

# Beiträge

## Zwischenräume

Über Formen und Funktionen semiotischer Regression  
in der psychoanalytischen Musiktherapie mit hochgradig dementen Menschen

## Spaces

Concerning Forms and Functions of Semiotic Regression  
in Psychoanalytic Music Therapy with People with Severe Dementia

Barbara Dehm-Gauwerky, Hamburg/Ammersbek

*In diesem Artikel möchte ich darstellen, wie in der Beziehung zu schwer hirnorganisch beeinträchtigten, dementen Menschen Symbolisierungsmöglichkeiten entstehen können, die nicht primär am Sprachsymbolischen festzumachen sind. Das Symbolniveau sinkt. Es können sich Formen semiotischer Regression bilden. Dies betrifft sowohl das mimisch-gestische, das musikalische und sogar das sprachliche Zusammenspiel. Die semiotische Regression hat eine ambivalente Funktion. Sie kann zu mehr Selbstverfügung führen. Die dementen Menschen wenden sich der äußeren Umwelt wieder zu. Sie kann aber auch von außen gesehene regressivere Entwicklungen einleiten, die sich als Verschmelzung in einem symbolischen Raum auffassen lassen.*

*Meinen Gedanken liegt der Symbolbegriff von A. Lorenzer zugrunde. Er wird durch weitere Systematisierungen ergänzt und fortentwickelt. Fallvignetten sollen als Anschauungsmaterial dienen.*

*This article deals with the topic of symbolisation in the therapeutic setting with people with severe dementia. Here we find symbolisation possibilities at a lower level than symbolisation in speech. Forms of semiotic regression may develop. These can relate to ways of acting, as well as poetic vocal language and in music. The semiotic regressive symbols have an ambivalent function. They can lead to progressive development, in which the dementia-afflicted person regains contact with the external environment. They can also lead to seemingly regressive development, which may be viewed as a merging into symbolic space.*

*My thoughts are based upon A. Lorenzer's theory of interaction. They will be supplemented and advanced through further systematisation. Case vignettes should serve as illustrative material.*

## Einleitung: Der Symbolbegriff

Der Symbolbegriff hat sowohl in der psychoanalytischen Musiktherapie als auch in der Psychoanalyse je nach spezifischer Ausformung unterschiedliche Akzentuierungen erfahren. In der Umgangssprache wird unter Symbol in der Regel die Ersetzung von etwas nicht Wahrnehmbarem durch ein Zeichen oder Sinnbild verstanden. In der Psychologie C. G. Jungs kommt dieses Verständnis deutlich zum Tragen. Bestimmte Traum- oder Bildelemente stehen z.B. für bestimmte für alle Menschen gültige Persönlichkeitsanteile, Archetypen. Der Ersetzungsgedanke passt aber auch gut zur Auffassung Freuds, der der Meinung war, das Symbol sei das Anzeichen einer primärprozesshaften Verarbeitung. Etwas, das verdrängt wurde, zeigt sich nun im Symbol, wobei das Symbol von Freud im Grunde als Symptom begriffen wurde (z.B. Freud 1985a). Seither ist der Symbolbegriff jedoch in vielfältiger Weise verändert und differenziert worden. Bion (1962) und Lorenzer (1970a/b) haben sich ausführlich mit diesem Thema befasst. Sie verstehen die Symbolbildung als einen interaktiven Prozess, in dem sich Repräsentanzen bilden und Bewusstsein entsteht. Er setzt von Lebensbeginn an ein und kann im Zuge einer semiotischen Progression mit der Verfügbarkeit über Sprache ein hohes Symbolisierungsniveau erreichen. Über die frühkindlichen, nicht wortsprachlichen Bildungsprozesse zu einer tragfähigen Hypothese zu gelangen, ist auch das Ziel der Mentalisierungstheorien (z.B. Gergely 2002; Fonagy/Target 2002). Ausgehend von der Theory of Mind haben sie die progressive Funktion der frühen Formen gelungener Spiegelung zwischen Mutter und Kind für dessen Repräsentanzenbildung, die Ausbildung der Persönlichkeitsstruktur und von Selbstgewahrsein ausgearbeitet. Dem gegenüber lässt sich mit der Symboltheorie Lorenzers auch eine ambivalente Funktion gelungener Interaktionsprozesse darstellen. Damit ist ein Kippvorgang gemeint, der verbunden ist mit einer semiotischen Regression, einem zunehmend niedriger werdenden Symbolisierungsniveau. Es handelt sich dabei nicht um einen pathologischen Zerfall der Symbolisierungsfähigkeit, sondern um eine Weiterentwicklung, die gerade für hochgradig altersdemente Menschen einen Weltbezug ermöglicht. Im Weiteren wird es darum gehen, diese Form der Symbolisierung, ihre Bedeutung und ambivalente Funktion anhand von Fallvignetten zu demonstrieren und zu begreifen.

Das Symbol selbst versteht Lorenzer als Produkt einer Einigung. An der Symbolbildung sind nach Lorenzer also immer mindestens zwei Personen beteiligt. Die Einigungen spielen sowohl in der Entwicklung des Kindes zwischen Mutter und Kind als auch im therapeutischen Prozess zwischen Patient<sup>1</sup> und Therapeutin<sup>2</sup> in

---

1 Ich bediene mich hier der männlichen Form, in die alle Patientinnen auf der Abstraktionsebene eingeschlossen sind.

2 Ich verwende hier die weibliche Form, da die Fallvignetten aus meinen eigenen Therapien stammen. Selbstverständlich sind alle männlichen Kollegen auf der Ebene der Abstraktion eingeschlossen.

Form von Deutungen die entscheidende, Struktur bildende Rolle. Indem die Therapeutin sich entsprechend der Methode des ‚Szenischen Verstehens‘ einerseits in partieller Teilhabe in die Inszenierung des Patienten verwickeln lässt, sich andererseits aber immer auch reflektierend daraus löst, kommt sie in einem zuerst noch ungesicherten Schritt zu einer Vorstellung über die Bedeutung der Übertragungsfigur. Hierbei sind die Wahrnehmung ihrer Gegenübertragung und die Reflexion von deren Bedeutung für die Rollenzuweisungen des Patienten von entscheidender Wichtigkeit. Ein Evidenzerleben dient beiden, dem Patienten wie der Therapeutin, als Bestätigung der deutenden Vorannahme. Der Fortgang des therapeutischen Geschehens und der veränderte Weltbezug im Außen des Patienten können dann im Erleben die Richtigkeit der ersten Vermutungen festigen. In diesem Prozess werden Verbindungen zwischen beiden und Verbindungen in ihnen hergestellt. Unbewusste Erinnerungsspuren werden angebonden an eine Ausdrucksfigur, z.B. an einen von beiden für die Übertragung als passend erlebten Satz. Der Ausdruck fühlt sich stimmig an. Bion benutzt den Begriff der Paarung für einen solchen Vorgang. Eine Präkonzeption trifft auf eine Realisierung. Es entsteht ein ‚selected fact‘ – eine ausgewählte Tatsache (Bion 1962).

Mit der Interaktionstheorie Lorenzers möchte ich nun den Symbolbegriff differenzieren. Die Unterscheidung von ‚bewusst – unbewusst‘, die das historisch überkommene Symbolverständnis prägte, scheint Zwischenstadien zuzulassen. Dies wird deutlich, wenn wir die Einigungsprodukte genauer betrachten. In der psychoanalytischen Musiktherapie mit alten, hochgradig dementen Menschen spielen diese Zwischenstadien eine eminent wichtige Rolle. Die Differenzierung des Symbolbegriffs hilft, ihre Ausdrucksformen, ihre Übertragungen und ihren Weltbezugs besser zu verstehen.

Mit drei Fallbeispielen möchte ich jeweils in meine Reflexionen einführen. Die Musiktherapie fand in allen drei Fällen im Musiktherapieraum eines Krankenhauses statt. Es gab in ihm einige Musikinstrumente: ein Metallophon, eine Pauke, ein Klavier, ein Monochord, eine Zither und einige kleinere Instrumente aus dem Orff’schen Instrumentarium. Ein Teppich in seiner Mitte erinnerte an ein Wohnzimmer.

### **Erstes Fallbeispiel: Der Marsch**

Die 61jährige Frau I. war erst seit wenigen Tagen Patientin auf einer geschlossenen gerontopsychiatrischen Station. Sie wanderte ruhelos im Stationsflur umher. Heute sah ich sie zum ersten Mal. Vorinformationen über sie hatte ich nicht.

*Frau I. wurde mir von einer Krankenschwester gezeigt. Als ich mich ihr daraufhin als Musiktherapeutin vorstellte, wirkte sie sehr erfreut und mochte gerne mit mir in den*

*Musiktherapieraum gehen. Er lag im Keller des Krankenhauses. Auf dem Weg dort hin machte sie einen recht gut orientierten Eindruck. Als ich ihr aber die Zimmertür öffnete, wankte sie ein wenig und hielt sich dann unerwartet am Türrahmen fest. Ich erschrak. „Beinahe hättest Du mir meine Finger geklemmt!“, rief nun auch sie erschrocken aus. Doch sie beruhigte sich gleich wieder. „Hier ist es schön!“, fand sie, als wir eingetreten waren. Dann fing sie an, in die Hände zu klatschen. Ich klatschte mit. Im gleichen Rhythmus klatschend tanzten wir durch den Raum, wobei Frau I. nun sang: „Ich singe, ich singe!“ Wir gerieten ins Marschieren. „Die Soldaten marschieren... Einer liebt ein Mädchen...“, begleitete sie unsere Bewegungen. Ich antwortete: „Das liebte er so sehr!“ Dabei fantasierte ich einen Parademarsch, bei dem sie ihrem Bräutigam verliebt zugeschaut hatte. Wir sangen und marschierten und teilten die Freude an der gemeinsamen Aktion. Plötzlich blieb Frau I. stehen. „Nun ist genug!“, meinte sie und verließ den Raum. Ihre Bewegungen waren jetzt eckig und ihr Gesicht wirkte bekümmert. Ich dachte an ihren Mann. Darum begann ich davon zu sprechen, dass ihr Mann sie immer wieder besucht. Das wusste ich zwar nicht, war mir aber bei dieser Vermutung ziemlich sicher. Frau I. schien meine Bemerkung zu trösten und auf der Station angekommen küsste sie mich zum Abschied.*

*Nachmittags hatte sie tatsächlich Besuch von ihrem Mann. Das Paar marschierte gerade über den Stationsflur, als ich mich um andere Patienten kümmern wollte. Als Frau I. mich erblickte, kam sie mir entgegen und umarmte mich. Nach dieser spontanen Begrüßung stellte ich mich auch ihrem Mann vor. Dabei hielt mich Frau I. noch immer halb umschlungen. Herr I. hatte ein großes Mitteilungsbedürfnis, denn nun erzählte er eine ganze Weile ohne Unterbrechung. Er sagte mir, dass er jeden Tag mit seiner Frau spazieren gehe. Früher habe sie Klavier gespielt. Seit einem Monat sei sie sehr unruhig, er wandere mit ihr umher und übe mit ihr, ruhiger zu werden: „Den Gang hin und her – zwei Minuten sitzen – dann wieder wandern.“ Während er dies sagte, ließ Frau I. mich los und wendete sich weinend ihrem Mann zu. Der meinte: „Nun reiß Dich mal zusammen!“ Dann marschierte das Paar weiter.*

In diesem Erstkontakt fällt das Nebeneinander von spontaner Nähe, zwanghafter Unruhe und plötzlichen Beendigungen auf. Der Gegensatz präsentierte sich in Form von Umarmungen und einer leicht gelingenden Abstimmung zwischen Frau I. und mir auf der einen Seite und dem Marschieren und dem Übungsdrill auf der anderen. Die Nähe in beiden Formen des Kontakts nahm jeweils ein plötzliches Ende. Dabei schien es um ein körperliches Erleben zu gehen. Schon unsere allererste Begegnung, ihre Freude, als ich mich ihr vorstellte, deutete darauf hin, dass Frau I. einen ergänzenden Menschen neben sich wünschte. Ihr ‚Du‘ in der Anrede, meine Funktionalisierung und mein Erahnen des Besuchs ihres Mannes weisen auf die Übertragung einer frühen dyadischen Beziehungsfigur hin. Sie beherrschte unser Zusammenspiel vollständig. Alles, was sich ereignete, war nur noch als Übertragung zu verstehen. Diese nahm schon beim Betreten des Therapieraums verschmelzende, im Zimmer selbst idealisierende Züge an. Das Wanken von Frau I. bei seinem Betreten und ihre Bemerkung „Beinahe hättest Du mir die Finger geklemmt!“ zeigen die sich ausbreitende Regression an. Gleichzeitig wurde aber auch ihre Befürchtung deutlich, ich könne mich nicht als haltendes subjektives Objekt, sondern eher als kastrierendes und Schmerzen zufügendes erweisen. Mit ihrem

Ausruf „Hier ist es schön!“ im Raum selbst zeigte Frau I. dann ihre Begeisterung. Ihre Idealisierung des Raums entsprach allerdings nicht seiner Realität. Er war eher etwas schlicht und karg ausgestattet.

In diesem regressiven Prozess spielten neben dem Sprechen und Singen, Gesten und Handlungsabläufe eine besondere Rolle in unserer Kommunikation. Diese hatten, wie wir erfahren konnten, schon früher in der Beziehung von Frau I. zu ihrem Ehemann eine wichtige Funktion gehabt. Herr I. hatte versucht, mit seinen Geh- und Sitzübungen Ruhe und Ordnung in die Unruhe und Desorientiertheit seiner Frau zu bringen. Insofern wiederholten sich in unserem Erstkontakt Interaktionsmuster, die Frau I. aus der Beziehung zu ihrem Mann kannte. Indem ich mich ihren Bewegungsimpulsen, dem Marschieren und Händeklatschen, anpasste und insofern ‚mitagierte‘, kam ich sofort in die Rolle eines Partners. Der Text, der uns singend zum Marschieren einfiel und die damit verbundenen Vorstellungen allerdings verwandelten die Interaktionsfigur in eine deutende Handlung. Wir wurden uns über deren Bedeutung einig. Es entstand ein Symbol auf einem niedrigen Symbolniveau. Diese semiotisch regressive Symbolbildung aber hatte eine progressive Funktion. Ich hatte Frau I. mit meinem Mitmarschieren signalisiert, dass ich ihren Wunsch nach Nähe, Verschmelzung und Idealisierung anerkannte. Wir hatten miteinander die Freude an der Einigkeit im Singen und Marschieren und am Auftauchen eines Bedeutungszusammenhangs geteilt, in dem sich ihre Wünsche und ihr Leiden andeuteten. Ihre eckigen Bewegungen und ihr bekümmertes Gesicht ließen etwas davon erahnen. Auf diese Weise war ein kleines Stückchen gemeinsamer, sinnvoller Realität entstanden, und dies hatte Frau I. zu einem autonomen Schritt verholfen. Sie konnte jetzt unserem gemeinsamen Marschieren selber mit einer Verneinung, nämlich ihrer Bemerkung „Nun ist genug!“ ein Ende setzen.

Insofern unterlagen die Funktion ihrer Bewegungen, ihres Singens und Klatschens innerhalb dieser Therapiestunde einem Funktionswandel. Er entstand im Zuge meiner mimetisch-gestischen Affekt Abstimmung und durch die Vorstellungen, die im Verlauf unserer Interaktion über die sich einstellende Übertragung entstanden waren. Diese beiden Faktoren aktivierten gute frühe Erinnerungsspuren. Auf dieser Grundlage konnte sich Frau I. in einem autonomen Schritt ein kleines Stückchen aus ihrer Hilflosigkeit und Ohnmacht befreien.

Mit Lorenzer (1981; 1983) lässt sich diese Art des Einigungsprozesses als sinnlich-symbolische Interaktionsform bezeichnen. Sinnlich-symbolische Interaktionsformen sind in einem symbolischen Zwischenbereich angesiedelt. Ausdrucksfigur – hier das singend, klatschend und redend kommentierte Marschieren – und die symbolisierte Szene – aktuell die Übungsszene mit dem Ehemann von Frau I., in der Übertragung jedoch auch die einer frühen dyadischen Beziehungsfigur – liegen hier im Gegensatz zu den Sprachsymbolen noch ineinander. Dennoch sind die sinnlich-symbolischen Interaktionsformen bereits ein Drittes in der Beziehungsgestaltung. In der kindlichen Entwicklung eröffnen sie die Mutter-Kind-Dyade zur Außenwelt hin. Freuds Bericht vom Garnrollenspiel seines Enkels ist ein bekanntes Beispiel (Freud 1920). Das Kind wiederholte mit dem Wegwerfen

und Wiederholen einer Garnrolle sein Erleben vom Weggehen und Wiederkommen seiner Mutter und verschob es spielend auf eine andere Handlungsebene. Indem es sich so aus der Passivität der Handlungsdominanz seiner Mutter gegenüber in die Aktivität des Spielens versetzte, konnte es ein kleines Stückchen Autonomie und Selbstbestimmung verwirklichen. Das Kind setzte sich nun selbst zum Autor seiner Handlungen ein, es reagierte nicht nur. Eine entsprechende Erfahrung konnte Frau I. singend, klatschend, marschierend in der Szene der Musiktherapie mit mir machen. In Freuds Beispiel allerdings machte erst der reflektierende Blick des Großvaters das Spiel des Kindes als Mitteilung für Andere verstehbar. In der Szene mit Frau I. war ich als Therapeutin diejenige, die die Interpretationsleistung erbringen musste.

Diese differenzierende Interpretation soll nun weiter ausgeführt werden.

Das Material des Enactments, d.h. des Zusammenspiels in den konkreten Handlungsabläufen in der beschriebenen Sitzung mit Frau I., ist aus militärischen Zusammenhängen bekannt. Hierarchisch festgelegte Bewegungen verführen beim Marschieren in ihrer gleichmachenden Ausrichtung zu einer Identifikation mit dem Kollektiv und dem Führer. Die Metapher von den Soldaten weist auf eine narzisstische Machtdemonstration, unter Umständen auf einen gemeinsamen Kampf auf Leben und Tod hin. Die im Marsch enthaltenen Bewegungen sind festgelegt und bilden durch die Fixierung auf ein dyadisches Interaktionsmuster sowohl die Grundlage als auch das Ausdrucksmaterial von zu kritisierenden gesellschaftlichen Bedingungen, die Frauen und Männern in konflikthaften Situationen nicht erlauben, mit ihrem Körper und ihrem Leben selbstbestimmt und eigenverantwortlich umzugehen. Denn das Material – das Singen, Klatschen und Marschieren in seiner soghaften Wirkung – verhindert Differenzen und zwingt in eine scheinbar omnipotente Rolle. Dabei werden die Marschierenden in ihrer Abhängigkeit voneinander und von einem Führer zu Unterworfenen. Von hierher bestimmte sich auch meine Rolle in der Übertragung. Gleichzeitig war ich in der Rolle des unterdrückten Individuums und in derjenigen eines dominanten, kastrierenden dyadischen Objekts. In der kurzen Phase des Gelingens aber – als nämlich auch der Wunsch nach Verschmelzung mit der Metapher vom liebenden Soldaten verstanden worden war und wir uns auch hierüber einig waren – konnte sich Frau I. aus der Unterdrückung befreien. Diese Einigung stellte die Verbindung zwischen dem Ausdrucksmaterial – dem Marsch – und der zugrunde liegenden Interaktionsform – nämlich der Szene der Unterdrückung – her und machte das Enactment als Ausdruck verstehbar.

Deshalb weist dieses Beispiel neben der Bedeutung des Materials des Enactments und seiner Verwendung als Ausdrucksfigur auf die hervorragende Rolle der Vorstellungen hin, die sich innerhalb der Therapeutin über ihre Rolle in der reinszenierten Objektbeziehung bilden. Von hierher erst kann es auf einem niedrigen Symbolniveau zu einem Funktionswandel von Gesten und Bewegungen zu intentionalen Gesten und bedeutsamen Handlungen kommen. Zwar ist in meinem Beispiel die Affektabstimmung als konstituierender Faktor nicht zu übersehen. Diese

allein aber würde zu einem Ausagieren der unterdrückenden Objektbeziehungen von Frau I. geführt haben, wenn nicht gleichzeitig in mir eine Vorstellung von der Ambivalenz entstanden wäre, die Frau I. in Bezug auf ihre frühen Objekte hatte. Erst mein konkretes Handeln zusammen mit meinen Vorstellungen, d.h. die Funktion meiner eigenen Subjekt-Objekt-Differenzierung, ermöglichte ihr die Eröffnung eines symbolischen Raums auf einem niedrigen Symbolniveau. Für das Verstehen von dyadischen Übertragungsprozessen bedeutet dies, dass auch die vorstellende Funktion der Therapeutin, die Funktion ihrer Reflexion von Übertragung und Gegenübertragung immer mitgedacht werden muss.

Die Zwischenstadien der Symbolbildung, die in dyadischen Übertragungsprozessen möglich sind, stellen allerdings einen sensiblen Zustand dar, der nicht nur zu mehr Selbstverfügung führen kann wie in der Entwicklung des Kindes oder auch bei Frau I. Er kann bei hochgradig dementen Menschen von außen gesehen weitere regressive Zustände einleiten. Es scheint sich dann die Symbolfunktion umzukehren. Diese Regression kann mit idealisierenden Übertragungen und körperlichen Verschlechterungen einhergehen. Zwei weitere Fallbeispiele sollen dies demonstrieren. Gleichzeitig lassen sich mit ihnen die Formen und Funktionen semiotischer Regression weiter differenzieren.

## Zweites Fallbeispiel: die Poesie

*Auch von dem 72jährigen Herrn R. wusste ich vor unserem Erstkontakt nichts. Er konnte sich nur noch sehr bruchstückhaft sprachlich äußern. Zudem war er zeitweise von einer starken motorischen Unruhe befallen und wanderte pausenlos auf dem Stationsflur des Krankenhauses umher. Ein Bezug zur äußeren Realität war auch für ihn nicht herzustellen. Alles, was sich ereignete, musste ich wieder einzig als Übertragung verstehen. In der ersten Musiktherapiestunde war es um sein Unvermögen gegangen, ‚es zu Ende zu bringen‘, wie er sich ausdrückte. Ich verstand dies als Metapher für sein Erleben beim Abschied vom Leben. Ich sollte ihm beim Sterben helfen. In der zweiten Sitzung hatte er geäußert: „Es geht was verloren!“ Dabei irrte er im Therapieraum umher, als wenn er die Wände nicht erkennen könnte. Als ich ihn auf die Grenzen des Raums hinwies, antwortete mir: „Bei mir ist alles kaputt, nicht nur halb, sondern ganz!“. Diese Äußerung verstand ich als Beschreibung seines Erlebens im dementiellen Zerfallsprozess und schloss daraus, dass er das Sterben als grenzenlose Kastration und Zerstörung empfand. Er hatte sich in diesen zwei Sitzungen von mir verstanden gefühlt und es war zu einer idealisierenden Übertragung gekommen. Danach war Herr R. sehr unsicher im Gehen geworden. Ich fand ihn zur dritten Stunde im Rollstuhl sitzend vor.*

*Nachdem ich Herrn R. meinen Besuch angekündigt hatte, schob ich ihn im Rollstuhl in den Musiktherapieraum. Dort unten schlief er sofort ein. Ich setzte mich ihm gegenüber und begann leise auf der Zither zu improvisieren. Herr R. erwachte und schaute mich an. „Herr R.!“, sprach ich ihn an. Er blinzelte kurz, schlief aber gleich weiter und auch ich setzte meine Improvisation fort. Nach einiger Zeit erwachte Herr R. noch einmal und sah sich schlaftrunken um. „Sie sind immer noch sehr müde!“, waren*

*diesmal meine Worte. Sein Blick glitt an mir vorbei aus dem Fenster. Deshalb setzte ich mich neben ihn und benannte, wie ich es von anderen dementen Menschen gewohnt war, worauf er schaute. Daraus entspann sich ein kurzer Dialog. „Das Haus da steht in der Sonne!“, sagte ich. „Ja!“, reagierte er. Ich fuhr fort: „Dort oben dreht sich ein kleines Rad!“ Er: „Wer gräbt?“ Ich: „Haben Sie Grab verstanden?“ Er: „Ja!“ Ich: „Sie denken ans Sterben?“ Er: „Trabrennen!“ Ich: „Pferde laufen.“ Herr R. schlief wieder ein.*

Dieser letzte kurze Dialog demonstriert eine Art von nicht-logischen, aber dennoch nicht sinnlosen sprachlichen Verknüpfungen, wie sie bei Menschen, die von Demenz betroffen sind, auch auftreten können. In einem Zustand zwischen Wachen und Schlafen verbanden die Sätze nicht primär ihre inhaltlogische Bedeutung, sondern die mit den Worten und deren Klangbildern verbundenen Assoziationskomplexe und die hierin enthaltenen szenischen Repräsentanzen. Im Zeigen und Schauen, im Fragen und Antworten war das Sprechen der Worte selbst zu Gesetzen geworden. Ihre Intention als Handlungsanweisung und ihr szenischer Gehalt bestimmten den Sinngehalt unseres Dialogs. Mit Hilfe eines Kluges, des Vokals A als Knotenpunkt einer Verdichtung verband Herr R. das Erleben seines Zerfallsprozesses mit einem Bild und einem Wort, mit dem ich auf eine Szene in der Außenwelt, nämlich das draußen sich pausenlos drehende Rad gedeutet und es benannt hatte. Er interpretierte das Wort ‚Rad‘ in ‚Grab‘ um und schuf damit eine Brücke, über welche die äußere Szene zur Metapher wurde für seine Unruhe und sein Gefühl des Angetriebenseins im Prozess des Sterbens. Mit seiner Frage „Wer gräbt?“ wies er auf die bisher ausgeschlossene negative Übertragung hin. Mich sah er offensichtlich auch in der Rolle einer Totengräberin. Der weitere Fortgang der Unterhaltung macht noch deutlicher, wie Herr R. seinen Zustand erlebte. Er glich einem Trabrennen, einem zwangsläufigen Voraneilen. Die Übertragungsfigur wird dadurch kenntlich als diejenige eines Unruhe stiftenden, nicht genügend haltenden subjektiven Objekts, das sich hinter seiner Idealisierung verbarg. Dadurch aber, dass die durch den Vokal A verknüpften Szenen zum Verbindungsglied zwischen uns und zwischen unserer Gegenwart und Herrn R.s Vergangenheit wurden, konnte sich Verständigung herstellen. Diese Einigung befreite Herrn R. aus seiner inneren Unruhe. Er konnte beruhigt wieder einschlafen.

Der Vokal A gehört zu den ubiquitär und kulturübergreifend benutzten Lauten von Kleinkindern (Werkhofer 1981). In den ersten Worten wie Da-da als der Bezeichnung für eine Zeigegeste oder in Ma-ma, hervorgegangen aus einem Laut oralen Einverleibens, wird seine körperlich-sinnliche Färbung deutlich. Bei Herrn R. eignete er sich dafür, mir sein Erleben im Sterbeprozess zu zeigen. Er verwies damit sowohl auf den Beginn als auch auf das unweigerliche Ende seines Lebens. Nachdem ich mich mit dem Einfall von der Metapher von den laufenden Pferden seinem Erleben angepasst hatte, entstand eine Einigung auf einer sinnlichen regressiven Symbolebene. Herr R. konnte sich dadurch gehalten fühlen und wieder beruhigt einschlafen. Ich war wieder in die Rolle eines guten subjektiven Objekts frühester Interaktionserfahrungen gekommen.

Diese Sprachverwendung kennen wir eher aus der Poesie, nicht aber aus der diskursiven Sprache. Ogden (1998) bezeichnet sie als eine Qualität der Erfahrung, in welcher die Individuen sich selbst entstehen lassen. Sie erfordert etwas Andersartiges, das die Gelegenheit schafft zu hören, auf welche Weise wir im Gebrauch unserer Sprache entstehen. Richtiger wäre für diesen Gebrauch der Sprache deshalb nach Ogden die Bezeichnung ‚Sprechen‘. Sprechen erfordert einen Hörer. Wenn wir ein Gedicht lesen, gibt es immer zwei Stimmen, die sich gegenseitig behandeln, die Stimme des Sprechers im Gedicht und die Stimme des Hörers, der das Gedicht hört und/oder aufsagt. Eigentlich ist es nicht leicht zu sagen, wessen Stimme man hört, wenn man ein Gedicht liest oder hört. Die Stimme gehört weder ausschließlich dem Dichter noch ausschließlich dem Hörer. Es ist eine neue, eine dritte Stimme, die in einer kreativen Verbindung von beiden entsteht.

Ogden beschreibt damit eindrücklich am Beispiel des poetischen Sprechens die Bildung dessen, was Lorenzer in seiner Interaktionstheorie sinnlich-symbolische Interaktionsformen genannt hat. Sinnlich-symbolische Interaktionsformen können sich – wie wir hier sehen – also unterschiedlichen Materials bedienen. Wie im Beispiel mit Frau I. das verstehende Zusammenspiel im Enactment, umfasst auch das poetische Sprechen im Gegensatz zur diskursiven Sprache in seiner szenischen Struktur Selbst und Objekt noch in einem unaufgeteilten Zusammenhang, aus dem heraus als Produkt einer Einigung ein neuer Sinn entsteht. Dieser führte bei Herrn R. aber nicht wie bei Frau I. zu mehr Selbstverfügung, sondern erlaubte ihm, ‚sich gehen zu lassen‘.

## **Sinnlich-symbolische Interaktionsformen als Schaltstelle in der Persönlichkeitsbildung**

Die sinnlich-symbolischen Interaktionsformen bezeichnet Lorenzer als *Schaltstelle* in der Persönlichkeitsbildung (Lorenzer 1981; 1983). Ihre Schalterfunktion wird dadurch möglich, dass sie noch Teil desselben sinnlich-symbolischen Interaktionsfeldes sind, zu dem auch die symbolisierte Interaktion gehört. Hierin liegt ein wesentlicher Unterschied zu den sprachsymbolischen Interaktionsformen, die nicht Teil desselben Interaktionsfeldes sind, das symbolisiert wird. Phänomenologisch handelt es sich um die Wiederholung von Szenen mit der Mutter der Dyade. In der Wiederholung ist das dyadische Interaktionsmuster in seiner Struktur aber auf einer veränderten Realisierungsebene enthalten.

Die Tatsache der Wiederholung und des Enthaltens betont einen regressiven Aspekt, das dyadische Erleben, das den sinnlich-symbolischen Interaktionsformen immer auch innewohnt.

Gleichzeitig sind die sinnlich-symbolischen Interaktionsformen in ihrem Produktcharakter als Formulierung zu verstehen. Produkt heißt hier: Einigungsprodukt der beiden Interagierenden hinsichtlich der Bedeutung ihres Tuns im Interaktionsgeschehen. Dies betont den eigenen Weltbezug, den Aspekt der Realitäts-

erfassung. In meinem Beispiel aus der Musiktherapie mit Herrn R. diene diese aber nicht wie beim Kind oder bei Frau I. dazu, sich die Außenwelt zu eröffnen, sondern sich von ihr zu trennen.

Ein Symbol hat als Drittes ja immer auch die Funktion, eine Distanz herzustellen. Um ein Symbol bilden zu können, muss die ursprüngliche Situation verlassen und verneint werden können. In der kindlichen Entwicklung ist es zuerst die Loslösung von der Mutter der Dyade, die Zerstörung des Objekts, welches noch als subjektives Objekt wahrgenommen wurde, und die Anerkennung eines vom Selbst getrennten Objekts, die Entwicklung getrennter Selbst- und Objektrepräsentanzen, die allmählich erreicht wird. Die Umweltmutter der Dyade wird so im Zuge der Entwicklung sinnlich-symbolischer Interaktionsformen allmählich zu einer Mutter, die Teil der konkreten, äußeren Welt ist. Es entsteht ein neuer, veränderter Bezug zur Außenwelt.

Dieser Doppelcharakter der sinnlich-symbolischen Interaktionsformen aber bedeutet, dass diese immer ein Spannungsfeld zwischen Innen und Außen, Selbst und Objekt aufrecht erhalten. Als Produkt einer Einigung geschieht Ablösung, im Wiederholen auf einer sinnlichen Ebene ist Auflösung enthalten. Altes und Neubildung, Handeln und Formulieren sind ihnen gleichermaßen eigen.

Der Doppelcharakter macht auch das Verschmelzungserlebnis im Einschlafen möglich. Um dies vollends zu begreifen, ist es hilfreich, sich noch einmal an die Übergangssituation der hochgradig dementen Menschen zu erinnern. Sie befinden sich in einem Zwischenstadium, in welchem ihr Weltbezug einzig als Übertragung zu verstehen ist. Diese bedient sich zwar des Materials der Erfahrungen eines ganzen Lebens, aber wie exemplarisch gezeigt werden konnte, ist sie als Übertragung dyadischer Beziehungsfiguren zu verstehen. Deshalb ist der Weltbezug von Menschen in einem Zustand hochgradiger Demenz nur noch über die Containerfunktion der Therapeutin, nicht mehr aber über den eigenen Sekundärprozess im Symbolischen abgesichert. Da sich nun in den Inszenierungen dieser Menschen die dyadischen Interaktionsformen wiederholen, kann über die sinnlich-symbolische Formulierung des aktuellen Übertragungsgeschehens durch die Therapeutin – aus einer Außenperspektive gesehen – eine Loslösung der sterbenden Person von der materiellen Realität entstehen. Die Übertragung kann im Containment aufgelöst werden. Aus der Perspektive des sterbenden Subjekts aber kann sich in der Wiederholung die Illusion einer Verschmelzung mit der guten Mutter der Dyade bilden. Der Mensch kann sich wie ein gesättigter, zufriedener Säugling der Situation überlassen und einschlafen, da er sich sicher gehalten fühlt.

Aus einer phänomenologischen Perspektive scheinen also die sinnlich-symbolischen Interaktionsformen eine Kippfunktion zu haben. Sie tritt in der psychoanalytischen Musiktherapie mit hochgradig dementen Menschen besonders deutlich im Zusammenhang mit musikalischen Gestaltbildungen hervor. An einem letzten Fallbeispiel soll dies gezeigt werden.

### Drittes Fallbeispiel: der Walzer

*Ein Therapieplatz war freigeworden. Darauf sprach ich die Stationsärztin an. Sie machte mich auf Herrn Z. aufmerksam. Der sehr große und kräftige 86jährige Mann saß etwas eingesunken an einem Tisch im Stationsflur. Ich stellte mich ihm mit meinem Namen als Musiktherapeutin vor und fragte: „Mögen Sie mit mir ins Musiktherapiezimmer kommen?“ „Ja, sehr gern!“, meinte er, „Meine Mutti...a...Frau versteht aber mehr von Musik als ich.“*

*Daraufhin machten wir uns auf den Weg ins Therapiezimmer. Dort betrachtete er als erstes meinen Schreibtisch. Danach kam das Metallophon dran. Ich reichte ihm einen Schlegel und nun begann er, feste, einzelne Töne anzuschlagen. Ich fügte mich mit meinen festen Einzeltönen in sein Spiel. Als wir geendet hatten, meinte er: „Das ist schöne Musik! Das kannte ich gar nicht.“ Die ganze Zeit über hatten wir nebeneinander vor dem Instrument gestanden. Dabei hatte ich das Gefühl gehabt, mich nicht zu weit von ihm entfernen zu dürfen. Nun aber entstand eine größere Sicherheit zwischen uns und ich bot ihm einen Sitzplatz an. Er nahm auf einem bequemen Sessel Platz. Ich stellte das Metallophon und als alternative Spielmöglichkeit die Pauke vor ihn hin. Dann aber entfernte ich mich ein wenig von ihm und setzte mich ans Klavier. Wir begannen zu improvisieren. Dabei dachte ich an seine Frau. Herr Z. hörte nach einer Weile auf zu spielen, lauschte aber noch eine Zeitlang ganz zufrieden meinem Klavierspiel. Nachdem auch ich geendet hatte, saß er immer noch ganz versunken auf seinem Stuhl. Mir ging weiterhin seine Frau durch den Kopf. Darum fragte ich ihn nun: „Ihre Frau mag Musik?“ „Ja, sie versteht mehr davon als ich! ... Wie lange spielen Sie schon?“ entgegnete er. Als ich „Lange!“ antwortete, meinte er: „Sie können es besser als ich! ... Warum kümmern Sie sich um mich?“ „Ich möchte die alten Menschen hier verstehen!“, versuchte ich es ihm zu erklären. „Sie sind so toll!“, fand er. Sein Lob war mir richtig peinlich und aus meiner Verlegenheit heraus bat ich ihn, doch noch einmal mit mir zusammen zu spielen. Herr Z. war einverstanden und begann wieder auf dem Metallophon zu improvisieren, während ich ihn auf dem Klavier begleitete. Es entstand jetzt eine ganz freie, atonale Musik, die Herr Z. immer wieder mit „Ja, ja!“ kommentierte. Die Musik und auch die Atmosphäre, die sich dadurch einstellte, waren mir wieder unangenehm und ich fand, dass ich immer noch zu nahe bei ihm saß. Deshalb rückte ich nach dieser Improvisation noch etwas weiter weg von ihm. So in einiger Entfernung von ihm geriet ich ins Nachdenken. Der Aufsatz eines Kollegen fiel mir ein, der mir in diesem Moment wie ein Geschenk des Himmels erschien. Herr Z. saß indessen ruhig auf seinem Stuhl und wirkte ganz ergriffen. In diese Stille hinein fiel mir ein Kirchenlied ein: „Allein Gott in der Höh' sei Ehr und Dank für Deine Gnade... u.s.w.“ Ich sang es leise vor mich hin und begleitete meinen Gesang mit ein paar Zithertönen. Herr Z. schlief sofort ein und auch nachdem ich geendet hatte, schlief er noch tief und fest. Eine Weile noch blieb ich bei ihm sitzen. Dabei ging mir der Text zweier Liebeslieder durch den Kopf. Erst allmählich wurde Herr Z. wieder wach. Ihm war jetzt kalt. Deshalb brachte ich ihn zurück auf die Station. Dort suchte ich ihm einen warmen Platz am Fenster. „Eine schöne Aussicht! Der Garten, der Himmel und die Wolken! Meine Frau ist auch da!“, schaute er dort ganz zufrieden nach draußen.*

Über einige Umwege und ein Hin- und Herpendeln und Austarieren der Nähe-Distanzregulierung stellte sich in dieser ersten Sitzung spontan eine positive Über-

tragung ein. Nachdem Herr Z. der Musiktherapie gegenüber zuerst vorsichtige Bedenken geäußert hatte, weil er damit die Vorstellung von Leistungsanforderungen verband, denen er sich nicht gewachsen fühlte, nahm die Übertragung bereits nach der ersten gemeinsamen Improvisation idealisierende Züge an. In dieser Improvisation hatte ich mich mit meinem Spiel seinen ‚festen Einzeltönen‘ angepasst. Ihre Bestimmtheit bildete einen Kontrapunkt zu der Unsicherheit, die diesem Erstkontakt noch innewohnte. Doch blieb die Bedeutung dieses Kontrapunkts vorerst noch unklar. Wie sich dann aber in den folgenden Sitzungen herausstellte, brauchte Herr Z. ‚jemanden zum Festhalten‘. Seine Äußerung „Das war schön, das kannte ich gar nicht!“ signalisierte, dass bereits hier etwas auf einer sinnlich-symbolischen Ebene verstanden worden war.

Bezog sich seine Idealisierung nach der ersten Improvisation noch auf die Musik, so richtete sie sich nach der zweiten Improvisation bereits auf mich. Mit seinem Ausspruch „Sie sind so toll!“ idealisierte er mich in meiner begleitenden Rolle. Schon bei der Begrüßung hatte Herr Z. seine Frau und in diesem Zuge auch seine Mutter erwähnt, die er mit Musik in Verbindung brachte. Auch mir war seine Frau immer wieder eingefallen und diente uns so vorerst als Dritte, die unsere Beziehung vor zu viel Nähe schützte. Nach der Sitzung war dann aber endgültig klar, dass er mich in dieser Rolle sah. Sein Ausdruck der Zufriedenheit in Verbindung mit meinen Liedeinfällen und meiner Fantasie vom ‚Geschenk des Himmels‘ zeigt an, dass er mich jetzt in der Rolle einer idealisierten Ehefrau sah.

Diese Übertragung festigte sich im Verlauf der Therapie. Dabei nahm sie vermehrt Züge einer frühen Beziehungsfigur an. Gleichzeitig wurde Herr Z. auf der Station gelegentlich sehr unfreundlich zum Pflegepersonal. Dann entwickelte sich eine Hauterkrankung an seinen Füßen und eine neurologisch bedingte Gangunsicherheit trat auf. Exemplarisch sei aus der zehnten Sitzung berichtet:

*Ich begrüßte Herrn Z.: „Guten Morgen Herr Z.!“ „Guten Morgen Frau Z.!“, entgegnete er mir und stand etwas schwerfällig auf. Er hatte Schwierigkeiten beim Gehen, denn seine Füße taten ihm weh. Wir machten uns dennoch auf den Weg in den Therapieaum. „Am besten wäre jetzt etwas Schokolade! Das ist die beste Theorie!“, meinte er unterwegs. Als wir das Therapiezimmer betraten, strahlte er: „Schön ist es hier!“ Er nahm auf einem bequemen Stuhl Platz und ich setzte mich neben ihn. „Hier ist es schön warm!“, fuhr er fort. Ich aber dachte: „Wie ein altes Ehepaar sitzen wir hier!“ Da ergriff Herr Z. meine Hand und ich bekam einen Handkuss. Vorsichtig löste ich mich von ihm und ging zum Klavier. Mir war der bekannte Walzer ‚An der schönen blauen Donau‘ von J. Strauß eingefallen, den ich nun spielte. Herr Z. schlief schon bei den ersten Tönen ein. Mein Spiel veränderte sich unterdessen. Der Walzer zerfiel in einzelne Bruchstücke. Herr Z. schlief immer noch. Allmählich löste sich das Stück auf, bis es ganz verklungen war. Ich wartete eine Weile. Dann setzte ich mich wieder neben ihn. Herr Z. griff schlaftrunken zum Metallophon: „Lass man!“ Dies verstand ich als Ausdruck seines Wunsches, passiv zu bleiben und weiter zu schlafen. So improvisierte ich noch ein wenig auf diesem Instrument, während Herr Z. wieder einschlief. Erst gegen Stundenende weckte ich ihn. „Gehen wir!“, fand er. Ich half ihm aufzustehen. Als*

*ich ihm dazu meine Hand reichte, meinte er: „Hast Du schöne warme Hände Mutti, gut, dass ich Dich habe!“*

In dieser zehnten Sitzung wird der Charakter der idealisierenden Übertragung besonders deutlich. Herr Z. sah mich in der Rolle seiner Frau, die aber Züge einer frühen Mutter trug. Das Gefühl der Wärme, das Verschmelzungserlebnis im Einschlafen, die orale Fantasie von der Schokolade und nicht zuletzt seine Äußerung: „Hast Du schöne warme Hände Mutti!“ verbinden sich in dieser Stunde mit dem Ausdruck ödipaler Verliebtheit – dem Handkuss und dem Walzer. Dabei war die Unsicherheit in der Beziehung, die noch in der ersten Stunde mehr Aufmerksamkeit für die Regulierung von Nähe und Distanz von mir gefordert hatte, gewichen. Mit seinem Ausspruch „Gut, dass ich Dich habe!“ zeigte er, dass er sich jetzt ganz sicher gehalten fühlte. Die Musiktherapie hatte ihm die Festigkeit und den Halt geboten, der in der ersten Sitzung vorerst nur in der ersten Improvisation zum Ausdruck gekommen war. Dazu hatte sogar die grenzauflösende Darstellung des Walzers selber beigetragen, den ich in projektiver Identifizierung gespielt hatte. Die Szene, die den Walzer und die Improvisation enthielt, war zum Produkt einer Einigung geworden über den Sinn seiner Inszenierung. Wir können auch hier von einer sinnlich-symbolischen Interaktionsform sprechen. Deren Intention wird deutlich in seinem Ausspruch „Gehen wir!“ Herr Z. wollte sich verabschieden, aber nicht allein. Ich war in sein Selbsterleben eingeschlossen. Die Intention der letzten Szene, nämlich mit mir als einem subjektiven Objekt ödipaler Färbung zu verschmelzen, fügte sich so in die Intention seiner Inszenierung. Herr Z. konnte sich ein Auseinanderfallen seiner Ichfunktionen erlauben. Indem er die Bedeutungsgebung selbst sogar mir überließ, konnte er diese Funktionen mir übertragen und einschlafen.

Auch wenn bereits dargestellt werden konnte, worauf diese Möglichkeit zur Umkehrung der Symbolfunktion beruht und welche Formen sie annehmen kann, so ist bisher doch ungeklärt geblieben, welche Bedeutung wir diesem Rückzug beimessen sollen. Auch stellt sich die Frage, warum die semiotische Regression bei Frau I. in die Aktivität, bei Herrn R. und bei Herrn Z. aber in die Passivität führte.

Der Vorgang der Verschmelzung und Entdifferenzierung ist ja durchaus bekannt, z.B. im Pendeln zwischen Zuständen von Integration und Unintegriertheit (Winnicott 1993) nicht nur in Einschlafprozessen beim Säugling. Ebenso findet er in Ermüdungszuständen oder auch in lustvoller Sexualität bei Erwachsenen statt. In allen kreativen und therapeutischen Prozessen spielt er eine entscheidende Rolle. In jedem Fall ist die Bedeutung dieses Pendelns als eines ‚normalen‘ beachtenswert.

Was bei Herrn Z., bei Herrn R. und in allen ähnlichen Fällen den Unterschied zu Ermüdungszuständen, zum Orgasmus und zu kreativen oder auch therapeutischen Prozessen ausmacht, ist der Umstand, dass sich diese regressive Entwicklung wiederholte und fortsetzte in Form körperlicher Verschlechterung.

Bei beiden hatten sich im Zuge ihrer Regression und des Auseinanderfallens ihrer Ichfunktionen und gänzlich von ihrem Erleben gespalten, eine Hauterkrankung an den Füßen und neurologisch bedingte Gangstörungen entwickelt, die ihnen das Gehen erschwerten. Mit den Vorstellungen vom Trabrennen im poetischen Sprechen und vom Walzertanzen in der Musik wurden auf einer sinnlich-symbolischen Ebene zwar einerseits die Übertragungssituationen treffend formuliert. Sie erwiesen sich aber wegen der somatischen Einschränkungen als illusionistische Fantasien.

Dies aber heißt, dass sich hier im Zuge der Symbolbildung – wieder aus einer phänomenologischen Perspektive betrachtet – eine Spaltung vollzog zwischen einem Vorstellungskomplex mit einem idealisierenden Inhalt auf der einen Seite und sich verschlechternden Körperprozessen andererseits. Spaltung und Idealisierung zählen bekanntlich zu den frühen Formen der Abwehr. In den zuletzt dargestellten Beispielen allerdings waren Spaltung und Idealisierung keine Abwehrfiguren, sondern Folge der Symbolbildung, welche hier die Gestalt sinnlich-symbolischer Interaktionsformen hatte. Dies markiert einen wesentlichen Unterschied, den es zu untersuchen gilt.

Betrachten wir exemplarisch noch einmal die Form der Spaltung bei Herrn Z. genauer. Sie präsentierte sich nicht konkretistisch als Spaltung zwischen der idealisierten Therapeutin und der Körperreaktion, sondern aus einer Außenperspektive betrachtet als Trennung zwischen einem Vorstellungskomplex mit einem idealisierenden Inhalt und der Körperreaktion. Die Analogie zwischen dem Inhalt der Vorstellung (dem Tanz) und der Art seiner körperlichen Einschränkung (erst die Fußerkrankung, später die zunehmende neurologisch bedingte Gangunsicherheit) weist auf einen metaphorischen Zusammenhang hin.

Diesen Zusammenhang möchte ich mit Hilfe einer differenzierenden Reflexion des musikalischen Materials als letztes darstellen.

Der Walzer ist ein Paartanz und gehört zu den Drehtänzen. Den Schwindel erregenden Taumel beim Drehen im Dreivierteltakt und die Berührungen des Paares in der engen Tanzhaltung hielten vor allem die Herrschenden seit dem Mittelalter für ‚obszön‘. Erst die gesellschaftlichen Umstrukturierungen als Auswirkung der französischen Revolution im 19. Jahrhundert machten den Walzer dann allmählich für alle sozialen Schichten gesellschaftsfähig. Diese Entwicklung wurde seit dem Wiener Kongress (1814/15) weiter vorangetrieben. Heute gehört der Walzer zu den eher ‚altmodischen‘ Standardtänzen. Vor allem Tänze aus Amerika haben den Walzer abgelöst.

Ich war – ergriffen von der Szene – auf die Idee gekommen, diesen Walzer zu spielen als Sinnbild einer vergangenen ‚alten Zeit‘, welche in der ‚Verliebtheit‘ von Herrn Z. wiederkehrte.

Die Einigung mit Hilfe des Walzerzitats lässt sich vor dem Hintergrund dieser Überlegungen und Informationen daher beschreiben als Einigung über die Bedeutung der Wiederkehr einer ödipalen Szene in der Übertragung. Das Walzerzitat als Kulturprodukt und Deutung dieser Inszenierung rückte die ‚alte Zeit‘, in der das Inzesttabu die Erfüllung des ödipalen Wunsches verhindert hatte, aber in ein anderes Licht. Denn da das Zitat hier gleichzeitig als sinnlich-symbolische Interaktionsform und Formulierung des dyadischen Übertragungsgeschehens verwendet wurde, aktivierte es frühe idealisierte Objektrepräsentanzen. Dadurch entstand die Illusion, dass der ödipale Wunsch erfüllt wurde, denn im Zitieren verschmolzen die ödipale und die dyadische Übertragungsfigur miteinander. Diese Verschmelzung machte die ‚alte Zeit‘ zu einer nachträglich ‚guten‘. Die Formulierung in Gestalt des Zitats hob daher die Hemmung auf, die mit dem Inzesttabu verbunden war. Das Vergessene am Walzer, das Tabu, das über die verpönte Körperlichkeit verhängt war, wurde durch seine Verwendung als Formulierung des dyadischen Interaktionsgeschehens infrage gestellt, da sie deren genitalen Aspekt als vergangenen benannte. Die Lust richtet sich im oralen Modus ja auf die Mutter als haltender Umwelt, nicht aber auf den Anderen als Objekt des Begehrens. Andererseits kommentierte das Walzerzitat eben diese dyadische Übertragungsfigur als nachträgliche, welche so als haltende Umwelt von Herrn Z.s Geschichte benannt und damit zu deren Rahmen wurde. Der Walzer war also zwar Ausdrucksfigur einer Urszene, aber im Zitieren wurde die Urszenenphantasie selber zur Metapher für die Wiedervereinigung mit der Mutter der Dyade.

Das bedeutet, dass der Vorgang der Verschmelzung bei Herrn Z. zwar dem dyadischen Element in den sinnlich-symbolischen Interaktionsformen zugerechnet werden kann und insofern auf die Übertragung einer sehr frühen dyadischen Beziehungsfigur hinweist, dass er aber nicht identisch ist mit dem kindlichen Verschmelzungsvorgang. Vielmehr setzt er die Möglichkeit zur Symbolbildung voraus, die dort erst erworben wird. Ich möchte ihn daher als einen Akt der Sublimierung und als weit fortgeschrittenen Metaphorisierungsvorgang auffassen. Insofern handelt es sich bei Herrn Z. (wie auch bei Herrn R.) eigentlich weniger um einen Spaltungsvorgang als um einen Trennungsvorgang. Auch die sinnlich-symbolischen Interaktionsformen trennen ja vom Objekt, das noch als subjektives Objekt wahrgenommen wurde, und machen es allmählich zu einem Objekt, das dem Selbst nichtidentisch ist. Das erste Nichtidentische am Objekt aber, das ja noch subjektives Objekt ist und insofern das Selbst des Kindes einschließt, betrifft den Körper, der als dyadischer und somit mütterlicher und kindlicher damit zum ersten Außen des Kindes wird. Das aber heißt, dass die Symbolbildung in der Szene mit Herrn Z. ein Schritt in Richtung totaler metaphorischer Identität mit dem subjektiven Objekt war, wobei sein Körper zum nichtidentischen Außen wurde. Herr Z. kehrte im Sterben symbolisch in den Mutterleib zurück. Dabei lösten sich seine Übertragung und meine Gegenübertragung im ‚Ergriffensein von der Szene‘ (Niedecken 2001) ineinander auf. Herr Z. konnte sich sterbend in der Metapher des Walzertanzes ‚ewig bewahrt‘ fühlen.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Phänomene, die von außen gesehen wie eine Umkehrung der Symbolfunktion und ein Spaltungsprozess aussahen, sich jetzt in ihrer Bedeutung als Extrem der Symbolisierung begreifen lassen, die nur mit Hilfe der sinnlich-symbolischen Interaktionsformen möglich war.

## Vergleich: der Bezug zum Konkreten und zum Triebgeschehen

Vergleichen wir abschließend die drei Fallvignetten, so unterscheiden sie sich trotz einer ähnlich regressiven Übertragungs- und Symbolisierungsebene durch ihren Bezug zum ödipalen Modus und zum Konkreten. Dies markiert einen wesentlichen Unterschied im Weltbezug.

Bei Frau I. war dieser Bezug bestimmt von aktivierenden und unterdrückenden Interaktionsformen, die aus dem dyadischen Erleben stammten und sich in ihren aktuellen Beziehungen wiederholten. Liebe bedeutete für sie Unterwerfung unter deren Anforderungen. Insofern hatte sie in ihrem dementiellen Zerfallsprozess ‚noch etwas zu erledigen‘, um sich aus ihrer Abhängigkeit zu befreien. Dazu konnte der Sinngehalt ihres Enactments beitragen, der zusammen mit der Therapeutin gefundenen und formuliert werden konnte. Frau I. konnte sich ihrer Lebensaufgabe in der Verneinung zuwenden.

Herrn R. dienten Worte und Hinweise aus der Außenwelt als Metapher für einen Prozess, den er als Triebgeschehen erlebte und in dem Anfang und Ende seines Lebens ineinander fielen. Der Halt, der ihm durch den Verstehensprozess der Therapeutin für seine Ängste gewährt wurde, erlaubte ihm, sich der Situation zu überlassen.

Für Herrn Z. wurde die ödipale Phantasie zur Metapher der dyadischen Beziehungsfigur. Der musikalische Ausdruck eignete sich hierfür in hervorragender Weise. Denn er war weder konkreten Tätigkeiten verpflichtet – wie in der Szene mit Frau I. – noch erinnerte er an die Abstraktheit der diskursiven Sprache – wie bei Herrn R. Vielmehr konnte er in seiner einzigartigen Sinnlichkeit und Geschichtlichkeit der Therapeutin dazu dienen, Herrn Z. einen symbolischen Raum offen zu halten, in dem er sich geborgen fühlen konnte. Herr Z. konnte sich dem Sterbeprozess überlassen und sich in Frieden von dieser Welt verabschieden.

*Anmerkung: Die Fallbeispiele stammen aus Dehm-Gauwerky, B.: Inszenierungen des Sterbens. Tectum 2006, und aus: Über die totale Metaphorisierung im Prozess des Sterbens. PSYCHE 61, 2007, und aus: Einen Menschen braucht man hier. In: Musiktherapie in der Palliativ- und Hospiz-Arbeit. Reichert Verlag 2014.*

## Literatur

- Bion, W. (1962): *Learning from Experiences*. London [Deutsche Ausgabe: Bion, W. (1992): *Lernen durch Erfahrung*. Frankfurt a. M.]
- Dehm-Gauwerky, B. (2006): *Inszenierungen des Sterbens*. Marburg
- Dehm-Gauwerky, B. (2007): *Über die totale Metaphorisierung im Prozess des Sterbens*. *Psyche – Z Psychanal* 61, 493–514
- Dehm-Gauwerky, B. (2014): ‚Einen Menschen braucht man hier‘. In: Schenk, M.; Löhr, R. (Hrsg.): *Musiktherapie in der Palliativ- und Hospiz-Arbeit*. Wiesbaden, 17–30
- Fonagy, P.; Target, M. (2002): *Neubewertung der Entwicklung der Affektregulation*. *Psyche – Z Psychanal* 56, 839–862
- Freud, S. (1895a): *Studien über Hysterie*. GW I, 81–312, Frankfurt a. M. 1999
- Freud, S. (1920): *Jenseits des Lustprinzips*. GW XIII, 1–69, Frankfurt a. M. 1999
- Gergely, G. (2002): *Ein neuer Zugang zu Margret Mahler: normaler Autismus, Symbiose, Spaltung und libidinöse Objektkonstanz aus der Perspektive der kognitiven Entwicklungstheorie*. *Psyche – Z Psychanal* 56, 809–848
- Lorenzer, A. (1970a): *Spracherstörung und Rekonstruktion*. Frankfurt a. M.
- Lorenzer, A. (1970b): *Kritik des psychoanalytischen Symbolbegriffs*. Frankfurt a. M.
- Lorenzer, A. (1981): *Das Konzil der Buchhalter*. Frankfurt a. M.
- Lorenzer, A. (1983): *Sprache, Lebenspraxis und szenisches Verstehen in der psychoanalytischen Therapie*. *Psyche – Z Psychanal* 37, 97–111
- Niedecken, D. (2001): *Versuch über das Okkulte*. Tübingen
- Ogden, T. H. (1998): *A question of voice in poetry and psychoanalysis*. *Psychoanalytic Quarterly* 67, 426–448
- Werkhofer, K. (1981): *Kindersprache im sensomotorischen Austausch*. Diss. TU Berlin
- Winnicott, D. W. (1993): *Reifungsprozesse und fördernde Umwelt*. Frankfurt a. M.

Dr. Barbara Dehm-Gauwerky  
Eschenweg 50  
22949 Ammersbek  
B.Dehm-Gauwerky@gmx.de.