

Im Garten der Möglichkeiten Kultivierung von Erfahrungsmodi

In the Garden of Possibilities Cultivation of Experiential Modes

Frank G. Grootaers, Bad Honnef

Im Folgenden geht es um die Darstellung der methodischen Handhabung von drei Materialien in meiner Musiktherapiepraxis. Dies ist eine ambulante Praxis für erwachsene Selbstzahler. Sie bietet ein Beratungsmodell von etwa 25 Sitzungen an. In diesem Essay soll besonders hervorgehoben werden, welchen Wert die einzelnen methodischen Schritte für die Beratung selbst haben und wie dadurch die Bedeutung einer solchen Beratung als Ganzes einen wirksamen Stellenwert im Leben der Patienten erhält.

Die hier dargestellte Musiktherapie versteht sich als Kultivierung von spezifischen Erfahrungsmodi: Spiel- und Hörerfahrung, Erzählerfahrung (Alltagsepisoden) sowie erinnerte Traumberichte.

Wir nennen im Folgenden diese ganze Behandlung einen Garten der Möglichkeiten. Die drei Erfahrungsmodi werden hier verstanden als Umgangsformen mit der Wirklichkeit in diesem Garten und darüber hinaus als Kultivierung von Weltumgang schlechthin.

Anhand eines leitenden Fallbeispiels wird so jeder Erfahrungsmodus in jeweils vier Schritten ausgelegt.

- 1. Schritt: Auffindung des Materials*
- 2. Schritt: Zubereitung*
- 3. Schritt: Kultivierung*
- 4. Schritt: Sinnverknüpfung zwischen den Erfahrungsmodi*

The following article addresses the methodical handling of three materials in my music therapy practice. This is an outpatient practice for adult self-payers. It offers a counseling model for approximately twenty-five sessions. In this essay, particular emphasis is placed on the value of the individual methodological steps, in and of themselves, for counseling and how the meaning of such counseling, as a whole, attains great significance in the patient's life.

The music therapy presented here is understood as a cultivation of specific experiential modes: playing and listening experiences, narration experiences (episodes of everyday life), as well as recalled dream narratives.

We refer to what follows here, in its treatment entirety, as a "Garden of Possibilities". The three experiential modes are understood as ways of handling the

reality in this garden and, furthermore, as a cultivation of everyday interactions per se. By means of an exemplary case study, each individual experiential mode will be laid out in four steps.

Step 1: Finding Materials

Step 2: Preparation

Step 3: Cultivation

Step 4: Finding Meaningful Connections Between the Experiential Modes

„Weil nun alle diese Wirkungen im gleichen Zeitmoment zugleich vorgehen, so kann alles und jedes zu gleicher Zeit eintreten.“

„...; deswegen denn auch das Besonderste, das sich ereignet, immer als Bild und Gleichnis des Allgemeinsten auftritt.“

Goethe, J. W. v.: Maximen und Reflektionen. In: Goethes Werke, Hamburger Ausgabe, Bd. 12, S. 367f

Eine kleine Vorgeschichte

Noch während meiner institutionellen Anstellung als Musiktherapeut und Psychotherapeut ergab sich seit 2004 die Chance, mich von der Verpflichtung zu suspendieren, weiterhin offizielle Verlängerungsanträge für die Krankenkassen zu schreiben, bzw. therapeutische Epikrisen zu verfassen für die Entlassungsberichte an die überweisenden Ärzte. Ich nahm die Gelegenheit wahr, mich (endlich!) loszusagen von jeglicher theoretischer, therapeutischer, ätiologischer wie diagnostischer Orientierung an Krankheitslehren. Von da an bezeichne ich meine Arbeit den mir anvertrauten Patienten gegenüber als *Beratung* (anstatt Therapie) und den Behandlungsrahmen mitsamt seinen konzeptionellen Implikationen nenne ich einen *Garten der Möglichkeiten*.

Die Implikationen der Gartenmetapher will ich hier ausführen und an einem abgeschlossenen Fall demonstrieren. Ich hebe anhand dieses Konzeptes den Wert und den Stellenwert eines methodischen Vorgehens überhaupt hervor. Ich expliziere, auf welche Art der Auslegung mein Konzept besonderen Wert legt und suche von dort her den Stellenwert von Musiktherapie mit der o. g. Klientel plausibel zu machen.

Der Garten der Möglichkeiten

1. Die Gartenmetapher.

Wenn es um den Wert einer Sache geht oder auch um den Stellenwert einer solchen innerhalb eines Systems, so ist es im Falle der Musiktherapie hilfreich, sich dieser Sache mit einem metaphorischen Begriff anzunähern. Hier scheint mir die Gartenmetapher sinnvoll zu sein.

Die Wirkungswelt Musiktherapie also als Garten des Möglichen. Das Gartenbild verweist zunächst darauf, dass mit einer solchen Wirkungswelt von vornherein ein Kulturraum gemeint ist. Die kunstvolle Installation des Behandlungsraumes als kunstvolle Einrichtung beabsichtigt ebenfalls eine Kultivierung von anderem. Die Wirkungswelt Musiktherapie dient somit einer Kultivierung. Was soll da kultiviert werden? Was heißt in diesem Falle Kultivierung? In welchen methodisch nachvollziehbaren Kultivierungsschritten soll diese Kultivierung vonstatten gehen? Das sind einige Fragen, die im Folgenden behandelt werden.

2. Die Grenzen des Gartens

Die Gartenmetapher verweist außerdem auf Grenzen und dies in zweifacher Hinsicht. Zunächst stellen wir die Frage: Wie kommt man hinein, wie geht man hindurch und wie kommt man wieder heraus? Damit wird betont, dass die Wirkungswelt Musiktherapie eine Vorübergehende ist. Das *Übergängliche* (Goethe) erfährt hier eine besondere Würdigung. In Erfahrungsübergängen werden alte Gewohnheiten spürbar gemacht (Konstruktionserfahrung) und ebenfalls im Übergang werden vergessene Übergangsmöglichkeiten eröffnet (Übergangserfahrung). Des Weiteren geht es um interne Grenzen. Fragen werden aufgeworfen wie: Was ist möglich? Welche Bedingungen müssen erfüllt sein, damit die beiden genannten Grunderfahrungen – Konstruktionserfahrung, Übergangserfahrung – überhaupt möglich werden?

Solche Bedingungen zeigen sich in einer ersten Annäherung an die drei Materialien:

Die *Klangproduktionen* finden ihren materialen Anhalt an den zur Verfügung gestellten Musikinstrumenten: Darin toben sich Auswahl und Ausschluss von Seiten des Patienten aus; aber auch die Installation selbst – der gestellte Garten – ist in seiner Wahl wohlbedacht und von vornherein begrenzt.

Die *einfallenden Alltagsepisoden* grenzen ein Alles und ein Allessagen ein, aber eröffnen durch diese Eingrenzung eine narrative Produktionsnot, die sich abhebt von einem Allessagen (Freud). Die Forderung nach einfallenden Alltagsepisoden rückt den gelebten Alltag als All-Tag in die Mitte der Interpretation. Eine weitere besondere Einschränkung liegt darin, dass der Patient sich nur den in der Situation einfallenden Episoden oder / und Träumen zu widmen habe. Dies bewirkt die Kultivierung eines Denkens von dem Einfallenden her. Ein solches Denken hebt sich somit ab von Diskussionen und Allgemeinplätzen. Es geht hier in dieser Kultivierung um eine Wiederbelebung von Erzählen-Können.

Das Aufgreifen von *erinnerten Träumen* eröffnet die Möglichkeit, die Spielmomente und die Alltagsereignisse in Austausch zu bringen mit der produktiven Unruhe eines Seelennachtlebens und sie auf diese Weise nutzbar zu machen für eine allmähliche Verfertigung einer psychologischen Rekonstruktion des konkreten Weltumgangs.

3. Das Unmögliche oder das Außerordentliche

Hier nun ein Wort über die Unmöglichkeiten im Garten der Möglichkeiten. Die Negation, die in dem Präfix un- anklingt, bedeutet eine Positivität. Die Unmöglichkeiten sind Randphänomene, die das Mögliche umgeben. So gesehen führen die Möglichkeiten stets etwas Unberechenbares mit sich. Dieses Unberechenbare trachtet danach, über die geregelte Ordnung des Möglichen hinauszugreifen, sie zu überbieten, zu übersteigen. Die Unmöglichkeiten sind ein *wildes Sein* (Merleau-Ponty), welches durch die geregelten Ordnungen an den Rändern derselben mit-ist.

Das Verspüren eines Begehrens nach Unmöglichem weist hin auf die dämonische, ungeheuerliche Kehrseite, die jeder Kultivierung von Wirklichkeit inneohnt. Oder besser gesagt, um im Bild der Randmetaphorik zu bleiben: Die geregelten Kultivierungsordnungen sind Tag und Nacht umgeben von einer unmöglichen, außerordentlichen Kehrseite. Einem solchen Begehren nachzugeben, das kann umschlagen in Vernichtungskatastrophen, es kann aber auch zu einem Überschuss an innovativen Produktionen führen.

So z. B. in der Klangproduktion: Es kann vorkommen, dass jemand alles kurz und klein schlagen möchte. Im Umgang mit den Musikinstrumenten würde dies bei weitem die Grenzen des Spielens überschreiten; dies zu verspüren würde aber das Spielen mit Grenzen erst in den Blick rücken. Im leitenden Fallbeispiel kommt der Patientin in den Sinn, zu rufen: „Halt die Klappe!“ Dies wäre ein solcher Moment einer Berührung mit Unmöglichem. Sie möchte eine Mitbedingung des Spielens weghaben.

In den Alltagsepisoden: Das Erzählen von etwas driftet ab in ein Schimpfen über etwas. Aus der Erzählung erwächst dann eine opernhafte Szene oder sie löst einen Heulkampf aus oder sie führt in Versteinerungen. Auch dieses Szene-Machen ist durchaus produktiv zu verstehen: Die Wucht der Affektionen setzt das Erzählen selbst außer Kraft. Es überschreitet das Erzählte und macht spürbar, was es heißt, das Leben kultivieren zu sollen. Nicht nur die griechischen Dramen liefern Beispiele dafür, sondern eben auch die Patientengeschichten. Hierbei können wir der Nachträglichkeit eines Traumas – welcher Art auch immer – gewahr werden.

In den erinnerten Träumen: Die Traumproduktionen können sich so ausbreiten, dass damit der Alltag völlig überfahren wird. Auch innerhalb der Traumszenen und der Traumbilder kann es nicht krass genug hergehen; die Träumerin setzt sich selbst vor ihren Traum wie das Kaninchen vor die Schlange. Das könnte auch den Therapeuten dazu verführen, sich zu erschrecken.

Fazit: Die offene geschlossene Möglichkeit des Gartens weckt an ihren Rändern immer auch das Unmögliche bzw. das Außerordentliche und das sollte in der Interpretation mit berücksichtigt werden. Wer das Mögliche verspürt, soll das Unmögliche nicht für undenkbar halten.

„So findet sich ein Außerordentliches, das vereinbar (Hervorg. F. G.) ist mit begrenzten Ordnungen, bei denen Ein- und Ausgrenzung, Ermöglichung und Verunmöglichung Eins sind.“ (Waldenfels 1987, 189)

4. *Transposition, Übertragung, Brechung*

Wenn Mögliches und Unmögliches, Ordentliches und Außerordentliches *vereinbar* sind, dann will das auch sagen, dass der Garten der Möglichkeiten kein *hortus conclusus* ist, umgeben von einer hohen Burgmauer, sondern dass die ganze Wirrworld sich im Garten komplett abbildet. Komplett heißt aber nicht vollkommen, sondern ungefähr vollständig oder unvollkommen vollständig.

Anders gewendet: Die habituellen Umgangsformen mit der großen Wirrworld „da draußen“ werden in jedem Fall (im doppelten Sinne des Wortes) transportiert, übertragen auf die möglichen Materialien im kleinen Garten der Möglichkeiten, im Behandlungszimmer der Musiktherapie.

Bezogen auf die morphologische Brechungsmetaphorik heißt das: Meine gewohnten unsichtbaren Umgangsformen, mit denen ich die Welt „da draußen“ willentlich – unwissentlich zu hantieren suche, brechen sich (prismatisch) im Umgang mit den drei genannten möglichen Materialien: im Spiel, im Erzählen, in den Träumen.

Partiell gilt dies natürlich auch in dem Umgang des Patienten mit der Person des Therapeuten; letzteres wird nur marginal mitberücksichtigt, zumal es sich hier um Kurzbehandlungen handelt. Damit sind Übertragungskultivierungen im engeren Sinne Grenzen gesetzt. (s. auch: Grootaers 2012, 113)

Die Musiktherapie als Wirkungsanalyse, dazu folgendes Zitat: „*Das lässt sich dem Handhaben eines Prismas vergleichen: Das Prisma ist ein Mittel, das verrückt und steigert, das ein Dazwischen freilegt, das ein „Bild“ zugleich in einem schrägen, anderen Ausblick zeigt.*“ (Salber, 1959, 1975⁴, 214).

Das hat Konsequenzen für die Interpretation der Ereignisse im Behandlungsraum. Es bedeutet, dass alles, was dort im Garten geschieht, seinen unverbrüchlichen Bezug hat zu der Lebenswelt des Falles. Hier ein Beispiel: Die Patientin kommt leicht verfrüht ins Behandlungszimmer. Sie stürmt hinein, steht mitten im Raum und fragt: „Darf ich schon hereinkommen?“

Im bürgerlichen Leben könnte man unendlich viele Antworten auf eine solche Frage erfinden. Wenn ich die Frage auf mich bezöge, fühlte ich mich in die Position versetzt, als ein Jemand, der über Erlaubnis und Verbot verfügte. Das kann es nicht sein. Also, worauf bezieht sich denn wohl die Frage? Der Vertrag nämlich sagt ausdrücklich, dass die Patientin über das Ganze der installierten Instrumente verfügt, sie mietet diese. Im Rahmen einer Wirkungsanalyse antworte ich, indem ich diese Frage nicht auf mich bezogen auffasse. Ich antworte sozusagen mit einer Denkpause; ich beziehe die Frage auf das Ganze der Möglichkeiten und als eine zur Zeit für die Patientin existenzielle Frage. Der Handlungsdrang – stürmisch Hereindringen – wird sofort konterkariert mit der bangen Frage, ob es nicht unmöglich sei, so hereinzustürmen und ohne Umschweife anfangen zu wollen. Ich sage der Patientin, dass es nicht meine Aufgabe sei, etwas zu erlauben, noch etwas zu verbieten, weise auf den Arbeitsvertrag hin und bespreche mit ihr die antwortenden Gedanken, die mir auf ihre Frage hin „Darf ich?“ durch den Kopf gegangen sind. Das Gespräch kommt dann auf Befürchtungen, etwas (das Ganze!) zu versäumen. Anders gewen-

det: Die Frage nach dem Dürfen und die Aktion (das Stürmen) werden als eine Szene aufgefasst und diese Szene wird bezogen auf eine habituelle Umgangsform mit Wirklichkeit überhaupt. So wie hier, so auch dort und umgekehrt. Die drangvolle Szene hier im Garten wird aufgefasst als eine *typische* Umgangsform im Alltag der Patientin. Durch eine solche Typisierung wird ein ‚So ist es‘ spürbar (Konstruktionserfahrung). Konstruktionserfahrungen gelingen, wenn man die Ereignisse im Garten der Möglichkeiten auf jeweils spezifische Weise kultiviert. Erfahrung macht man so richtig, wenn man Begriffe für sie hat. Deshalb gipfelt alle Wirkungsanalyse in Sätzen, in benennbaren Sinnfeldern, in denen die Nichtigkeiten mit dem Ganzen einer gelebten Lebenswelt verknüpft werden. Das kleinste Ereignis wird prismatisch gebrochen, in dem man es unter der Perspektive einer typischen Inszenierung von Wirklichkeit betrachtet und benennt.

5. *Der Gang der Kultivierung*

Wie alles, was einer Psycho-Morphologie in die Finger kommt, wird der Kultivierungsprozess der drei genannten Materialien (Spiel – Narration – Träume) in vier methodischen Schritten begangen.

In Übersicht: Die Spielerfahrung staffelt sich in folgende psychologische Veranstaltungen:

1. Schritt: Selektion und Exklusion
2. Schritt: Spielen als Kultivierung von Handeln (Notwendigkeit des Spielens)
3. Schritt: Das Abhören der Produktion vom Tonband, d. h. Kultivierung der Hörerfahrung durch mehrfaches Hin- und Herhören und Benennen des Gehörten in einem gemeinsamen Benennungsprozess
4. Schritt: Sinnverknüpfungen zwischen den Grundverhältnissen, den Polaritäten und den autonomen Bewegungen des musikalischen Materials

Die Erzählerfahrung staffelt sich in folgende Veranstaltungen:

1. Schritt: Kultivierung eines anderen Denkens (Denken von den Einfällen her)
2. Schritt: Das Erzählen selbst als Kultivierung von Erzählen (Erzähle dem Fremden etwas von Dir)
3. Schritt: Gemeinsame Entfaltung der Textanalyse (Einführung in psychologisches Analysieren von Texten)
4. Schritt: Die Sinnebene der Erzählung in Austausch bringen mit den Befunden der Spielerfahrung

Die erinnerten Traumerinnerungen werden auch in vier Veranstaltungen zergliedert:

1. Schritt: Träume erinnern überhaupt, Aufgreifen bizarrer Fragmente
2. Schritt: Die Zerlegung des Textes in Elemente bzw. die Zerstörung des zeitlichen Nacheinanders der Traumerzählung (Kultivierung der Elemente: Wie geht das?)
3. Schritt: Suchen und Rekonstruieren einer überraschenden Sinnebene

4. Schritt: Rückkoppelung der Sinnebene des Traums an die Befunde der Spielerfahrung und der Alltagsepisoden (Rückbindung an die eingangs der Beratung geäußerte Problemschilderung)

Der Wert und der Stellenwert all dieser Schritte und Veranstaltungen ergibt sich somit aus den immanenten *Tendenzen des Materials*. (vgl. dazu: Adorno 1958, 2003, 38)

Prolegomena

1. *Wie so etwas anfängt*

Im leitenden Fallbeispiel beginnt die Beratung mit einer Problemschilderung. Die Patientin verspürt ein Leiden im Umgang mit der Wirklichkeit. Die 44-jährige Frau arbeitet als Personalsachbearbeiterin in der Verwaltung einer Industriefirma, und dies seit Jahren. Sie scheint dort die Fähigste zu sein; sie fungiert als die rechte Hand des alten Chefs, ist aber dadurch auch, so beschreibt sie, Mädchen für alles. Wenn es Fragen gibt, wird sie als erste um Rat gebeten.

Trotzdem: Sie klagt darüber, nicht recht zu wissen, wo ihr Platz sei und was sie denn noch vom Leben zu erwarten hätte. Sie spielt ab und zu mit dem Gedanken, sich das Leben zu nehmen. Am Schluss dieser Schilderungen bemerkt sie: Ihr Problem hätte etwas zu tun mit einer Handlung.

2. *Der Spielvertrag*

Nach dieser ersten Problemexploration folgt eine erste gemeinsame Klangproduktion. Der Patientin stehen eine begrenzte Anzahl von einfachen Musikinstrumenten zur Verfügung. Der Therapeut beschränkt sein Spiel auf das Klavierspiel. Der Spielvertrag lautet sinngemäß: *All das hier steht Ihnen zur Verfügung, Sie mieten die Spielmöglichkeiten, es ist ganz und gar Ihre Sache, ich gehe nicht an Ihre Instrumente, Sie mögen nicht ans Klavier gehen. Das ist meine Sache. Außerdem gibt es in diesem Garten der Möglichkeiten keine Wegweiser oder Hinweisschilder, so wie es auch keine ausdrücklichen Verbote gibt.*

Das Wirkungsbild dieser ersten gemeinsamen Klangproduktion ist geprägt von einem druckvollen und hektischen Spiel. Die Patientin spielt gewissermaßen vor sich hin. Das Klavier (der Therapeut) versucht da mitzuhalten, fühlt sich aber bald außen vor gelassen; als ob ein Zusammen nicht erwünscht sei. Die Patientin beschreibt das Klavierspiel als ein störendes Dareinpfuschen; am liebsten hätte sie sagen wollen: „Halt die Klappe!“ Sie vermutete aber, dass sie selbst dann auch nicht hätte weiterspielen können, wenn das Klavierspiel tatsächlich dem Befehl gefolgt wäre. Sie befürchtete, dann allein dazustehen. Die Implikationen dieser Beschreibungsansätze werden natürlich weiter besprochen. Die Produktion wird anhand von Tonbandaufnahmen analysiert. Dazu im weiteren Kapitel ausführlich mehr.

3. Einfallendes

a) Traumfragmente

Nach einfallenden Gedanken gefragt kommen der Patientin zunächst Traumfragmente in den Sinn.

Traum 1: „*Da ist ein Riesenblatt Papier, ich schreie: Hör auf! Das erdrückt mich!*“

Traum 2: „*Ein Gesicht ist mit Eis bedeckt, das Gesicht zerfällt.*“

Der erste Traum führt zu Gedanken an den sie überlastenden Papierkram auf der Arbeitsstelle; sie müsse etwas reduzieren, um mehr freizuhaben.

Der zweite Traum führt zu Gedanken an Eiskristalle auf Autofensterscheiben; Abkratzen, um die Sicht freizumachen, kommentiert sie dazu.

Erste Anmerkungen zur psychologischen Orientierung:

Ein Seelenhaushalt scheint überlastet; etwas soll weg, schreit nach Befreiung. Hör auf, halt die Klappe, wegkratzen, das alles weist in diese Richtung. Zugleich kann sich eine Bildbefreiung nur ins Werk setzen, wenn das, wovon sie weg will, sichtbar gemacht werden kann. Kurzum: Die Befreiungsbewegung stützt sich paradoxerweise auf das Belastende; die seelische Befreiung ist genau darauf angewiesen.

b) Eine Alltagsepisode

Nach einer längeren Denkpause fällt der Patientin folgende Alltagsepisode ein:

„*Am Dienstag hab ich angefangen, meinen Kleiderschrank auszumisten, da sind Sachen, die schon viele Jahre da herumbhängen.*

Ich denke: Sammele alles zusammen und fahre zur Kleiderkammer der Caritas. Gedacht, getan. Die Einfahrt zum Hof ist eng; also: Aufpassen – und schon war es passiert – Schramme an der Wand. Tür und Kotflügel neu lackieren. Ehrlich, wie ich bin, habe ich dort meinen Namen angegeben, aber ich denk mal: Da kommt nichts... ja, ich wollte was Gutes tun; nicht einfach so wegschmeißen. Seit wie vielen Jahren hängen die Sachen da schon herum? Außerdem will ich Platz machen, ich will endlich schöne Sachen, nicht immer dasselbe!“

Diesmal bezieht sich die Befreiungsbewegung auf etwas, was viel zu lange schon *herumbhängt*. Dabei scheint das Wort ‚Herumbhängen‘ auf einen Doppelsinn zu verweisen, auf eine andere seelische Seite: „Lass’ Dich nicht so hängen, tu’ was!“ So sagt man umgangssprachlich.

Besprechung:

Eine musiktherapeutische Wirkungsanalyse geht aus von einer Leidenslage, die ihren ersten Anhalt findet in der Problemschilderung des Falles. Im vorliegenden leitenden Fallbeispiel ist diese Leidenslage charakterisiert durch verschiedene Momente, die aber nicht nur auf ein Leiden hinweisen, sondern ebenso auf ein Gutleidenkönnen: In der Reihenfolge der Schilderung:

Die rechte Hand von jemand sein (Können)

Ein Mädchen für alles sein müssen (Können müssen)

Die erste Ratgeberin sein dürfen (Ratlos in eigener Sache)

Unwissend sein: Wo ist mein Platz? (Woher kommt eine Antwort auf diese Frage?)

Ist in einer solchen Leidenslage noch anderes zu erwarten? (Alles hinwerfen als Verlockung; wer oder was kann mich davor retten?)

Die ganze Lage hängt mit einer Handlung zusammen: Etwas tun? Oder eher etwas lassen? Oder sowohl als auch? Entweder oder? Dies ist somit eine schillernde Wirkungseinheit, die sich in einer beeindruckenden Unentschiedenheit austobt.

Diese Leidenslage wird in drei *Materialien* „gebrochen“, analog einer Lichtbrechung. In den drei Materialien: Klangproduktion, Alltagsepisode, Traumerzählung erfährt die geschilderte Leidenslage sich selbst – Selbsterfahrung anders verstanden. Diese drei Materialien haben in Bezug zueinander – und nur so – ihren eigenen *Stellenwert*. Sie *beraten sich* in diesem Austausch untereinander. (vgl. Grootaers 2010 a, 93)

4. Exkurs über den Materialbegriff

In einer musiktherapeutischen Wirkungsanalyse, wie hier vorgestellt, werden in der Regel drei Materialien zur Hand genommen: die musikalische Klangproduktion, die einfallenden Alltagsepisoden und die erinnerten Träume – falls vorhanden.

Dieses Material ist das konkrete Widerlager der Analyse. Eine solche Analyse erweist sich als Produktionsanalyse. Das wiederum will sagen, dass das Material auch schon eine Produktion ist im Sinne einer schon kultivierten Behandlung von etwas. So ist z. B. die Klangproduktion keine *creatio ex nihilo*, sondern in dieser Klangproduktion brechen sich prismatisch Anleihen, Anknüpfungen, Fortführungen und Suchbewegungen (vgl. dazu Salber 1959, 192 sowie 214). Solche *Bruchlinien* (Waldenfels 2002) von mitgebrachten Erfahrungen werden durch das Mitspielen eines anderen (Therapeut) als das Andere schlechthin in der aktuellen Behandlungssituation um ein mehrfaches weitergebrochen (fraktale Ausprägung). Mitgebrachtes von Seiten der Patientin überträgt sich in der Klangproduktion und Mitgemachtes des anderen (Therapeut) überträgt sich auf die gemeinsame Klangproduktion.

In einer Spätschrift: „Konstruktionen in der Analyse“ (Freud 1937) stellt Freud sich die Frage: „*Was für Materialien stellt er (der Patient) uns zur Verfügung, ...*“ (Freud 1937, 2000, 395 – 398). Wo findet man die gesuchten Materialien? : In *Bruchstücken* verlorener Erinnerungen in den Träumen, in produzierten *Einfällen*, in wichtigeren oder geringfügigeren *Handlungen*. Aus solchem *Robstoff* wollte Freud ein *psychisches Objekt*, ein *vollständiges Bild* rekonstruieren. Dieses *Hilfsmaterial*, bestehend aus den im Schutt gefundenen *Resten* wird durch Ergänzung und Zusammenfügung zu einer *Rekonstruktion* aufgebaut und fungiert dann als *Vorarbeit* für die weitere Analyse. Die ausformulierte Konstruktion wird dann dem Patienten vorgeführt und wird gehandhabt als eine umfangreiche „*Vermutung, die auf Prüfung, Bestätigung oder Verwerfung wartet*“. Freud zitiert Nestroy, um diesen Vermutungscharakter zu illustrieren: „*Im Laufe der Begebenheiten* (Hervorh. F. G.) *wird alles klar werden.*“

Auch dabei wird klar, dass er nicht gemeint haben konnte, dass *alles* klar wird, sondern gemeint ist hier wohl, dass der Zusammenhang zwischen den Bruchstücken klar wird.

In der Salber'schen Erweiterung dieser Freud'schen Entwürfe wird der Begriff des Materials in einer frühen Schrift als *psychischer Gegenstand* bezeichnet (Salber 1959, 1975, 14 und 190).

Solche psychischen Gegenstände werden als *Sinneinheiten* weiter bestimmt; diese wiederum werden als *Formenbildung* benannt. Sie folgen offensichtlich einer bestimmten Materialtendenz, in Richtung *beweglicher Sinnordnungen*.

5. Der psychische Gegenstand

Gehen wir zunächst einen Schritt zurück und bedenken den Bedeutungshof des Wortes *Gegenstand*.

Etymologisch verweist Gegenstand sowohl auf ein Ding, als auch auf eine Angelegenheit; Ding wiederum führt zurück zu Begriffen wie Sache im Sinne von Versammlung; es führt zu Begriffen wie Verhandlung, zu einem Fall, zu einem Geschehen. Eine Angelegenheit verweist wiederum auf die zeitlich passende Gelegenheit.

In unserem alltagssprachlichen Umgang mit dem Wort Ding oder Gegenstand wird in der Regel die Bedeutung verengt auf ein Objekt, auf ein ‚Dasda‘ als ein dem Subjekt Gegenüberstehendes. In Salber's *Gestalt auf Reisen* (Salber 1991, 52 und 53) heißt es: „*Das Seelische ist nicht innen und nicht außen – es ist gegenständlich. Der Zusammenhang von Verhalten und Erleben, unser Umgang (Hervorh. F. G.) mit der Wirklichkeit im Alltag (Hervorh. F. G.), er ist nicht kognitiv und er ist auch nicht affektiv: er ist gegenständlich, so wie Lebewesen, Werke, Dinge, Bilder gegenständlich sind*“. „*Gegenständlich sind nicht nur Hasen, Mäuse, Wasser, Steine. Gegenständlich – betastbar, anschaulich, Material, spürbar – sind auch Motoren in Bewegung, Plakat-Wirkungen, Gesänge, Kampfspiele, Wanderungen durch die Wirklichkeit; alle Werke (Hervorh. F. G.), in denen Wirklichkeit sich zu behandeln und zu verstehen sucht.*“

Das seelische Geschehen hat in solchen Gegenständen seinen *materialen Rückhalt*.

Der materiale Rückhalt, das Material als Widerlager, ist das Fundament einer Wirkungsanalyse, einer Produktionsanalyse, einer Existenzanalyse, wie in diesem Fall vorgestellt.

Die Materialität der psychischen Gegenstände: Musikalische Produktion, bzw. Tonbandaufnahme, Alltagspisode, Traumerzählung ist der Prüfstein (fr.: pierre de touche), an dem sich eine gelingende Rekonstruktion des Wirklichkeitsumgangs zu bewähren und als plausibel zu erweisen hat. Vom Material gehen die psychologisierenden Vermutungen, die Hypothesen, die Interpretationen aus und finden zu diesem Material zurück; so gesehen ist das Material unser leibliches Zur-Welt-Sein. (Heidegger, Merleau-Ponty). Das ist mehr und anderes als Denken, Fühlen und Wollen. Apropos: Fühlen:

„*Gefühl weist allenfalls auf die Erlebensqualitäten dieser ganzen Fabrikation in Bewegung hin; aber erklären, warum es im Seelischen so läuft, lässt sich immer nur von dem ganzen Betrieb (Hervorh. F. G.) her. „Erleben“ oder „Erkennen“ sind nicht der ganze Betrieb – genau so wenig, wie der manifeste Trauminhalt eine Einsicht in den latenten „Betrieb“ des Traumes mit sich bringt.*“ So heißt es an früherer Stelle in *Gestalt auf Reisen* (Salber 1991, 52). Hier kommen natürlich eine Fülle

neuer Fragen auf. Eine Frage wäre z. B., worauf sich Denken, Fühlen und Wollen in einer Wirkungsanalyse denn hinweisen? Bedeutet deren vermeintlicher Hinweischarakter nicht eine Reduzierung? Wenn ja, was ist damit gewonnen? Dazu später mehr.

6. *Freuds Entwürfe, Salbers Weiterführungen*

Der Gegenstandsbegriff bei Salber, so könnte man sagen, ersetzt gewissermaßen den Freud'schen Personenbegriff.

„Seelisches wird transparent gemacht als ein Gegenstand, der sich entfaltet und dreht, der Probleme hat, der in einer Geschichte zustande kommt, ...“ (Salber 1991, 53)

In diesen Zeilen wird die Akzentverschiebung zu den Freud'schen Entwürfen spürbar.

So heißt es z. B. bei Freud (Freud 1923, 286):

„Wir haben uns die Vorstellung von einer zusammenhängenden Organisation der seelischen Vorgänge in einer Person (Hervorh. F. G.) gebildet und heißen diese das Ich (kursiv im Orig.) derselben.“ ... „An diesem Ich hängt das Bewusstsein, es beherrscht die Zugänge zur Motilität, das ist: Zur Abfuhr der Erregungen in die Außenwelt; ...“

Die zusammenhängende Organisation erscheint so als *endopsychisch*, wie es an anderer Stelle heißt.

Freud hält fest an einer Verortung seelischer Organisationen *in* einer Person; seine zweite Topik bedient sich bemerkenswerterweise der Pronomina, um solche Organisationen zu benennen: Ich – Es – Über-Ich. Diese seelischen Vorgänge, so Freud, spielen sich ab in den Entwicklungsphasen eines seelischen Apparates (Geschichtlichkeit); die Erklärungen für den Zusammenhang zwischen Verhalten und Erleben (Hemmungen, Symptome, Ängste) sieht er begründet im *„Verhalten des Ichs“*, im *„Verhalten des Über-Ichs“* (Freud 1926, 259 und 261). Dem gegenüber, so Freud, hat das Es keinen einheitlichen Willen, es ist, wenn man so sagen will, eine Un-Person.

„Es kann nicht sagen, was es will, ...“ (Freud 1923, 325).

„Das Ich als armes Ding“, „als Grenzwesen“ steht ständig unter *dreierlei Dienstbarkeiten*.

Zugespitzt könnte man sagen: Bei Freud sind es Personen, die Probleme haben, weil im Verkehr zwischen den Instanzen (Ich – Es – Über-Ich – Realität) etwas schief läuft; weil sich dort seelische Strömungen an infantile Gewohnheiten fixiert zu haben scheinen.

Bei Salber heißt es nun: *„Seelisches wird transparent gemacht als ein Gegenstand, der sich entfaltet und dreht, der Probleme hat, der in einer Geschichte zustande kommt, der an die Grenzen seiner Produktion stößt, der sie zu erhalten sucht und der zerfallen kann.“* Dieser Gegenstand ist einfach gesagt: der Fall. Und weiter

im selben Textabschnitt bei Salber: „Für eine Psycho-Morphologie ist das Seelische ein Gegenstand, dessen Betrieb ungeheurerlicherweise so eingestellt ist, dass er sich in alle anderen Gegenstände der Wirklichkeit verwandeln kann – wie die Märchen das zeigen.“ (Salber 1991, 53 und 56)

Bei Salber sind es *psychische Gegenstände*, die Probleme haben, die in Störungen verwickelt werden, die anders werden können.

Bei Freud treten die Gegebenheiten, die psychischen Gegenstände, auf wie Akteure, wie *handelnde Personen* in einem komplexen tragikomischen Intrigenspiel. Dies geschieht innerhalb eines seelischen Apparates, in der Person und im Grenzgebiet zu einer äußeren Realität. Freud denkt den seelischen Apparat selbst aber auch als einen Apparat-in-Entwicklung. Das ist der Hinweis auf die Geschichtlichkeit der seelischen Instanzen.

In der Morphologischen Konzeption verschieben sich die Akzente. Das seelische Geschehen ist nicht verortet in ein Inneres, noch in ein Äußeres. Freuds *seelischer Apparat* mutiert in der morphologischen Psychologie zu einem *Dazwischen*, einem *Indem*, einem *Darüberhinaus*.

„Was sich da vollzieht, bedarf sprachlicher Charakterisierungen, die vielleicht seltsam anmuten: Das von uns Herausgestellte ist etwas und mehr, es ist ein Übergang, ‚dazwischen‘, ‚indem‘, ‚darüber hinaus‘, es tritt auf wie Drehungen und Wendungen, es kann anders werden, umkehren, sich verkehren.“ (Salber 1959, 1975⁴, 189)

Seelisches ist nach dieser Auffassung nur zu haben in Übergängen, es ist nur in Materielem wirksam. Es lebt als Ereignis *quer durch* alle Materialien, Begebenheiten, Personen, Dinge. Es ist nicht prästabiliert in einer Überordnung, noch ist es vorfindlich in neurobiologischen Hirnen. Es *ist*, indem es zum Ausdruck kommt, indem es übergeht in Anderes, im Umgang mit Welt. Unser Zur-Welt-Sein ist *die Wirkungs-Zweieinheit* von Innen und Außen: nichts dahinter, innewohnend. In dieser *Immanenzebene* wird es sich selbst inne. (vgl. Deleuze 1996, 42 ff)

7. Unverbrüchliche Zweieinheiten

Es ist eine immanente Implikation der seelischen Gegenstände, dass sie immer erscheinen als Stand der Dinge und als Lauf der Dinge, dass sie hinweisen auf bestehende Grundverhältnisse und als Übergangserfahrungen in diesen Verhältnissen.

Die Unverbrüchlichkeit eines leiblichen Zur-Welt-Seins rührt an eine „*paradoxe, untrennbare Zweieinheit-Gestaltbrechung*.“ (Salber 2008, 41)

In den *Nichtigkeiten des Alltags* verspüren wir eine Kohabitation von *Phänomenen* und *Urphänomenen*.

In den *Nichtigkeiten* ist das Ganze der Lebensführung mit von der Partie; die eine Seite und die andere Seite (vgl. Salber 2008). Beide Seiten sind zugleich im Werk. Dies soll in den drei Materialien des folgenden leitenden Fallbeispiels nochmals im Einzelnen ausgewiesen werden.

Aber Obacht! Wie an anderer Stelle schon erwähnt, das Ganze der Lebensführung als Urphänomen ist nicht schon vorweg in einem ganzheitlichen Ideenhimmel (Platon) vorhanden, ist nicht in eine prästabilierte (fr.: *préétablie*) geistige Ordnung vorweggegeben, etwa in einem Gehirn, um alsdann in einer komplizierten Teilhabe unsererseits in Nichtigkeitswelten zum Ausdruck zu gelangen.

Vielmehr tragen wir uns mit der Vorstellung, dass in den Nichtigkeiten das Ganze der Lebensführung schon zu haben ist, bzw. dass die Nichtigkeiten auch schon ein Ganzes sind. Diese *Fragmente* kann man auch als Teil-Ganze bezeichnen. Das würde dann heißen, dass sich in den Teilen, in den Fragmenten, in den Episoden die typische Konstruktion der jeweiligen Lebensweise ausweist.

„*Ein Teil-Ganzes bedeutet nicht ein Teil des Ganzen, sondern ein Ganzes in all seinen Teilen.*“ (Waldenfels 2009, 108) Oder anders gewendet: Aus diesen Fragmenten als Teil-Ganze wird wie aus Keimen das Leben einer ganzen Kultivierungsform erschließbar.

Indem wir uns mit Nichtigkeiten des Alltags aufhalten (im doppelten Sinne), transformieren, deformieren, destruieren wir eine ganze gewohnte Kultivierungsform. Auch das ist mit untrennbarer *Zweieinheit-Gestaltbrechung* gemeint.

Die Wirkungsanalyse als Kultivierung ist mit ihren Interpretationen darum bemüht, einen *gelebten Zusammenhang* (Kohabitation) zwischen den banalen Nichtigkeiten des Materials und dem Ganzen einer gelebten Kultivierungsform von Wirklichkeit überschaubar zu machen und zu benennen. Das Ganze gibt es nicht außerhalb der banalen Nichtigkeiten. Es gibt keine Welt... außerhalb.

8. Der Kultivierungsbegriff

Kultur, ganz allgemein gesprochen, ist Produkt einer Kultivierung. Im Französischen bedeutet *cultiver* zunächst: landwirtschaftliche Bearbeitung, Obstbau, Getreideanbau, Gartenbau und Viehzucht. Das niederländische Wort für Kultur zielt auf einen Aspekt des Kultivierens und heißt: *beschaving* und verweist so auf einen Hobel (ned.: *schaaf*), auf ein Hobeln, ein Glätten und darauf, dass Rohes poliert werden soll.

Anthropologisch gesehen scheinen wir so unbestimmt zu sein, dass wir nicht anders können, als im Umgang mit dem, was wir vorfinden, Anderes zu machen (Umbildung). Diese prim-ordiale Unbestimmtheit lässt Nietzsche sagen: Der Mensch, das nicht festgestellte Tier (festgestellt im Sinne einer Instinktdeterminierung).

Und genau dieses, *Anderes daraus machen*, heißt soviel wie kultivieren. Kultivieren ist unser obsessiver Umgang mit den Dingen der Wirklichkeit. Dieser Umgang geht zunächst nicht von unserem Wollen, Denken und Fühlen aus, sondern erreicht uns als ein mutistischer An-Spruch, der von den Dingen selbst an uns gerichtet zu sein scheint und so einen Umgang weckt, zu dem wir uns ein Leben lang verpflichtet fühlen. So besehen, ist der Umgang mit Wirklichkeit genuin responsiv. In der Ausführung ist er pathisch und voluntativ in einem – einmal jenseits, einmal diesseits von Gut und Böse.

„Sie sprach zu ihm, sie sang zu ihm ...
halb zog sie ihn, halb sank er hin...“

Wir sind davon besessen, die Gegebenheiten, die Gelegenheiten, die Gegenstände, das Vorfindliche aufzugreifen, *um* es zu verwandeln.

So machen wir z. B. aus Weizen Brot, aus Trauben Wein. Wir suchen im Brot die Sättigung, im Wein den Genuss, in der Wollust die Extase, in der Arbeit den Verdienst (der Verdienst und das Verdienst). Aus Brot und Wein kann man noch andere Verwandlungen herbeiführen. Aber das ist eine andere fakultas.

Einen Gedanken Hegels aufgreifend, paraphrasiert Hogrebe:

„Diese ‚Fäden‘ (im Orig.), die die Welt in uns hat, sind unter der Kalotte im Hirn natürlich nicht zu finden, denn sie sind gesponnen auf dem Webstuhl unseres Umgangs mit der Welt (Hervorh. F. G.), (Hogrebe 2009, 19). Diesen kultivierenden Umgang mit der Welt können wir allgemein als Behandlung bezeichnen.

„Behandeln... ist von vornherein ein Kultivierungsprozess“ (Weber 2006, 49).

Im Wirrwarr dieser Weltwirklichkeit trachten wir nach Ordnungen. Diese Ordnungen, um es noch mal zu sagen, sind nicht prästabilisiert (Leibniz), sondern sie sind sich selbst generierende Ordnungen, die zugleich von uns Antworten abverlangen, die zu erfinden sind. Wir kultivieren solche Ordnungen, halb pathisch, halb voluntativ, die es uns ermöglichen, eine Lebenswelt (Husserl) zu errichten, in der wir leben und sterben mögen.

In all diesem Behandeln und diesem Tun und Leiden kultivieren wir unverbrüchliche, paradoxe Zwei-Einheiten, in denen die Ordnungen unserer Nichtigkeiten kohabitieren mit einer unbewussten Seelenordnung. Anders gewendet: Die Seite der alltäglichen Nichtigkeiten lebt zusammen mit einer anderen Seite, die für den Verstand kaum greifbar ist. (vgl. Salber 2008 b)

Die umfassende Szene, in der sich unsere Behandlungswelt abspielt, ist der Alltag.

„Der Alltag ist der größte – er schafft alles.“

Und weiter: „Der Alltag ist das Seelische... Er ist zugleich das Unbekannte...“

Und weiter: „– seelischer Alltag ist immer und überall ein Kultivierungsprozess“ (Salber 1989, 11 und 13).

Musiktherapie als Kultivierungsprozess: Das leitende Fallbeispiel

Kultivierung der Spielerfahrung und der Hörerfahrung

1. Schritt: Das Spielen, Selektion und Exklusion, Suchen und Finden

Nachdem die Patientin sich nun an einem Instrument eingerichtet hat und nachdem ich das Tonband zur Aufnahme eingeschaltet habe, kann das Spiel beginnen. „Sie mögen anfangen“. Das heißt: Die Patientin möge in der Regel anfangen. Dem geht

die Anweisung voraus, dass am Anfang einer jeden Sitzung gespielt werden sollte. Dieses Sollen bringt jeden Patienten in eine zweite Notlage. Die erste Notlage bringt sie in die Verlegenheit, im Garten der Möglichkeiten zu *wählen*, was emotional gesehen schon eine *produktive Unruhe* auslöst. Für meine Beratungsmethode ist es von Belang, den Patienten in dieser Suchbewegung nicht zu stören oder ihm aus solchen Verlegenheiten heraushelfen zu wollen. Hier kommt es vor allem darauf an, dass etwas vonseiten des Patienten in Gang kommt (wählen, beiseitelassen). Die Aufforderung, spielen zu sollen, führt in eine weitere selbst zu überwindende Aporie: „*Ich kann das nicht, wie soll ich das machen, sind das die richtigen Schlägel dafür? Darf ich wechseln zwischendurch? Wie lange soll ich spielen?*“

Die Antwort auf diese Verlegenheitsfragen sollte der Patient selbst *im Tun* beantworten. Auf diese Weise wird er gewahr, dass er diese Fragen sich selbst stellt. Die Unsicherheitsverfassung eines solchen Anfangens weckt in der Regel eine verschütt gegangene Selbstbewegung. Die Forderung nach einer solchen Selbstbewegung taucht auch noch mal auf, wenn es gilt, sich eine Alltagsepisode einfallen zu lassen und diese zu erzählen. Die Spielerfahrung, mit der jede Sitzung anzufangen hat – erst spielen, dann reden – bringt den Patienten in eine außerordentliche Verfassung. Das heißt, die entstehenden Unsicherheiten darin lockern festgefahrene Gewohnheiten und verunsichern gewohnte Erwartungen. Im Garten dieser Möglichkeiten gibt es weder Hinweisschilder, noch ausdrückliche Verbote. Der Patient *mietet* die zur Verfügung gestellten Instrumente: das Viele da. Der Therapeut beschränkt sich aufs Klavierspielen, er geht nicht an die Instrumente des Patienten. Der Patient möge nicht ans Klavier gehen – auch wenn das ein Wunsch sein sollte. (vgl. meine Ausführungen über den Spielvertrag oben im Text)

Im leitenden Fallbeispiel wird die oben geschilderte Eingangsszene bewegt von einem Drauflosstürmen und einem damit einhergehenden „*Darf ich?*“ Dieser Wirkungsmoment kommt im Laufe der 25 Sitzungen öfter zum Ausdruck und lässt sich als ein solcher bedeutungsvoll wiedererkennen und wiederholt besprechen. Die Wahl der Instrumente über die Dauer der 25 Sitzungen hebt ein anderes Wirkungsmoment hervor: Fast in jeder Sitzung wird von der Patientin ein gleichartiges Instrument anvisiert: chromatisches Xylophon oder Metallophon. Die anderen Instrumente scheint sie keines Blickes zu würdigen. Darin ist eine Exklusion wirksam und zugleich eine Art ungewollter Selbsteinschränkung. Die Implikationen dieser Selbsteinschränkungen führen zu einem späteren Zeitpunkt zu bis dahin unbemerkten Selbsthinderungen im Umgang mit dem Alltag.

2. Schritt: Grundverhältnis und Störmomente

Das Grundverhältnis zwischen Bewegen und Bewegtwerden gerät immer wieder in Verkehren. Ein Grundverhältnis an sich ist noch kein Problem. Das kann es erst werden, wenn in der Ausformung im Lauf der musikalischen Produktion die Dinge anfangen, verkehrt zu laufen.

Im leitenden Beispiel sieht das dann so aus: Durch ein druckvolles Zuviel an Selbstbewegen- Wollen (Eigensinn) gerät das Stück immer wieder in ein Zuviel an

Richtungsansätzen. Das mitspielende Klavier (Therapeut) gerät in eine (musikalische) Überforderung, weiß schließlich nicht mehr wohin, das Spiel bricht ab, die Patientin weint still vor sich hin.

Die Überbeweglichkeit führt so zu einer kompletten Stilllegung. Das Weinen der Patientin verweist nicht darauf, dass sich etwas löst, sondern eher auf eine leidvolle Verkrampfung. Sie merkt, dass es mal wieder nicht so gelaufen ist, wie sie es sich vorgestellt hatte. Diese paradoxe *bewegte Unbeweglichkeit* bedeutet ein Verkehrt-Laufen innerhalb des Grundverhältnisses: bewegen – bewegt werden. Es wird von beiden Parteien als ungewolltes *Störmoment* empfunden.

Nun sind solche Verkehrungen, solche Störmomente, nichts Krankhaftes und auch nicht unnormale, wenngleich sie ein störendes Leidensmoment bilden.

Solche Störmomente bestätigen sich immer wieder und haben eine feste Ausrichtung im Laufe der 25 Sitzungen. Sie sind das Widerlager für ein späteres Anders-Werden. Die Ressource, wie man heute gerne sagt, ist paradoxerweise das sich selbst festhaltende Störungsmoment. Eine vorübergehende Lösung von dieser Fixierung, eine Abweichung davon, zeigt sich z. B. in der 22. Sitzung.

Beschreibung:

Ein *Tanz* bricht auf, eine musikalische Kohabitation breitet sich aus. Das Klavier *folgt* den Linien und Wendungen des Spiels der Patientin. Nun ist es die Musik selbst, die den Tanz trägt. Das führt hinein in aufregende Höhen und findet zu einem zufriedenen Schluss. Die Patientin lächelt am Schluss.

Bemerkung: Das Befolgen des Gegebenen und das Aufgeben des starren Eigensinns sind neu entdeckte Handlungsentwürfe. Die Ermöglichung einer anderen Beweglichkeit ruht offensichtlich auf einer gegenseitigen Einwilligung in diese andere fließende Richtung. Beide Beteiligten am Spiel verspüren die Notwendigkeit, die Wirksamkeit eines Dritten freiwillig bejahen zu sollen. Das Dritte im Handlungsgefüge ist der Lauf der Musik selbst bzw. dasjenige „*wo das hin will*“ (Tüpker 2012, 136).

Das musikalische Handeln, wie jedes andere Handeln auch, wird bewegt (Beweggründe) von seelischen Grundverhältnissen. Das Handeln wird bewegt von einer Formenbildung.

„*Die Formenbildung ist die Motivation des seelischen Geschehens.*“ (Salber 2007³, 158) Auch die musikalische Formenbildung in der gemeinsamen Klangproduktion der Musiktherapie ist, so könnte man paraphrasieren, motiviert von seelischen Grundverhältnissen her. Diese Grundverhältnisse sind nicht – um es ein drittes Mal zu sagen – vorweg schon prästabiliert in einem musikalischen Himmel, noch präformiert in einem Gehirn, sondern setzen sich im Lauf des Spielens ins Werk. *Indem* musikalische Formen zum Ausdruck kommen, werden solche Verhältnisse und ihre Verkehrungen wirksam. (vgl. Deuter, 2010)

Und weiter: Das seelische Geschehen ist nur zu haben in den Nichtigkeiten solcher Formenbildungen; es ist nie und nirgends außerhalb unserer Umgangsformen mit Wirklichkeit. Die psychologische Würdigung dieses Handlungsgefüges in

seinen Exklusions- und Selektionsbewegungen bildet die ersten beiden Kultivierungsmomente (movimentum) einer musiktherapeutischen Wirkungsanalyse aus.

3. Schritt: Kultivierung der Hörerfahrung, das Gespielte

Spielen allein genügt nicht. Das Aufgreifen der Produktion in einer ausgedehnten *Hörerfahrung* ist der 3. Schritt im Verfahren. Hierbei geht es um die Kultivierung des Hörens selbst. Die erwähnte paradoxe bewegliche Unbeweglichkeit als vorläufig begriffliche Festlegung war das Resultat einer minuziösen und langwierigen, bzw. oft wiederholten Beschreibungsarbeit von beiden Seiten. Die Implikationen einer morphologischen Beschreibung in vier Schritten wurden von mehreren Autoren an anderer Stelle ausführlich dargestellt. Wir verzichten hier darauf. Mir geht es hier um den Fortgang der Kultivierung.

Bemerkungen:

Die Hörerfahrung macht schlagartig klar, dass das Erleben beim Spielen anders ist, als das Erleben beim Hinhören. Nach dem Spielen bringt jeder der beiden Beteiligten erste Eindrücke hervor: Was ist zu sagen über das Spiel als Ganzes? Auch das Zumutesein beim Spielen ist ein erster lückenhafter, aber unerlässlicher Ansatz.

In dieser Methodik ist es wichtig, dass das Gespräch sich zunächst auf die frischen Spielerfahrungen bezieht. Also: kein langes Schweigen über alles Mögliche, sondern eine erste Bemühung, die Spielerfahrung in Worte zu fassen. Diese Bemühung wird oft als schwierig erlebt – auf beiden Seiten. Nicht missverstehen: Der Therapeut fragt nicht etwa: „Wie geht es Ihnen jetzt?“, sondern tatsächlich: „Wie sind Sie mit dem Spiel zurecht gekommen? Wie war der Anfang? War da nicht eine Steigerung? Eine Unterbrechung?“ Man könnte auch sagen, dass solche Fragen selbst hervorgehen aus den musikalischen Qualitäten des Stückes und seinem Verlauf. Werkorientiert, wie man früher sagte.

Das Tonbandhören *transformiert* das Gespielte in eine Erzählung. Das ist mehr und anders als eine Übersetzung in Worte. Die Erzählung vom Ereignis anhand der Höreindrücke vom Tonband – Schritt für Schritt – macht aus einem gespielten Etwas ein geschehenes Etwas als erzählbares Etwas (Historisierung). Hier wird nach dem Werk als Ereignis gefragt, z. B.: Was geschieht dort im Stück selbst?

Das sind Kultivierungsschritte, die das musikalische Spiel als ein Ereignis zu schildern suchen. Dadurch wird es für beide Beteiligten *beschaubar* gemacht. (Grootaers 2010, 51 ff) Eine solche allmähliche Verfertigung eines manifesten Textes ist zugleich weniger und mehr als die gespielte Aktion. Diese Textverfertigung durch beschreibendes Hinhören ist einmal *weniger*, eine Reduktion, weil sie Abstand nimmt von einer allzu privaten Beteiligung, wengleich die subjektive Beteiligung der unerlässliche Anhaltspunkt ist, die zu der Beschreibung eines gesamten Geschehens führt. Das subjektive Erleben während des Spiels wird aufgehoben in eine Einigungsarbeit durch beide Parteien. Die Begriffe werden immer wieder überprüft dahingehend, ob sie adäquat sind mit dem, was beide Parteien hören. Wenn beide eine bestimmte Stelle unterschiedlich hören und beschreiben, so geht

die Formulierungsarbeit weiter, bis ein Begriff gefunden wird, der die unterschiedlichen Höreindrücke als *verschiedene* Höreindrücke rettet. Das führt dann in unserem leitenden Beispiel zu solchen Doppelwörtern: Bewegliche Unbeweglichkeit. Ehe es soweit ist, fängt es natürlich mit vorläufigen Formulierungen an: Es ist sehr beweglich, da sind so viele Richtungen, aber es hört auch immer wieder plötzlich auf, irgendwas ist nicht ausgespielt, bald steht es eigentlich wieder still.

Oft werden auch Produktionen aus vorigen Sitzungen zu einem späteren Zeitpunkt im Vergleich herangezogen: Später noch mal hören. Auf diese Weise öffnet sich die Hörerfahrung zu neuen Perspektiven. Durch das wiederholte Hören wird die Spielaktion jetzt *mehr* als das, was sie vorher war: Es kommen Dinge hinzu, aber die Beschreibung vereinfacht sich, sie wird knapper, lakonischer, zutreffender (*adaequatio rei et intellectus*).

In diesem Mehr der avancierten Beschreibungstexte erfasst die Interpretation etwas *Typisches*. Und an dieser Stelle spätestens kehrt das Subjektive erneut zurück. Diesmal als eine tief empfundene Berührtheit. Tiefe bedeutet, dass eine unhintergehbare Tiefe spürbar wird. Anders gewendet: Die Patientin merkt, dass die Interpretation der musikalischen Produktion, einmal an einem solchen Punkt angelangt, einen *wunden* Punkt trifft. Weniger dramatisch: Sie verspürt an dieser Interpretation, welche sie mit zu Wort gebracht hat, dass das Benannte ein wesentliches Problem in ihrem Umgang mit der Wirklichkeit berührt. Solche Momente bezeichnet die morphologische Psychologie als *Konstruktionserfahrung*. Die Nichtigkeiten des eigenen spielenden Handelns rühren hier an das Ganze einer Umgangsform und geben diesem Ganzen auch einen Ruck. Einfacher ausgedrückt: Solche Konstruktionserfahrungen besagen: „So ist es.“ Eine Reihe solcher Konstruktionserfahrungen ist die Bedingung der Möglichkeit für ein Anders-Werden.

Exkurs über mitgedachte Vorannahmen

Die Beschreibung der gemeinsamen Klangproduktion führt die Patientin an einen für sie typischen Umgang mit Wirklichkeit. Dieser Typus ist an und für sich noch kein Problem, sondern innerhalb dieses Typus treten Störmomente auf. Das soll hier etwas genauer ausgeführt werden. Der Typus ist so etwas wie eine eigene Handschrift, ein eigenes Antlitz oder die Einmaligkeit der eigenen Stimme. Der *Handlungstypus* im musikalischen Handeln bricht sich in Anderem (Klavierpiel). Er wird in zwei Dutzend *Variationen* ins Werk gesetzt und beschrieben. Der Kultivierungsvorgang besteht darin, dass solche typischen Klangproduktionen prismatisch gebrochen werden in einem *antwortenden Mitspielen* von Seiten des Therapeuten. In dieser Methode wird die gemeinsame Klangproduktion weder aufgefasst als ein Abbild einer Interaktionsform zwischen zwei Personen, noch ist sie der Ausdruck eines Krankheitsbildes. Vielmehr nehmen wir an, dass diese Produktionen in ihrem hervorbringenden Charakter (*poietisch*) eine genuine Weltumgangsform des Patienten darstellen – so wie die eigene Handschrift, das eigene Antlitz, die eigene Gangart (*Allüre*), der unverwechselbare Stimmklang. Kurzum: Solche Produktionen folgen einem jeweils eigenen *Stil*. Daran ist zunächst weder

etwas auszusetzen, noch etwas zu ändern. Die prismatische Brechung durch das antwortende Mitspiel des Therapeuten *erhellte* zunächst diesen Stil. Erst im Verspüren von Störmomenten, im Verkehrtlaufen der Spielereignisse werden Impulse des Andersmachens erweckt, mal im Spiel des Patienten, mal im Spiel des Therapeuten. Erst hier wird der antwortende Mitspieler zum Musiktherapeuten. Dies weder, weil die Musik unnormal sei, noch weil sie irgendwie krank sei, sondern um eine Schiefelage zurück zu verwandeln in jenen erwähnten genuinen eigenen Stil des Patienten. Der Therapeut (die Therapeutin) antwortet von Stunde zu Stunde auf das typische musikalische Handeln des Patienten. Die Antworten verwandeln sich auch im Laufe der 25 Sitzungen. Das antwortende Mitspielen muss jeweils eine andere Antwort *finden* oder *erfinden*. Auf diese Weise bringt das antwortende Mitspielen Differenzen in der gewohnten Schiefelage zustande. Dies ist einer der Gründe, warum eine solche Musiktherapie großen Wert legt auf Spielen und Mitspielen als eine Bedingung, an die beide Parteien gebunden sind. Darin liegt eine *methodische* Entschiedenheit, die man eigens bedenken mag.

4. Schritt: Antwortendes Spielen, antwortendes Mitspielen, hypothetische Benennung

Da nun das antwortende Spiel im Dienste einer Schiefelage arbeitet, bringt diese immer wiederholte Lage selbst die Brüche hervor, in denen der verschüttgegangene eigene Stil erneut zur Geltung kommt. Diese responsiven Annahmen bedeuten auch, dass nicht nur der Therapeut antwortend mitspielt, sondern auch, dass die Patientin in ihrem Spielen schon auf etwas antwortet. Der Anblick der Möglichkeiten des Gartens weckt ein genuines Antwortspiel von Seiten der Patientin. Das Spielen der Patientin ist schon eine gefundene Antwort auf die gewährten und unvermutet bemerkten Möglichkeiten und Unmöglichkeiten einer Gartenverfügung. Das Spiel der Patientin wäre so gesehen schon ein handelndes Antworten *erster Ordnung*, das antwortende Mitspielen des Therapeuten dagegen ein handelndes Antworten *zweiter Ordnung*. Und weiter: Wenn man die komplizierte responsive Lage so betrachtet, dann ist das Spielen selbst auf beiden Seiten zwar subjektiv – es geht von spielenden Subjekten aus – aber es ist ebenso *anonym*. Das Spielgeschehen ist im Spielakt getragen von a-personalen Momenten. Es bewegt sich im Spielakt in einer Anonymitäts-Sphäre, in der es zu diesem Augenblick des spontanen Spielens noch keinen Schuldigen oder Verantwortlichen geben kann. Es ist daher von großem Wert, sich bei der allmählich entwickelnden Beschreibung solcher gemeinsamen Produktionen fernzuhalten von einer Personenaufteilung: Du hast das gemacht, ich habe dies getan. Oder auch: Das ist mein Anteil, das ist Dein Anteil. Vielmehr gilt es, die *Unschuld der Produktion*, ihre Anonymität und ihre Eigenheit in der Beschreibung zu würdigen.

Im leitenden Beispiel zeigt sich, dass die überbewegte Spielweise mal auf der Seite der Patientin ist, mal auf der Seite des Therapeuten. Es zeigt sich, dass die Unbeweglichkeitsmomente sich einmal auf der Seite der Patientin, ein anderes Mal auf der Seite des Therapeuten einstellen. Mehr noch: Die Überbeweglichkeit sowie

das Verstummen kommen sowohl im Spiel des einen wie auch im Spiel des anderen zum Ausdruck.

Das *Gemeinsame* der gemeinsamen Klangproduktion bezieht sich nur vordergründig auf zwei Personen; es bezieht sich hauptsächlich auf die *primitiven Spielgesten* der beiden Spieler in Einem, auf das spielende Ganze zweier Antwortsorten.

Das lateinische *primitivus* bedeutet substantiviert: etwas in seiner Art Erstes, eine erste Erntefrucht, etwas das mit dem unbedingt Notwendigen ausgestattet ist. (s. a. Grootaers 2010 a, 105)

In diesen primitiven Spielgesten liegt paradoxerweise eine Aufwertung, die den oft von Patienten geäußerten Selbstentwertungen entgegen steht. Die primitiven Spielantworten der Patientin brechen sich in einem raffinierten Mitspielen des Therapeuten. Beide Antworten haben etwas Urzuständliches, setzen sich gegenseitig voraus, das Eine tritt nicht ohne das Andere auf. In einer solchen Vorannahme wird das zeitliche Nacheinander zurückgestellt zugunsten einer fungierenden Ganzheit eines originären Werkes. Wir betrachten weiterhin dieses getrennt-gebundene Miteinander als ein *autonomes* Werk. Jede einzelne Produktion hat autonome Züge. Seine Autonomie bekundet sich in Anknüpfungen an Bekanntes im Verbund mit nuancierten Antworten, die so noch nicht da waren. Die zwei Dutzend Variationen, über die Dauer von 25 Sitzungen, bilden im Ganzen *das* Spielwerk (vgl. Goethes Urphänomen).

Anders gewendet: Das autonome Werk wird in diesem wirkungsanalytischen Kontext als ein Handlungsgefüge, als ein Wirkbild, verstanden, welches eine innere gewohnte Ordnung ins Leben ruft, nach der es sich selbst entwirft. Dieser Zirkelgedanke ist ein Denktypus, den wir in radikaler und spekulativer Weise in Schellings Schrift über das Wesen der menschlichen Freiheit finden. Da heißt es: „*In dem Zirkel daraus alles wird, ist kein Widerspruch, dass das, wodurch das Eine erzeugt wird, selber wieder von ihm gezeugt werde. Es ist hier kein Erstes und kein Letztes, weil alles sich gegenseitig voraussetzt, keins das andere und doch nicht ohne das andere ist.*“ (Schelling 1809/1977, 31) Wenn man diesen Gedanken herunterbricht auf die Nichtigkeit einer gemeinsamen Klangproduktion, könnte man es folgendermaßen formulieren:

Die gemeinsame Klangproduktion entwirft im Spiel den Lauf eines Geschehens, dem sie sich zu folgen verpflichtet weiß. Im Folgen aber entwirft sie eine immanente Ordnung, welche auf Übergänge ihrer selbst drängt. Das Spiel überwindet schließlich in solchen Übergängen die Schwellen und Engpässe, die es zuvor selbst ins Werk gesetzt hatte und erreicht so eine anders angeordnete alte- neue Zweieinheit.

Kultivierung von einfallenden Alltagsepisoden

Der Bezug zum Alltag wird in diesen ambulanten Kurzbehandlungen eigens hergestellt, indem die Patienten aufgefordert werden, sich eine Alltagsepisode einfallen zu lassen. Das ist eine paradoxe Forderung, denn Einfälle kommen, wie Nietz-

sche uns einschärft, dann, wann *sie* wollen und nicht, wann *wir* wollen. Schon diese Forderung nach Einfallendem führt in ein Anders-Denken. Es führt ebenfalls zu anderen Erzählungen als den gewohnten.

1. Schritt: Ein Denken von Einfallendem her, ein Anders-Denken

Was gefordert wird, sind also keine Allgemeinplätze. Ein solcher Allgemeinplatz könnte z. B. folgendermaßen aussehen: *„Als Schulkind stand ich immer abseits auf dem Schulhof, zu Hause habe ich mich meistens in meinem Zimmer verkrochen; Vater war oft schlecht gelaunt wegen seiner Arbeitslosigkeit; seine Ausbrüche haben in mir eine permanente Angst ausgelöst; Mutter war immer mit meinen jüngeren Geschwistern beschäftigt, wenn sie von der Arbeit nach Hause kam... Nur meine Großmutter, die... u.s.w.“*

Solche Allgemeinplätze sind, wenn sie kommen, oft ein Anlauf zu konkreteren Ereignissen.

Mit Alltagsepisoden ist auch nicht ein Bericht über aktuelle Befindlichkeiten oder Krankheitsverläufe gemeint – es geht ja nicht um Krankheit. Solche Berichte werden gewürdigt, aber die Forderung nach Alltagsepisoden als einfallende Erzählungen wird weiter aufrecht erhalten.

Es geht also um konkrete, banale Vorkommnisse, Nichtigkeiten aus dem Alltag von heute, von gestern, von vorgestern oder von damals. Die geschichtliche Reihenfolge spielt hier nur eine untergeordnete Rolle. Es geht also nicht um die krampfhaftige Suche nach einem Thema wie z. B. ‚mein Selbstwertgefühl‘ oder ‚Neinsagen können‘ oder ‚Gefühle zulassen‘ oder ‚an seine Wut herankommen‘ und vieles andere mehr. Solche Themen sind, wenn überhaupt, aufgehoben in den Alltagsepisoden.

Der erste Schritt der Kultivierung von Erzähltem fängt ähnlich an, wie beim Spielanfang. Es fängt an mit dem Gewährwerden einer offen gelassenen Möglichkeit. Die Patientin gerät dabei in eine nachdenkliche Verfassung, der Therapeut macht sich *„zu Luft“* und wartet – wie Freud sagen würde – einem Ablauf zu. (Sich zu Luft machen: Diesen Ausdruck habe ich entlehnt aus einem Vortrag von Dr. Manfred Schmidt, Köln.)

Die ab und zu vorkommende Situation, dass dem Patienten partout nichts einfallen will, wird hier nicht weiter besprochen. Nur so viel: Das Nicht-Kommen von Einfällen bedeutet keineswegs, dass keine Einfälle kommen können. Das Nicht-Kommen wird als Ereignis besprochen und im Behandlungskontext verortet.

Das Fallbeispiel: „Ein Kunde fragt“

Während die Komplikationen einer unbewegten Beweglichkeit weiter besprochen und zerdehnt wurden, fiel der Patientin folgende Alltagsepisode ein. Es war etwas aus der vorigen Woche:

„Ein Mitarbeiter aus der Firma kam herein als Kunde; er hatte Fragen wegen einer Versicherungsabrechnung; er fragte mich, ob er diese Angelegenheit mit mir bespre-

chen soll oder mit dem alten Chef. Ich sagte zu ihm: Fragen Sie mich! Dann merke ich, dass Unterlagen fehlen. Die liegen im Schrank einer Kollegin. Sie hatte sie dort liegen lassen und hatte deshalb auch ein schlechtes Gewissen. Sie hatte am Vortag dem fragenden Kunden zu voreilig zugesagt, dass sie das schon erledigen würde. Damit hatte sie es mir quasi aus der Hand genommen. Der alte Chef kommt herein und entschuldigt sich bei dem Kunden für dieses Versäumnis der Kollegin; diese Kollegin irritiert mich sowieso, sie mischt sich immer ein in meine Sachen und verbreitet Hektik; sie lässt mich nicht in Ruhe arbeiten. Ich war schon so geladen, dass ich zum ganzen Vorfall nichts mehr sagen konnte.“

Die vorangehenden Beschreibungen der hektischen musikalischen Momente scheinen diese und keine andere Alltagsepisode geweckt zu haben. In diesem Fall scheint das Einfallenlassen nicht schwer zu fallen, und die Patientin tut sich auch nicht schwer, mir, dem Fremden, spontan diese Begebenheit zu erzählen. Noch wissen weder sie noch der Therapeut, was mit dieser Erzählung erzählt wird – wirkungsanalytisch gesehen. Das Erzählte als wahre Begebenheit macht keine größeren Verständigungsprobleme.

2. Schritt: Die Aufbereitung des Textes

In diesem zweiten Kultivierungsschritt geht es darum, was uns dieser Text sonst noch zu sagen hat. Es geht nun um die allmähliche Verfertigung einer darin wirksamen latenten *anderen Seite* – gemäß einem Satz von Salber: „Oft ist es so, als wirkten in unseren Handlungen andere Handlungen.“ (Salber 2008 b, 14)

Damit eine wirkungsanalytische Interpretation an ihr Ziel kommen kann, lässt sich der Interpretationsgang von bestimmten *Vorannahmen* leiten; sie seien hier kurz erwähnt.

Eine solche Vorbedingung besagt etwa folgendes: Wir betrachten die Alltagsepisode nicht wie einen Tatsachenbericht. Zwar halten wir die einfallende Episode für ein kleines Ereignis am Tage X im Leben der Patientin, wir glauben jedes Wort. Wir gehen aber bei der Analyse des Textes davon aus, dass diesem Gesagten ein latentes Wirkungsbild innewohnt, welches es sichtbar zu machen gilt. Dieses Wirkungsbild wollen wir *sehen, herausrücken* und *auslegen*. (Grootaers 2010 b)

Anders gewendet: Die Alltagsepisoden fassen wir auf als eine *Allegorie*, als wäre es ein *Gleichnis*. Dabei werden die a-personalen Beweggründe in dieser Allegorie herausgerückt. Wir nehmen weiter an, dass es diese etwas abstrakt wirkenden Beweggründe sind, die auch sonst den Wirkungsumgang der Patientin unhintergebar betreffen. Das ist ein heuristisches Prinzip per hypothesis.

Eine morphologische Implikation bringt es mit sich, polare Grundverhältnisse als Beweggründe des Seelischen aufzufassen. Das bedeutet zwar ganz ähnlich wie bei der Traumauslegung (s. später), dass Personen, Sachen, Ereignisse, Ortschaften allesamt nicht als solche aufgefasst werden. All dies greifen wir auf, insofern sich *darin* Handlungsentwürfe in Szene setzen, z. B. ein Kunde *fragt*; etwas *fehlt*, ein Chef *entschuldigt* sich; ein Kollege war zu *voreilig*; etwas ist *liegen geblieben*; jemand etwas *aus der Hand nehmen*; *irritiert* sein; *sich einmischen*; *Hektik* verbreiten; *geladen sein*; *nichts sagen* (stumm werden).

3. Schritt: Auslegung der isolierten Elemente

Die herausgelösten Textelemente (Freud: Traumdeutung) werden mit dem konkreten Lebenskontext der Patientin in Austausch gebracht. Sie werden in polare Verhältnisse zueinander geordnet.

Am Beispiel: Fragen stellen – Antwort geben; hektisch an sich reißen – ruhig arbeiten; stumm werden – ausrasten; liegen lassen – nicht säumen. Solche abstrakten Polarisierungen lösen in der Regel eine Fülle weiterer Einfälle zum Alltag aus; sie suchen und finden quasi ihren Ort im Leben der Patienten.

4. Schritt: Bezugnahme auf die Spielerfahrung

Die herausgerückten polaren Verhältnisse im dritten Schritt werden nun in Bezug gesetzt zu den Grundverhältnissen der gemeinsamen Klangproduktion – eine Rückbindung an ein Handlungsgefüge in der gemeinsamen Spielproduktion. Auf diese Weise scheinen Verbindungslinien auf, zum Beispiel zwischen dem Nichts-mehr-sagen-Können (geladen sein) und dem stummen, gespannten Weinen am Schluss mehrerer gemeinsamer Klangproduktionen. Auch das immer wieder zum Stillstandkommen der Produktion scheint eine Verbindung zu haben zu diesem Nichts-mehr-sagen-Können. Das hektische Handeln und das Sicheinmischen finden ebenfalls eine Parallele im musikalischen Produzieren, so z. B. der Zorn im Kopf: Halt die Klappe! Misch Dich nicht ein! Das ganze hektische Spiel finden wir wieder in der Hektik einer Kollegin am Arbeitsplatz.

Was wird aus so einem ersten Austausch gewonnen? Nun, das Verstummen verweist scheinbar auf etwas, was nicht zum Ausdruck kommen kann und was an grundlegende Fragen rührt (Fragen haben): Muss ich etwas tun? Wen soll ich fragen? Habe ich etwas versäumt? Ist etwas liegen geblieben? Während dieser Explorationen und der Bildung von Hypothesen merkt die Patientin auch, dass ihr ein aktueller Traum einfällt.

Kultivierung von erinnerten Träumen

1. Schritt: Ein Traum fällt ein

Der Traumeinfall scheint auch angeregt zu sein durch die ausgedehnte Besprechung der Alltagsselemente.

Der Traumtext:

„Ich gehe durch verschiedene Räume, habe nach meinem Freund gesucht und ihn gefunden. Er war aber mit anderen Leuten beschäftigt; er hatte für mich mal wieder keine Zeit; ich habe das Gefühl, ihn nicht zu erreichen; ich komme nicht heran; er redet mit einer anderen Frau, obwohl sie nicht attraktiv ist. Das hat mir einen Stich versetzt; ich mache wieder eine Tür auf, aber es kommt Gegendruck von der anderen Seite. Dann verschwindet die andere Frau; er lacht mich an, aber das gilt ja nicht mir. Eine

Frau im Rollstuhl knöpft den obersten Knopf der Bluse zu. Die Tür geht nun auf. Der Freund hat mir die Klinke aus der Hand genommen.“

Bei diesem ersten Schritt der Kultivierung von Träumen geht es zunächst darum, den einfallenden Traum als Einfall zu merken. Dieser Traum hier vertieft und verrätstelt zugleich die Explikationen der Alltagsepisode. Der Traum wird als Text notiert, und auch hier geht es nun in einem zweiten Schritt um die Zerlegung dieses Textes.

2. Schritt: Zerlegung in Elemente, Aufbereitung

Das Nacheinander der Erzählstruktur wird aufgebrochen. Wichtig erscheinende Elemente werden herausgegriffen und aus der Erzählung herausgenommen. Auch hier ist die Auswahl der Elemente darauf bedacht, sie in Polaritäten zueinander zu stellen. So z. B.: Etwas finden – nicht Herankommen; die andere Frau – die Frau im Rollstuhl; Aufknöpfen – Zuknöpfen; Aufmachen – Zumachen; attraktiv – unattraktiv; aus der Hand geben, in der Hand halten. In diesem zweiten Schritt geht es darum, die Story des Traums zu vergessen. Jedes isolierte Element eröffnet stattdessen eine eigene andere Story im Leben der Patientin.

3. Schritt: Abstrahieren von Faktischem

Wie bei der Alltagsepisode werden auch hier zwei Vorannahmen wirksam, die der Interpretation die gewünschte Richtung geben. Die erste Vorannahme besagt: Personen, Gegenstände, Räumlichkeiten und Ereignisse im manifesten Traumtext sind *nicht identisch* mit den gleichen Personen, Räumlichkeiten und Ereignissen usw. in der Wirklichkeit. Auch dies nicht, wenn die Träumerin die Identität dieser Sachen bestätigt oder gar betont. Die Elemente sind Produktionen einer nächtlichen Traumarbeit und gehören zu diesem Suchwerk. Das Faktische im manifesten Text ist somit nur scheinfaktisch (Verformung). Die einfallenden Gedanken zu jedem Element werden natürlich bei der Zusammenhangssuche mitberücksichtigt. So ist z. B. „mein Freund“ im manifesten Text, wie die Patientin betont, namensgleich mit einem Freund in der Wirklichkeit, auch sähe er genau so aus. Der einfallende Gedanke der Patientin zum Begriff *Freund* verweist in unerwarteter Weise auf Vorgänge der Fürsorge, des Sich-um-etwas-Kümmerns. Das Sichkümmern führt weiter zu der Begebenheit eines Kusses, durch welchen ein Verlangen geweckt wird. Dazu mehr in der weiteren Interpretation. Eine weitere Vorannahme: Was im Traumtext verteilt erscheint auf andere Personen – Kunde, Chef, Kollegin, Frau – wird in der Interpretation zusammen gelesen und aufeinander bezogen. Mehr noch: Alle Elemente werden allegorisch aufgefasst als zugehörig zu einem *ausgelebten Handlungsentwurf* innerhalb der Umgangsform mit Wirklichkeit im Leben einer Person. Eine solche Textauffassung ist der Interpretation von Märchen entnommen. Auch da merkt man, dass Rotkäppchen und der Wolf miteinander zu tun haben und *zusammen* einen gestörten Entwicklungsgang fördern.

4. Schritt: Austauschen als Methode. Bezugnahme auf die Problemschilderung

Schließlich geht es um den Austausch zwischen den Befunden der gemeinsamen Klangproduktion, der Alltagsepisode und des Traumes. Es geht also um die Rückkoppelung der hypothetischen Sinnebene der Traumelemente an die Befunde der Alltagsepisode und die Befunde der gemeinsamen Klangproduktionen aus den vorigen Sitzungen bis hinauf zu den ersten Daten und zu der Leidensklage und Problemschilderung zu Beginn der Behandlung.

In dieser Rückkoppelung merkt die Patientin, dass sie etwas hat *liegen lassen*, dass etwas *stillgelegt* wurde. Sie verbindet dies zunächst mit ihrer Situation in der Firma: Ich weiß nicht so recht, *wo mein Platz* ist. Sie hat das Gefühl, sich um eine eigene Sache *kümmern* zu sollen. Im Traum: „*Er hatte für mich mal wieder keine Zeit*“. Sie fühlt sich aber mit dieser Aufgabe allein gelassen und erwartet, dass ihr die ersehnte selbständige Position geschenkt wird. Im realen Leben bemerkt sie, dass sie sich selbst andauernd Dinge schenkt, die sie sich von anderen wünscht. An diesem kindlichen Wunsch, etwas geschenkt zu bekommen, wofür man vielleicht auch was tun sollte, schien sie bislang unverrückbar festzuhalten. Dann aber wird sie gewahr, dass sie mit der Fixierung an diesen Wunsch einen eigenen Handlungsvollzug (muss ich es alleine machen?) zu vermeiden sucht und dadurch Gelegenheiten des Anders-Werdens *versäumt*. Die Problemlage erhält im Vergleich zum Anfang der Beratung einen neuen Sinn (Metamorphose der Bedeutung). Sie vermutete zu Beginn schon, dass ihr Problem „*etwas mit einer Handlung zu tun hat*“. Nun ahnt sie, dass es sich wohl um eine, aus noch ungeklärten Gründen, *versäumte* Handlung handeln könnte. Im weiteren Verlauf dieses vierten Schrittes bekommen weitere Elemente aus dem Traum einen unerwarteten, erweiterten Sinn. So z. B. *etwas finden – nicht heran kommen*: Sie verspürt, dass sie immer in direkter Nähe einer Lösung ist und doch nicht daran kommt. Ihre vermeintlich oder tatsächlich gute Nähe zum alten Chef scheint zugleich auf ein Problem zu verweisen. Durch diese Nähe wird die Annäherung an eine eigene Position irgendwie verhindert. In diesem Sinnfeld reiht sich auch der Gegensatz ein zwischen: Tür *aufmachen* und *Gegendruck*. Das Problem rührt offensichtlich an ein Dilemma (Doppelfang). Dies ist also mehr als nur ein Konflikt. Das hektische Treiben in den Klangproduktionen und das stumme Weinen darüber verweisen nun auf eine scheinbare Unlösbarkeit eines solchen tiefgreifenden Dilemmas.

Auch hier berufliche Verknüpfungen: Die Firma steht vor einer Umstrukturierung, die Patientin (die Fähigste, wie gesagt wurde) hat gute Chancen, ein eigenes Büro zu bekommen. Sie käme heraus aus der alten Position eines Mädchens für alles, könnte dann mehr ihre eigene Chefin sein. Das Verlangen danach wurde geweckt im Traum: ein Kuss. Aber dieses Gewecktwerden versetzt ihr auch einen Stich; das Stummwerden am Ende der erwähnten Alltagsepisode erscheint hier jetzt als eine Antwort auf einen solchen Stich. Dornröschenschlaf als Antwort auf eine Kränkung.

Eine weitere Explikation dieses Dilemmas geht etwa so: Als Mädchen für alles bleiben eigene Interessen liegen. So beschreibt sie in einem der Vorgespräche, dass

sie ihren Kleiderschrank ausmisten möchte, wo seit vielen Jahren etwas herumhängt. Sie möchte Platz machen für schöne Sachen.

Die rechte Hand des Alten hält sie fest, sie müsste sich daraus entlassen – muss sie das? So erhalten die erinnerten Traumfragmente aus dem Vorgespräch eine neue Bedeutung. Da hieß es: „*Hör auf, das erdrückt mich!*“ und weiter: „... *das Gesicht zerfällt*“. Ein anderes Gesicht tritt hervor.

Die *andere Frau* im Traum wäre dann vermutlich eine befreite Gestalt – sie selbst als andere Frau. Der Traum lässt unentschieden, was hier attraktiv sei. Das Nichtattraktive wird bevorzugt, aber verschwindet wieder (zucknöpfen, Tür zu). Die *Frau im Rollstuhl* rührt an eine verspürte Selbsthinderung eines freieren, eher autonomen Handelns und Wandelns. Ein freieres Frauenleben halt.

Hier breche ich die Auslegungen ab. Das Arbeitsprinzip der Rückkoppelung (Vor- und Zurückgehen in den Befunden) dürfte hiermit einigermaßen klar geworden sein. Die komplette Falldarstellung ist für eine spätere Publikation in Vorbereitung.

Ausblick

Für den neugierigen Leser

Nun möchte man vielleicht wissen, wie die Beratung ausgegangen ist. In der Katamnesesitzung ein halbes Jahr nach Beendigung der Beratung fällt der Patientin folgende Alltagsepisode ein:

„Bei einer Autobahnfahrt verpasse ich die richtige Abfahrt, ich parke und will mein Navi-System einschalten; konnte aber die Einstellung nicht ändern, hatte wohl in der Aufregung zu schnell auf den Knopf gedrückt. Es klopft an mein Fenster, jemand fragt, ob ich ein Problem hätte. Er weiß mir auch nicht zu helfen. Ich versuche noch mal, das Gerät anzustellen, vergebens! Denke dann: Es wird auch so ohne Navi funktionieren, ohne dieses blöde Ding, und ich bin dann tatsächlich aus dem Kreis herausgekommen.“

Der geneigte Leser mag daran eigene Auslegungen versuchen. Welche Fragen hätten Sie an diesen Text? Als Denkhilfe sind ein paar Elemente unterstrichen! Für mich schimmert in diese Episode die Nachricht eines *unspektakulären* Erfolgs einer musiktherapeutischen Beratung. Wohin gelangen Ihre Auslegungen?

Nachträgliches

Wohl ist es wahr: Es gibt kein erstes und kein letztes Wort. Wenn man einmal zu Ende kommt mit einem Thema und man verlässt den Schreibtisch, um zu anderen Dingen überzugehen, dann fallen einem unversehens noch ein paar Gedanken ein – nachträglich. Die will ich hier nicht vorenthalten.

Das antwortende Spiel der Patientin sowie das antwortende Mitspiel des Therapeuten, beide Antwortereignisse sind *Gaben*. Die Patientin gibt etwas, was sie nicht schon hat, sondern was sie als antwortendes Spiel beim Spielen erfindet. Der

Therapeut greift auf, was ihn aus fremden Händen erreicht und gibt eine Antwort, die noch nicht vorher da war. Die spielenderweise entstehenden Einfälle der Patientin sind auch schon Antworten auf das beredte Stillsein der dort zur Verfügung stehenden Instrumente, über die sie per Vertrag verfügt und nur sie. Eine *erste Antwort* ist schon unterwegs beim Anblick und Gewahren der Möglichkeiten des Gartens. Darin ist auch schon eine doppelte Ansprache wirksam: Der Appell der Spielsachen und sogenannte innere Ansprüche, die jeder stillschweigend mitbringt, wenn er sich auf eine Wirkungsanalyse einlässt. Das Spielen der Patientin wäre dann schon ein *zweites antwortendes Handeln*. Der Therapeut antwortet auf diese doppelte Gabe mit einem antwortenden Mitspiel und gibt so eine *dritte Antwort*, die es zu erfinden gilt. Hier schließt sich der Kreis und leitet über in eine weitere Drehung. Eine Fülle neuer Fragen tut sich auf. Eine Frage will ich herausgreifen: Gibt es Autorenrechte auf einfallendes Spielen, auf einfallende Gedanken, auf erinnerte Träume? Geht es wirklich *nur* um Personen, denen etwas einfällt, die etwas finden oder erfinden müssen? Gibt es Eigentumsrechte bei solchen Wirkungsanalysen? In einem Hin und Her von Antwortgeben und Antwortnehmen wird Anders-Antworten erst kultiviert, aber nicht aus dem Nichts erschaffen (ex nihilo nihil fit). Auch das Nichtnehmen der Gabe bleibt eine Antwortgabe und ist ein voll gültiges psychologisches Ereignis. Der Begriff der gemeinsamen Klangproduktion erfährt so eine Binnendifferenzierung und sticht somit ab von einem allzu vereinheitlichenden Improvisationsbegriff (s. weiterführend: Tüpker, R. 2001, 44 – 69; sowie Weymann, E. 2004). Die Frage führt an die nächste heran: Hat Einfallendes nicht auch anonyme, allgemeine, a-personale Züge, die ein Surplus (Überschuss) für die persönliche Grenze bedeuten? Und noch etwas: Die Einfälle als Gabe haben etwas von einer Invasion. Die vorfindliche gegebene Garteninstallation wirkt wie eine Zumutung. Die fremde Gabe der Patientin bringt den Therapeuten in ein Suchen und Finden. Die Antwort, die ich erfinden muss, – es liegt nicht in meinem Belieben, zu antworten – gibt dem jeweils Anderen eine neue, alte Antwortaufgabe, nolens volens. Und schließlich: Die multiple Eingabe von antwortendem Handeln und Reden *gibt* dem Procedere, über 25 Sitzungen, etwas *vor*. Die Vorgaben, die Spielgaben und antwortenden Benennungen auf beiden Seiten geben dem Analysewerk von Stunde zu Stunde eine Ausrichtung. Auch hier ist die Figuration, die Formenbildung der Ausrichtung zutreffend zu benennen. So kann z. B. eine mehrfach sich wiederholende Vagheit als konkrete Ausrichtung der Formenbildung auftreten oder – wie im leitenden Fallbeispiel – eine sich immer wieder ins Werk setzende bewegte Unbeweglichkeit. *Das* ist Thema und psychologischer Inhalt, morpho-analytisch gesehen.

„Die Formenbildung ist die Motivation des seelischen Geschehens.“ (Salber 2007, 158)

„Psychologisch erklären heißt, Wirklichkeit in Behandlungsformen (Hervorh. F. G.) zu Wort kommen lassen; genauer: ihre Figurationen als Erklärungs-Gefüge (Hervorh. F. G.) ausdrücklich nachbilden.“ (Salber 1999, 145)

Die im Analysewerk gegenseitig investierten Antwortgaben richten außerdem etwas an. Sie bringen das jeweils Erreichte in einen weiteren Übergang oder behin-

dern denselben, wengleich die Behinderungen ihr Übergehen in Befreiung mit anmelden. Behinderung und Revolte gehen hier Hand in Hand. Das Anders-Werden der Umgangsform mit Wirklichkeit im Leben der Patientin hat nichts mehr mit Aufhebung von Krankheitssymptomen zu tun und ist zugleich mehr, anders und weiter, als eine Klärung zwischenmenschlicher Beziehungen. Wie eingangs in meiner kleinen Vorgeschichte schon angedeutet: Wenn man Musiktherapie nicht mehr als Therapie versteht, sondern als Kultivierung von Erfahrungsmodi, gilt es sich zu lösen von theoretischen, institutionellen und konzeptionellen Denkgerüsten, die eine solche angestrebte Kultivierung ver- oder behindern. So werden im Garten der Möglichkeiten Übergänge zu einem Anders-Werden begehbar.

Das *Insgesamt* einer Kultivierungsform und das *Total* einer Wirrwarrwirklichkeit leben sich aus in den Nichtigkeiten eines All-Tags, Tag und Nacht.

Eine musiktherapeutische Wirkungsanalyse, wie hier dargestellt, bindet sich an die Materialität von Spiel und einfallendem Denken, d. h. sie bindet sich an das *Insgesamt* einer Umgangsform mit Wirklichkeit, sie bindet sich an die gelebte Umgangsform mit dem *Total* des Wirklichen. Die Formenbildung ist hierbei die Motivation.

Die autonomen Tendenzen der Materialien von Spiel und Einfall, von Mitspiel und Antwort zeigen uns, wie es möglich wird, dass der nächste (Garten-) Tag anders werden kann. Dann verschiebt sich auch die Wertbestimmung von Musiktherapien schlechthin.

Literatur

- Adorno, Th. W. (1958, 2003): Philosophie der neuen Musik. Frankfurt am Main.
- Deleuze, G.; Guatari, J. (1996): Was ist Philosophie? Frankfurt am Main.
- Deuter, M. (2010): Polaritätsverhältnisse in der Improvisation. Wiesbaden.
- Freud, S. (1923, 2000): Das Ich und das Es. Studienausgabe Bd. III. Frankfurt am Main.
- Freud, S. (1926, 2000): Hemmung, Symptom und Angst. Studienausgabe Bd. VI. Frankfurt am Main.
- Freud, S. (1937, 2000): Konstruktionen in der Analyse. Ergänzungsband. Frankfurt am Main.
- Grootaers, F. G. (1987): Gefühle verweisen... In: Institut für Musiktherapie und Morphologie (Hg.): Materialien zur Morphologie der Musiktherapie, Heft 3. Bad Zwesten.
- Grootaers, F. G. (2010a): Im Hören sehen. In: Eschen, J. Th. (Hg.): Zu den Anfängen der Musiktherapie in Deutschland. Wiesbaden.
- Grootaers, F. G. (2010b): Bilder sehen, herausrücken, auslegen. In: Jahrbuch Musiktherapie 2010. Wiesbaden.
- Grootaers, F. G. (2012): Hören: Ein Indem. In: Jahrbuch Musiktherapie 2012. Wiesbaden.

- Salber, W. (1959, 1975⁴): Der psychische Gegenstand. Bonn.
- Salber, W. (1989): Der Alltag ist nicht grau. Bonn.
- Salber, W. (1991): Gestalt auf Reisen. Bonn.
- Salber, W. (1999⁴): Märchenanalyse. Bonn.
- Salber, W. (2007³): Wirkungseinheiten. Bonn.
- Salber, W. (2008a): Wie geht es? Nichtigkeiten und Ganze. Bonn.
- Salber, W. (2008b): Die eine und die andere Seite. Reise in ein Verzauber-Land. Bonn.
- Schelling, F. W. J. (1809, 1997): Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit und die damit zusammenhängenden Gegenstände. Hamburg
- Tüpker, R. (2001): Zum Musikbegriff der musiktherapeutischen Improvisation. In: Berufsverband der Musiktherapeutinnen und Musiktherapeuten in Deutschland e.V. (Hg.): Einblicke. Heft 12, 44–49
- Tüpker, R. (2012): Musikalisch hören – musikalisch zuhören. In: Jahrbuch Musiktherapie 2012. Wiesbaden.
- Waldenfels, B. (1987): Ordnung im Zwielficht. Frankfurt am Main.
- Waldenfels, B. (2002): Bruchlinien der Erfahrung. Frankfurt am Main.
- Waldenfels, B. (2008): Grenzen der Normalisierung. Erw. Ausgabe. Frankfurt am Main.
- Waldenfels, B. (2009): Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen. Frankfurt am Main.
- Weber, T. (2006): Therapie und Modulation. Was Psychotherapeuten von Komponisten lernen können. In: Tüpker, R.; Schulte, A. (Hg.): Tonwelten: Musik zwischen Kunst und Alltag. Gießen, 31–50.
- Weymann, E. (2004) Zwischentöne. Gießen.

Dr. Frank G. Grootaers
Hauptstrasse 96
53604 Bad Honnef
Tel.: 02224/7796519
frank.grootaers@johanneswerk.de