen Raum. Forum der Psychoanalyse 13, Heft 1, 1–18

Schäfer, G. E. (1986): Spiel, Spielraum und Verständigung. Untersuchung zur Entwicklung von Spiel und Phantasie im Kindes- und Jugendalter. München

Stern, D. (1993): Die Lebenserfahrung des Säuglings. Stuttgart

Stolorow, R.D, Brandchaft, B., Atwood, G. (1996): Psychoanalytische Behandlung. Ein intersubjektiver Ansatz. Frankfurt a. M.

Weymann, E. (2005): Atmosphäre – ein Grundbegriff in der Musiktherapie. Musiktherapeutische Umschau 26, Heft 3, 236–249

Winnicott, D. W. (1974/2002): Vom Spiel zur Kreativität. 10. Aufl., Stuttgart

Wolf, Ch. (2003): „Ein Tag im Jahr. 1960–2000“

Nicola Nawe, Eppendorfer Weg 130, 20259 Hamburg