Versuch über die Morphologie des musikalischen Improvisierens in Kunst und Gruppenpsychotherapie

Frank G. Grootaers

Allgemeine Typisierung einer radikalen Erfahrung

a) Die Wurzelmetaphorik ‚radikal' verweist auf eine musikalische Tätigkeit, die mit seelischen Grundkategorien operiert. Aus solcher Erfahrung geht man anders heraus, als man hineinging. Eine seelische Verfassung hat sich darin verwandelt. Das hat damit zu tun, dass ein solches gemeinsames Improvisationswerk in suchenden Spielgesten seinen Lauf der Dinge entwirft. Dieser Lauf ist es, der für die Gruppe zur verpflichtenden Verbindlichkeit wird. Der Lauf der Dinge bringt auf rätselhafte Weise eine dem Werk innewohnende Anordnung hervor. Diese Anordnung ist weder willkürlich noch bodenlos. Die Gruppe erfährt hierin eine bewegliche, aber doch tragende Konstruktion. Diese Konstruktion bildet nun das Widerlager, von dem aus Übergangserfahrungen riskiert werden. Schwellen werden riskant überschritten, Engpässe befreiend erweitert. Mit den riskanten Übergangsschritten kann nunmehr eine radikale Erfahrung entstehen. Erst sie ermöglicht einen hyperbolischen Seelenzustand der Musikergruppe im Ganzen. In diesem Darüberhinaus widerfährt der Gruppe auf pathische Weise eine verwandelte Sinnerfahrung. Welcher Gestalt diese ist, wird später erläutert. So viel aber vorweg: Es handelt sich um profundale Sinnereignisse, heißt: unergründliche, unmittelbare Re-Flexionen, Wirkungsreflexe, vor denen das philosophierende Denken Halt macht. Hier ist das Wahre, das Wirkende. Das Profundal ist jene Region im Meer, wo das Licht nicht hingelangt – in diesem Fall auch nicht das *lumen naturale* unseres Denkens.

b) Auch das Improvisieren der Gruppen stößt an seine Grenzen. Die Grenzen kommen uns entgegen als Horizonte. Altgriechisch bedeutet *horizein* ‚an etwas anderes angrenzen'. Es deutet zugleich auf eine besondere Gemeinsamkeit zwischen diesem Hier und jenem Dort jenseits der Grenze. Das Improvisieren verweist auf ein Dahinter, auf ein Dort, wo wir nie sein können. Die Klangproduktion streckt sich aus nach dem, was über das gerade Gespielte hinausgeht. Das Gespielte lässt sich nicht rückgängig machen und so historisiert sich die Improvisation zu einer sich vollziehenden Geschichte. Das erzeugte Klangwerk lässt sich somit erzählen, beschreiben, sprachlich rekonstruieren. In dieser Re-Flexion der zweiten Ebene transformiert sich das Werk zu einem Kulturwerk.

c) Das Improvisieren in Gruppen als Kultivierungswerk weist noch eine dritte Re-Flexion aus. Das Gruppenimprovisieren als radikale, außerordentliche Erfahrung kann nicht ohne seine innere, implizite Bezugnahme zu unseren or-

dentlichen Erfahrungen sein. Das Außerordentliche liegt nicht ganz außerhalb unserer gemachten Normalitäten.

Wenn Gruppen improvisieren, rücken die Randphänomene in die Mitte des Vollzugs. Und umgekehrt: Sind wir inmitten unserer Gewohnheiten, so rückt das Außerordentliche an den Rand. Das changiert. In diesem Hin und Her erzeugen wir Schwebezustände.

Von einer Schwebe zu reden, impliziert die Frage, woraus sie aufsteigt. Ein solch beglückender Aufstieg hat seine eigenen Grenzen. Er soll uns nicht in ein Unglück stürzen. Die Schwebe, von der in Weymanns (2004) Untersuchung die Rede ist, kommt ohne unser Dazutun an eine Grenze, die sie selbst hervorzubringen vermag. Sie bewahrt uns davor, in Abgründe ohne Halt abzustürzen, wie es Ikaros, Hölderlin und Nietzsche widerfuhr. Diese drei stehen metaphorisch für unseren Umgang mit den Grenzen und den hybriden Verlockungen von Technik, Kunst und Wissenschaftsfröhlichkeit.

Gebündelt haben wir im Umgang mit dem musikalischen Improvisieren in Gruppen drei Reflexionsvorgänge:
- Das antwortende Spielen mit seinen hyperbolischen Versprechungen.
- Die Erzählungen von dem gespielten Werk. Diese sind begründet in den beschreibbaren, immanenten Werkereignissen.
- Die unsichtbare Bezugnahme zu unseren Normalitäten. Hierin findet ein rätselhafter, wechselbezüglicher Austausch statt zwischen Rand und Mitte des gelebten Alltags.

Die Frage, wo wir uns im Werk befinden und wie wir uns dort befinden, werden wir in dem zweiten Gedanken über die Binnenarchitektur zu beantworten suchen.

Die Binnenarchitektur des Improvisierens: Wie es gemacht wird.

Die Möglichkeit unseres Tuns und Erleidens ist an Bedingungen geknüpft. Ich werde vier solcher Bedingungen erwähnen, die das Gruppenimprovisieren ermöglichen:

a) Wenn man in Gruppen improvisiert, tut man gut daran, weitgehend auf das virtuos eingeübte Instrumentarium zu verzichten. Nur so gelangt man in eine produktive Verunsicherung und gerät in außergewöhnliche Zwischenbereiche, in Randbezirke eines „wilden Seins“, wie Merleau-Ponty (1986, S. 161) sagen würde, in Spieltätigkeiten „wo noch nicht eindeutig feststeht, ob etwas der Fall ist, […] und wozu es gut ist, eine Region, wo die Pforten der kulturellen Ordnungen sich noch nicht geschlossen haben“, so Waldenfels (1995, S. 162).
Die Wahl eines ungewohnten Instrumentariums verlangt uns einen primitiven, d. h. erstanfänglichen Umgang ab. Schon allein dadurch dringen wir in Erfah-

rungsbereiche ein, die wir so noch nicht kannten und die darum ein Versprechen bereithalten.

b) Man tut außerdem gut daran, das Tonmaterial zu disziplinieren, z. B. sollte man bei solchem Improvisieren den Klangbereich des Geräuschhaften nicht scheuen bei gleichzeitiger Vermeidung von Tonalitätsidiomen. Dadurch wird dem Formzwang des Idiomatischen Einhalt geboten und einer anderen, schier uneingeschränkten Ausbreitungstendenz Raum gegeben.

c) Musikalisches Improvisieren in Gruppen ist ein *experimentum*, ein gewagtes Unternehmen. Das altgriechische Wort dafür heißt *empeiria* und bedeutet u. a. ‚eine Erfahrung machen' – im Gegensatz zu einer ‚vernünftigen Einsicht'. In diesem Wort stecken die Verben *peiran* und *peirètizein* mit der Bedeutung, dass ein Versuch unternommen wird, bei dem wir auf riskante Weise etwas erforschen. Daher die griechische Ableitung *peiratès*: ‚Pirat'. Seine Tätigkeit ist eine Piraterie. Improvisieren in Gruppen unter den angedeuteten Bedingungen sei somit eine musikalische Piraterie, die auf eine zu erlangende Kursänderung innerhalb unserer gewohnten Routen und Routinen verweist. Diese Bedingung der Kursänderung bringt es mit sich, dass sich der Lauf der Dinge innerhalb des Werkes selbst erzeugt und Diktate zurückweist, die von außerhalb kommen. Diese immanente Notwendigkeit, die wir mehr oder weniger freiwillig bejahen, folgt den Tendenzen des Tonmaterials, so Adorno (2003, S. 38ff).

d) Das Improvisieren mag sich zuvörderst begründen in einer wechselbezüglichen Responsivität. Das Spielen selbst ist ein antwortendes Mitspielen und antwortendes Hinhören. Wir antworten bereits, bevor wir eine explizite Antwort gefunden haben und spielen schon mit, bevor wir eigene Töne zum Erklingen gebracht hätten. So würde Waldenfels es vermutlich sagen. Eine so radikal fundierte Responsivität geht weit über eine Kausalität von Reiz und Reaktion hinaus. Und sie ist die *conditio sine qua non* für eine antwortende Ausdrucksgestalt, die über sich ekstatisch hinauszugehen vermag.

Hier kommt der Begriff ‚Ekstase' ins Spiel. Das altgriechische Verb *exhistanai* heißt zunächst nicht viel mehr als ‚eine Verrückung von der Stelle', räumlich gesprochen, und heißt weiter ‚etwas oder jemanden aus einem gewöhnlichen Zustand in einen anderen Zustand versetzen'. Im übertragenen Sinne geht es darum, außer sich zu kommen, in Verzückung zu geraten, sich zu begeistern für etwas und schließlich auch erschüttert zu werden, verrückt zu machen, von Sinnen zu kommen. Die sexuellen Konnotationen lasse ich hier beiseite. Ekstase hebt den pathischen Charakter, das Erleben eines Widerfahrnisses, hervor. Bleibt noch zu klären, worauf das Improvisieren antwortet. Die Antwortgestalt des ganzen Improvisationswerkes ist auf jeden Fall sehnsuchtsvoll und führt uns zu Gott Eros in Platons *Symposion*.

Platons *Symposion*

Wenn wir einmal die Beweggründe des musikalischen Improvisierens in einer Sehnsucht zu verorten suchen, so stellt sich die Frage: Woher kommt jene „verstandlose, dunkle, unendliche Sehnsucht", in der wir „nach unbekanntem, namenlosem Gut verlangen", so Schelling (1997, S. 33, 35). Platon bemüht ein Märchen, ein mythisches Bild als Antwort auf diese Frage. Es war einmal eine Zeit, da waren die Menschen zweigeschlechtlich, androgyn. Sie waren kreisrund, hatten vier Beine, vier Arme, zwei Köpfe und waren von beiderlei Geschlecht. Sie wurden immer mächtiger und trachteten danach, den Göttern den Himmel streitig zu machen. Das war Übermut. Gott schnitt sie daher in zwei Hälften. Seitdem trachtete jeder einzelne Teil nach Wiedervereinigung mit dem abgetrennten Teil. Dieses Trachten war die verstandlose, dunkle, unendliche Sehnsucht. Es war Gott Eros, der alsdann zwischen Menschen und Göttern vermittelte.

„Nachdem nun die Gestalt entzwei geschnitten war, sehnt sich jeder nach seiner anderen Hälfte", so Platon (Platon, Symp. 191a). Eros ist ein tätiger Gott, keine Denkfigur. Und weiter heißt es: „Jeder von uns ist also ein Stück von einem Menschen." Dieses Stück heißt griechisch *symbolon*, ‚die abgetrennte Hälfte eines Ringes oder Würfels'. Es diente als Erkennungszeichen für die Echtheit einer früher geknüpften Gastverwandtschaft. Platon bezieht diese symbolische, scheinbar halbierte Existenz auf das Philosophieren selbst.

Alle Menschen verspüren aus ihrer angeborenen Beschaffenheit heraus diesen Eros als den Drang, etwas wissen zu wollen, so Aristoteles (Arist. Metaph.I,1). Wir begehren Wissen, im gleichen Atemzug verspüren wir aber, dass unser Wissen an Grenzen stößt. Diese gespürte, im Wissen mitgegebene Grenze ist keine ausschließende Mauer, sondern ein Horizont. Der aufrechte Gang der symbolischen, halbierten Wesen ermöglichte es ihnen, in die Ferne zu blicken bei gleichzeitigem Freiwerden der Vordertatzen: Hand und Blick werden eins. Handeln und Erkennen werden zu einer unverbrüchlichen Einheit. Eros sagt uns alsdann, dass Wissen, Erkennen und Können am Horizont unserer Möglichkeiten nicht zu Ende kommen. Unsere *curiositas* treibt uns sehnsuchtsvoll weiter, wissend, dass Wissenspiraterie in Rätsel und Ahnungen einmündet. Der Horizont hält sich weiterhin auf Abstand. Der Mensch, seine *conditio humana,* also ein symbolisches und halbiertes Wesen, leidet daher an einer Ergänzungsbedüftigkeit. Es fehlt ihm grundsätzlich an einer ihm passenden Ergänzung: Eros als lebenslanges Trachten nach der Ganzwerdung. Das merken wir nun in einer weiteren Tätigkeit, in unserer Traumtätigkeit. Im Traum gehen „die seelischen Untersuchungen weiter und bringen wieder in Bewegung, was der Tageslauf festgestellt hat", so Wilhelm Salber (1997, S. 144). ‚Festgestellt' im doppelten Sinne. Der Traum geht außerdem weit über das hinaus, was am Tage realisierbar ist. Die Ergänzungsbedürftigkeit der Traumereignisse trachtet nach einer Schilderung eines ganzen Betriebes. So wird aus der Ergänzung ein ganz anderes Ganzes. Ein Ganzes als ein Anderes – eine Erweiterung von Platons Mythologie (Salber, 1997).

Des Weiteren sind es die Künste, die in einem Ergänzungsverhältnis zur gelebten Kultur stehen. Sie stellen die Dinge und Gegebenheiten der Kultur, der Gesellschaft, wie man allenthalben sagt, auf den Kopf, lockern verkrustete Anordnungen. In unvertrauten Formen brechen sie unsere Angewohnheiten um. Sie polen unsere politischen Engpässe um. Sie stellen unsere religiösen Irrgänge ins Licht. Sie stellen unsere wissenschaftlichen, hybriden Albträume an den Pranger. Selbstredend sind diese Transformationen nicht das Resultat von Überlegungen. Sie sind den Traumereignissen analog. Die Arbeit am Material und die Tendenzen dieses Materials sind richtungsweisend. Die Traumereignisse und die Kunstbetriebsamkeiten kommen uns als symbolische Ausdrucksgestalten ergänzend entgegen. Die befreiende Wirkung der Kunst – Befreiung woraus? – gründet in einer „aus dem Wesen des Handelnden selbst quellende[n] Notwendigkeit" so Schelling (1997, S. 55). Das Improvisieren in Gruppen siedelt sich in der Mitte zwischen Spielerei und Revolte an. Es wird vorangetrieben von einem Eros zwischen „Einsicht und Unverstand", so Platon (Platon, Symp. 202a, e). In einem solchen Dazwischen streckt sich das musikalische Improvisieren nach verwandelter Ganzheit aus, wendet sich zum Ganzen. Es ist ein „Prozess im Zwischenbereich", so Weymann (2004). Diese Verortung hebt zum einen die Nicht- Wiederholbarkeit von Übergangserfahrungen hervor, zum anderen verweist der Begriff ‚Zwischenbereich' auf jene Erfahrungen, von denen das Improvisieren sich abzuheben sucht und darin ein hyperbolisches Darüberhinaus ersehnt. Es ist ein Erfahrungsbereich, der zwischen Traum und Kunst auf praktische Weise vermittelt.

Kulturpsychologischer Ausblick

Die Gretchenfrage lautet jetzt: „Nun sag, wie hast du's mit der Kulturgesellschaft?" Die Frage anders gewendet: „Was bewegt uns zum musikalischen Improvisieren in Gruppen?" Nun, ich meine, es sind Unbehaglichkeiten in der gelebten Kulturgesellschaft, die unsere Inspiration befeuern (Platons Eros). Wir trachten danach, die abträglich gewordenen Routinen aus dem gelebt-gelittenen Kulturkontext zu verwandeln in glückliche Augenblicke, in erträglichere Verhältnisse. Diesen Metabolismus haben wir den allnächtlichen Traumereignissen abgerungen. Im Improvisieren in Gruppen erproben wir andere Antworten: Antworten, in denen wir – wie im Traum – eigentlich werden. Werde eigentlich!

Die These lautet jetzt: Die Öffentlichkeit, jener bewusst-unbewusste Kulturkontext, ist durch die Teilnahme an solchen Improvisationsgruppen auf disparate Weise vergegenwärtigt. Die spielende Gruppe selbst ist diese ungleichartige Kulturöffentlichkeit *en miniature*. Die glücklichen Augenblicke (griechisch *eudaimonia*), die uns spielenderweise zufallen, weisen eine abhanden geglaubte Intimität aus, die sich der Gruppe als gesellschaftliches Teilganzes bemächtigt. In dieser neu erworbenen Intimität sind wir dieselben als Andere. Von dieser Intimitätskultur aus können wir die Unbehaglichkeiten, in denen wir szenisch eingesintert waren, anders handhaben. Die neuerworbene Intimität mit Gesellschaftlichkeit wäre

nicht erreichbar, wenn sie nicht seelisch schon durch eine Handvoll unauflösbarer Paradoxien fundiert wäre. Diese sind a-personal und allgemein, weil sie all unsere Kultivierungen motivieren. Und sie sind kategorial, weil sie als sinnstiftende Schwungräder nicht weiter hintergehbar sind.

1. So sind unbekannte Bereiche nur zu erlangen, wenn wir uns fremde Materialien aneignen.
2. So ist die Reduktion der Mittel der Zugang zu einer Bereicherung des Ausdrucks.
3. So ist risikofreudiges Probieren der Tummelplatz für Bewerkstelligung neuen Könnens.
4. Nur ein methodisches Verzichten auf altgewohnte Diktate stellt uns neue Navigatoren in Aussicht.
5. Sich dem a-personalen Lauf, d. h. sich dem Formzwang des Werkes hinzugeben, sich ihm zu unterwerfen, macht uns freier.
6. Zufallendes einwirken zu lassen führt in radikale Verbindlichkeiten, die es zu bejahen gilt.

Diese sechs Richtigen treten immer in einem zusammenwirkenden Austausch auf. Eine Paradoxie allein wäre mit dem Kultivierungsvorgang des musikalischen Improvisierens überfordert.

Ein Schlusswort

Glückliche Augenblicke dieser Art lassen sich nicht planen. Aber wir können die Bedingungen herstellen, die das Zufallen begünstigten: in der Kunst, in der Psychotherapie, in der Lehre und Forschung künstlerischer Hochschulen und in Kliniken.

Literatur

Adorno, Th. W. (2003). *Philosophie der neuen Musik.* (Erstausgabe 1948). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Aristoteles (griechisch-deutsch 1989). *Metaphysik, Band I*. Hamburg: Meiner.

Merleau-Ponty, M. (1986). *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. (franz. Erstausgabe 1964). München: Fink.

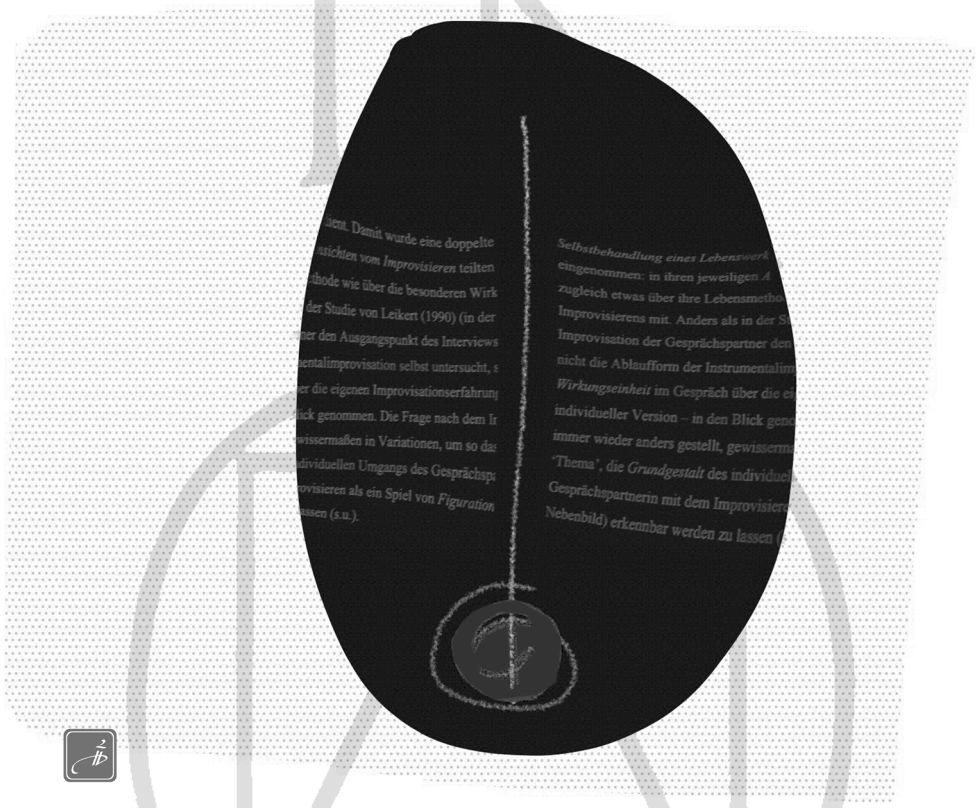
Platon (griechisch-deutsch 2005). *Symposion*. Darmstadt: Wissenschaftliche Verlagsgesellschaft.

Salber, W. (1997). *Tag und Traum.* Bonn: Bouvier.

Schelling, F. W. J. (1997). *Über das Wesen der menschlichen Freiheit.* (Erstausgabe 1809). Hamburg: Meiner.

Waldenfels, B. (1995). *Deutsch-französische Gedankengänge.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Weymann, E. (2004). *Zwischentöne. Psychologische Untersuchung zur musikalischen Improvisation.* Gießen: Psychosozial-Verlag.



tzt. Damit wurde eine doppelte
ichten vom *Improvisieren* teilten
thode wie über die besonderen Wirk
der Studie von Leikert (1990) (in der
er den Ausgangspunkt des Interviews
entalimprovisation selbst untersucht, s
er die eigenen Improvisationserfahrun
lick genommen. Die Frage nach dem Ir
wissermaßen in Variationen, um so das
dividuellen Umgangs des Gesprächsp
ovisieren als ein Spiel von *Figuration*
ssen (s.u.).

Selbstbehandlung eines Lebenswerk
eingenommen: in ihren jeweiligen *A*
zugleich etwas über ihre Lebensmethe
Improvisierens mit. Anders als in der S
Improvisation der Gesprächspartner de
nicht die Ablaufform der Instrumentalim
Wirkungseinheit im Gespräch über die e
individueller Version – in den Blick gene
immer wieder anders gestellt, gewisserm
'Thema', die *Grundgestalt* des individue
Gesprächspartnerin mit dem Improvisiere
Nebenbild) erkennbar werden zu lassen

‚Klang-Gewörter-Ton-Geschicht'

Improvisieren in der Begegnung von Musik und Sprache

Nicola Nawe

„Gehst du ein Stück des Weges mit mir?",
fragte die Sprache.
„Immer", sprach die Musik,
„ich gebe dir mein Wort!"

Der Übergang vom musikalischen Improvisieren zum sprachlichen Reflektieren ist ein Kernstück der Musiktherapie. Je nach Alter, Klientel und Strukturniveau finden wir stets neue Formen, diesen Übergang von der Musik zur Sprache (und umgekehrt) zu gestalten. Um das Erlebnis-, Symbolisierungs- und Mentalisierungsspektrum der Patient.innen im musiktherapeutischen Beziehungsraum zu erweitern, geht es darum, die jeweils eigenen Erfahrungsdimensionen von Musik und Sprache einander entgegenzubringen – in wechselseitigen psychischen Transformationsprozessen (Hegi, 1998, S. 26). Diese Transformationen ereignen sich auch, wenn wir mit Patient.innen arbeiten, die sich nicht über sprachlich-reflexive Ausdrucksformen mitteilen. Die Erlebnisräume von Musik und Sprache begegnen sich in solchen Settings z. B., wenn im musikalischen Miteinander erste Anklänge vor- und lautsprachlicher Ereignisse auftauchen, wenn sich ein phonetischer Widerhall des musikalischen Affektgeschehens (vielleicht ein „hu!" oder ein Grunzen) auf den Weg zu einem Sprachzeichen macht oder wenn wir als Therapeut.innen in unserem inneren Dialog den mentalen Raum der musiktherapeutischen Beziehung aufrechthalten.

Ich verstehe den Übergangsraum von Musik zur Sprache vor allem als einen Begegnungsraum, in dem sich Improvisationsformen aus musikalischen und sprachlichen Bestandteilen einander anverwandeln und verbinden können. Dieser Begegnungsraum beruht weniger auf einem linear gerichteten ‚von der Musik zur Sprache', sondern verwirklicht sich in einem Aufeinander-Zu-Bewegen von Musik und Sprache aus beiden Richtungen (de Backer, Faubert & van Camp, 2017, S. 330).

Mit diesem Verständnis möchte ich mich im Folgenden einigen behandlungsmethodischen Besonderheiten widmen, die auftauchen, wenn während einer musikalischen Improvisation sprachliche Improvisationsformen entstehen und hinzutreten. Hierbei denke ich an ein weites Spektrum von spontanen Laut- und Affektäußerungen über das Verbalisieren von auftauchenden inneren Bildern oder Nonsens-Dialogen bis hin zu poetischen Wortbildern oder Narrativen: sprachli-

che Schöpfungen, die parallel zur improvisierten Musik auftauchen und ohne das aktualisierte Affekt- und Beziehungsgeschehen im musikalischen Improvisieren nicht zu denken wären.

Diese Sprech- bzw. Sprachereignisse vollziehen sich ebenfalls im Duktus der „sensiblen Schwebe" des musikalischen Improvisierens (Weymann, 2000). Als sprachliche Neuschöpfungen, Einfälle oder lautsprachliche Suchbewegungen öffnen sie Beziehungs- und Bedeutungsräume, ohne sie festzulegen und lassen Entwicklungen in mehrfache Richtungen zu, von denen sich die beteiligten Personen durch den Gestaltungsprozess führen lassen, ohne ihn vorher zu kennen.

Anhand von zwei Varianten möchte ich mich nun mit diesem Begegnungsraum von Spielen und Sprechen beschäftigen und einigen Begrifflichkeiten nachgehen, die der theoretischen Annäherung an die Begegnung von sprachlichem und musikalischem Improvisieren dienen können.

1. ‚Musiksprechen': Fallvignette aus der Einzeltherapie mit Theo

Theo ist ein junger Mann (27), der sein Leben unter den Bedingungen einer geistigen Behinderung meistert. Aufgewachsen in einer ermutigenden und engagierten Familie lebt er nun recht selbständig in seiner Wohngruppe und geht einer adäquaten Tätigkeit verlässlich nach. Anlass der Therapie waren seine häufigen und starken Affektdurchbrüche, die aus einer Mischung aus Wut und Enttäuschung über sich selbst sowie aus Überforderung resultierten.

Theo ist ein begabter, aktiver Musiker und hat einen unmittelbaren Zugang zur freien Improvisation. Er kann sich sprachlich weitgehend flüssig mitteilen. Häufig verwendet er ritualisierte Redewendungen wie: „Und sonst so?", „Das denk' ich auch!" oder „Da muss man durch!", die in der Gegenübertragung regelmäßig starke Empfindungen von Fremdheit und Leere auslösen, verbunden mit Traurigkeit, einander nicht erreichen zu können.

Schon recht früh in der Behandlung finden wir im gemeinsamen Improvisieren folgende Arbeitsform: Während der freien Improvisation auf Instrumenten spielen wir gleichzeitig mit Lauten bis hin zu Worten und ganzen Geschichten, in denen wir eine affektnahe, poetische oder metaphorische Sprache verwenden. Dieses musiknahe Wort- und Gedankenschweifen wird zu einem tragenden Bestandteil der Therapie. Der folgende Ausschnitt stammt aus meinen Aufzeichnungen nach der 30. Stunde.

Erster Termin im neuen Jahr: Theo lässt sich in den Sessel fallen und seufzt: „Ahhh, herrlich wieder hier zu sein". Er beginnt von Silvester zu erzählen. Seine Sätze reißen jedoch mehrfach mittendrin ab. Nach etlichen Anläufen ist da nur noch Durcheinander: „Jetzt – ach – weiß ich grad gar nicht … mein Denken … ich kann nicht", presst er hervor. Als körperliche Resonanz erlebe ich einen starken Druck im Kopf- und Brustbereich, eine Art Knoten: Es geht nicht vor und zurück.