

(aus: SAP-Zeitschrift Nr. 43, September 2022)

Ti LIU-MADL

**Musikalisches Zuhören und Sinnlichkeit des Verstehens in der
psychoanalytischen
Arbeit**

(Vortrag im SAP am 30.5.2022)

Mit meinen musikalisch geschulten Ohren höre ich oft Musik in meiner psychoanalytischen Arbeit. Dabei nimmt das Musikalische vielfältige Gestalten an: Am häufigsten fallen mir einzelne Worte oder Sätze auf, die wie mit einer speziellen Anschlagstechnik gespielte Töne besondere klangliche Intensität haben. Auch all die Crescendi und Decrescendi, die Accelerandi und Ritardandi, die überraschenden Fortissimi und Pianissimi sowie die unerwarteten Pausen, Fermati bis zu den Generalpausen werfen Fragen auf. Oft sind es formale Elemente, die meine Aufmerksamkeit nach sich ziehen: Der Anfang und das Ende einer Erzählung, die Sukzessionen der Inhalte und die Anordnung von Worten und Sätzen. Eine Patientin hat in der Anfangsphase ihrer Therapie konsequent jede Sitzung exakt dort begonnen wo die vorangegangene Sitzung beendet wurde – oder ist das Wort „abgebrochen“ präziser? Darauf aufmerksam geworden, konnte ich nach langer Zeit langsam verstehen, dass dies neben anderen Bedeutungen auch einen Versuch darstellte, das Abgebrochene durch die nachträgliche Umwandlung ins Unterbrochene zu retten. Der formale Aspekt betrifft auch den gesamten Sitzungsablauf. In einigen Stunden kehren verwandte Themen in unterschiedlichen Besetzungen immer wieder, wie eine Variation; manche Sitzungen gestalten sich eher in Sonatenform mit Haupt- und Nebenmotiven, mit affektiven Modulationen zwischen Dur- und Molltonarten. Es gibt auch Sitzungen, die mich an Neue Musik wie z. B. bei John Cage erinnern – fragmentiert und unstrukturiert, entdynamisiert und scheinbar zusammenhanglos. Aber mit einer so dichten Atmosphäre, die mich erschlägt und temporär enteignet. Manchmal macht sich eine musikalische Unstimmigkeit im Sprechakt bemerkbar. Die Dynamik passt nicht zum Inhalt, die Interpretation nicht zur Komposition, als ob man eine Wagner-Oper in einem kammermusikalischen Setting oder ein Mozart-Streichquartett im Stil eines Rachmaninov-Klavierkonzertes aufführen würde. Es gibt auch Situationen, in denen die Präsentation der Worte auffällig ist. Eine Patientin hat oft staccato gesprochen – dies löste in mir immer wieder ein Gefühl von Atemnot aus. Später erzählte sie, dass ihre

Mutter sie als Baby immer allein in ihrem Zimmer einschloss und selbst spazieren ging, wenn sie sich von ihr nicht beruhigen ließ ... „Wenn sie sich von ihr nicht beruhigen ließ“ - was steckt da wieder für eine sonderbare Melodie darin! Wie verschieden wäre die musikalische Beschaffenheit, wenn der Satz anders lauten würde, wie etwa: wenn ihre Mutter sie nicht beruhigen konnte?

Aufgrund all diese Erfahrungen bin ich von der Musik in der psychoanalytischen Arbeit gefesselt. In den einschlägigen Artikeln und Monographien werden allerdings zwar verschiedenste Phänomene in Zusammenhang mit Musik beschrieben, ein gemeinsamer Nenner war jedoch nicht erkennbar. Ich hatte zunehmend den Verdacht, dass hier Musik lediglich als Metapher fungiert und es noch dazu mehrere Arten von Musik in der analytischen Arbeit gibt. Stehen jedoch all diese Musiken in einem inneren Zusammenhang? Was sind die schwer fassbaren Phänomene, wofür die Musik als Metapher herangezogen wird und warum gerade die Musik? Warum eignet sich die Musik als deren Metapher? Gibt es unbekannte Verbindungen zwischen ihnen? Es sind schwierige Fragen, die mir bewusst machten, wie komplex die Thematik ist. Ich kann mich hier nur einigen Aspekten dieses Themenkomplexes nähern. Dass man aber ohnehin nur einen Teil der Wirklichkeit erschließen und die Zuidersee nicht trockengelegt werden kann und soll, ist ein Leitgedanke meiner psychoanalytischen und somit auch wissenschaftlichen Haltung geworden. Eine Ehrfurcht vor der Nicht-Trockenlegbarkeit der Zuidersee, oder, anders gesagt, ein Respekt vor einer gewissen Unschärfe ist dort besonders wichtig, wo man die Musik, oder aber auch die Psyche zum Forschungsgegenstand nimmt. Ein weiterer Aspekt des Wissenschaftsanspruchs dieser Arbeit besteht darin, meine eigene analytische Arbeit einer kritischen Überprüfung zu unterziehen und das persönliche Arbeitsmodell – wenigstens, was dessen musikalischen Anteil betrifft – auf einer theoretischen Ebene zu konzeptualisieren. Ein vielleicht riskantes Unterfangen, aber wenn ich mich schon – um nun mit Peter Kutter zu sprechen – auf „das Wagnis der Psychoanalyse“ eingelassen habe, dann möchte ich auch konsequent bleiben. So ist diese Arbeit nicht viel mehr als ein Zwischenbericht meiner bisherigen Suche, geleitet und getrieben durch meine inneren Fragen. Sie ist zugleich eine Einladung an analytisch denkende Leser/innen, sich auf diese Suchbewegung einzulassen, die Spannung des Unaufgelösten auszuhalten und - ihr wie ein Kompass inmitten all den Sackgassen und Verästelungen entlang des mäandernden Fortschreitens - zu folgen, um hie und da von unterwarteten Wendungen überrascht zu werden.

Musikalisches Zuhören und Öffnen eines analytischen Raums

In seinen Überlegungen „Analytiker werden und Analytiker bleiben“ betont Zwiebel, dass die analytische Situation immer von Neuem geschaffen werden muss. Seiner Meinung nach beginnt jede analytische Sitzung als eine alltägliche Gesprächssituation und entwickelt sich erst durch die Haltung des Analytikers zu einer spezifischen analytischen Situation, welche durch die Anerkennung der Bedeutung unbewusster Vorgänge beim Analysanden und Analytiker gekennzeichnet ist.¹ Es ist demnach die Aufgabe des Analytikers, erstens einen Raum zu öffnen, in dem ubw. Vorgänge sich konstellieren und zweitens, einen Teil der wie auch immer gearteten Konstellation der bewussten Wahrnehmung zugänglich zu machen.

Wie dies gelingen kann, fasst Will in drei Schritten des analytischen Arbeitens zusammen: Erstens der teilnehmend-beobachtende Rahmen mit dem Ziel, unbewusste Vorgänge entstehen zu lassen und diese wahrzunehmen. Der konzeptuelle Rahmen mit Nachdenken als Haupttakt bildet den zweiten Schritt. Abschließend das Sprechen als der Interventionsrahmen. Das musikalische Zuhören – so vermute ich – hat zunächst viel mit dem ersten Schritt des analytischen Arbeitens zu tun, der von Will folgendermaßen umschrieben wird:

„Der teilnehmend-beobachtende Bezugsrahmen umgrenzt die Art und Weise, wie der Analytiker mit seinem Patienten zusammen ist und was er dabei erspüren kann. Psychoanalytiker zu sein bedeutet, eine besondere Qualität von innerer Anteilnahme einerseits und Beobachtung andererseits zu erreichen und zwischen beiden Haltungen hin- und herwechseln zu können.“²

Dass das musikalische Zuhören eine Rolle beim Oszillieren zwischen den beiden Positionen spielen kann, ist die These, die ich hier vertreten möchte. Aber was verstehe ich unter „musikalischem Zuhören“? Die einfachste Antwort lautet: Es ist ein Zuhören, das nicht nur auf das Was, sondern auch auf das Wie des Sprechens achtet. Damit ist allerdings das „Wozu“ noch gar nicht berührt. Was ist es, was im Wie des Sprechens zum Ausdruck gebracht wird? Warum lässt es sich nicht im Was des Sprechens transportieren?

¹ Vgl. Zwiebel, Ralf: Was mache einen guten Psychoanalytiker aus? Grundelemente professioneller Psychotherapie, Klett-Cotta; 3. Aufl. Stuttgart, 2017, S.13-14

² Zit. Will, Herbert: Psychoanalytische Kompetenzen: Standards und Ziele für die psychotherapeutische Ausbildung und Praxis. 2W. Kohlhammer, 2. Aufl. Stuttgart, 2010, S.30.

Ogden unterscheidet zwei Arten des Zuhörens, das mechanische und das analytische Zuhören:

„Wenn ich vom „Übersetzen“ oder „Dekodieren“ von Symbolen spreche, meine ich damit eine ziemlich mechanische Art, Patienten zuzuhören, die unterstellt, dass es nur eine Bewegung gibt, die in eine Richtung verläuft – vom Symbol zum Symbolisierten, das manifest oder latent, bewusst oder unbewusst sein kann. Im Gegensatz dazu steht eine Art des Zuhörens, die auf die im Herzen der Dichtung wie der Psychoanalyse zu findenden zahlreichen klanglichen Spiegelungen und vielschichtigen Bedeutungen eingeht.“ ... „Beim mechanischen Zuhören werden „die Worte, Sätze, Bilder und Ideen des Patienten in übertriebenem Maße als Symbole“ verstanden, „die zu durchschauen sind und mit denen Patient anschließend konfrontiert werden muss.“³

Bei der anderen Art des Zuhörens, welches ich als musikalisches Zuhören bezeichnen möchte, geht der Analytiker auf die „zahlreichen klanglichen Spiegelungen und vielschichtigen Bedeutungen“ ein. Was bezweckt Ogden damit? An eine Fallvignette anknüpfend stellt er fest, er versuche

„nicht nur auf das zu lauschen und zu achten, worüber sie (die Analysandin) sprach, sondern auch die Wirkungen im Blick zu behalten, die durch ihre und meine Art der Sprachbenutzung entstanden. Dieses Achten auf den Gebrauch der Sprache prägte in starkem Maß die Formen und Eigenschaften meines Zusammenseins und Redens mit ihr: d.h. meiner „analytischen Technik“ – ein sehr trockener Name für etwas recht Lebendiges.“⁴

Die Formen und Eigenschaften des Zusammenseins von Analytiker und Analysanden – fast mit denselben Worten beschreibt Will den teilnehmend-beobachtenden Rahmen als den ersten Schritt des analytischen Arbeitens. Ist es demnach möglich, dass das musikalische Zuhören Ogdens persönlicher Stil ist, um den analytischen Raum zu öffnen?

Dieses Öffnen ist mit einer interessanten Frage verbunden, und zwar jener, wo sich das Ubw. befindet. Ogden schreibt: „Bei der ‚mechanischen Art‘ geht man davon aus, dass Gefühle und Ideen ‚hinter‘ der Verdrängungsbarriere ‚im Unbewussten‘ existier[en], die darauf warten, erschlossen [...] zu

³ Zit. Ogden, Thomas H.: Gespräche im Zwischenreich des Träumens: Der analytische Dritte in Träumen, Dichtung und analytischer Literatur, Psychosozial-Verlag, Gießen, 2019, S. 93-94

⁴ Zit. ebenda, S.93

werden.“⁵ Er bezeichnet dieses Hören als ein „Zuhören durch“ die Sprache hindurch. Da das Eigentliche nicht im Gesagten liegt, soll der Analytiker durch Dekodieren oder Übersetzen von den Symbolen zum Eigentlichen, das hinter dem Gesagten verborgen bleibt, kommen. Diese Vorstellung kommt der Freud’schen Detektivmetapher sehr nahe: Anhand der manifesten, aber unwesentlichen bruchstückhaften Spuren kommt man dann auf die wesentliche Erkenntnis, die sich jedoch im Moment der Spurensuche in Abwesenheit befindet. Beim musikalischen Zuhören wird „das Unbewusste“ nicht im „Dahinter“, sondern im „Mittendrin“ lokalisiert. Etwas, das „in der Bewegung von Fühlen, Denken, bildlicher Vorstellung und Sprache des Traumerlebens selbst zum Leben erwacht.“⁶ Diese Bewegung gilt es durch Zuhören zu erspüren, „welches darauf achtet, wie es gesprochen wird, d.h. auf die ‘Klängen der Worte und Sätze“, die „Gefühlen, die im Zuhörer hervorgerufen werden“ sowie das Verhalten und die „Körperempfindungen, die das Gesagte begleitet „,⁷ An einer anderen Stelle schreibt Ogden, dass es ihm in erster Linie darum geht, dem Klang und der Atmosphäre zu lauschen, die durch die Sprache entsteht.⁸

Wenn das Ubw. nicht nur im „Dahinter“, sondern auch im „Mittendrin“ zu verorten ist, dann geht es in der psychoanalytischen Arbeit nicht nur darum, das Abwesende im Sinne von unbewussten Phantasien und Bedeutungen in den Raum hereinzuholen, sondern auch unser Sinnesorgan für das Präsenze, aber nicht direkt Zugängliche zu schärfen. Tatsächlich fasst Freud das Bewusstsein als eine Art Sinnesorgan auf, das die ubw. mentale Aktivität unvollständig und unzuverlässig repräsentiert. In „Die Traumdeutung“ schreibt er:

„Das Unbewusste ist das eigentlich reale Psychische, uns nach seiner inneren Natur so unbekannt wie das Reale der Außenwelt, und uns durch die Daten des Bewusstseins ebenso unvollständig gegeben wie die Außenwelt durch die Angaben unserer Sinnesorgane.“⁹

Dabei postuliert er zwei Wahrnehmungsoberflächen, nämlich das Bewusstwerden der Außenwelt und der Innenwelt. In „Das Ich und das Es“ heißt es,

“das Bewußtsein ist die Oberfläche des seelischen Apparates, das heißt, wir haben es einem System als Funktion zugeschrieben, welches räumlich das erste von der Außenwelt her ist [...] Von vornherein bzw sind alle Wahrnehmungen, die von außen herankommen

⁵ Zit. ebenda, S.93

⁶ Zit. ebenda, S.94

⁷ Zit. ebenda

⁸ Vgl. ebenda, S.96

⁹ Freud, Sigmund: Die. Traumdeutung, Gesammelte Werke, Band II, S.617-618

(Sinneswahrnehmungen), und von innen her, was wir Empfindungen und Gefühle heißen.“¹⁰

Besonders wichtig erscheinen mir die Sicht auf das Bewusstwerden als einen von Innen kommenden Prozess und die Unterscheidung zwischen zwei Wahrnehmungsoberflächen. Für Will bedeutet der erste Schritt des analytischen Arbeitens, eine äußere und innere Situation herzustellen, in der relevantes Material wie z.B. Affekte, usw. Bedeutungen und Beziehungserleben auftauchen und im Zusammensein mit den Patienten erspürt werden können.¹¹ Diese Herstellung ist ein zweigleisiges Unterfangen, es geht nicht nur darum, eine äußere Situation durch eine abwartende Haltung und gleichschwebende Aufmerksamkeit zu schaffen, sondern gleichzeitig auch darum, eine innere Situation im Analytiker selbst herzustellen. Das bedeutet für das musikalische Zuhören nichts weniger als ein gleichzeitiges Hören auf die Mitteilung der Analysanden und auf die inneren Bewegungen im Analytiker selbst. Wie Dantelgraber sagt, „das musikalisch-analytische Zuhören in der analytischen Situation ist erst einmal ein Hören auf das eigene Hören.“¹²

Nun begriff ich zwar, dass der Präsenzeffekt und die sinnliche Wahrnehmung – also die Empfindung der Atmosphäre und ein Hinhören auf eigene innere Bewegung bzw. eigenes Bewegtsein – für das Erspüren des Ubw. wichtig sind. Aber Atmosphäre, Bewegung und Empfindung sind allesamt Phänomene, bei denen die Sprachlichkeit aufhört und somit auch die Denkbare. Ich gerate in einer Sackgasse mit meinen Fragen – Wie geht man auf „die zahlreichen klanglichen Spiegelungen und vielschichtigen Bedeutungen ein“? Ist es möglich, diesem Prozess phänomenologisch näherzukommen? Welche Relevanz hat dieses ‚Eingehen‘ in der analytischen Arbeit, wo ist sie im Dschungel der technischen Fragen zu verorten? Warum soll das musikalische Zuhören nicht nur für die psychoanalytische Arbeit, sondern auch für die Dichtung wichtig sein? Was können die Dichter uns – um einmal mehr – dabei lehren?

Der Dichter Seamus Heaney geriet in eine ähnliche Sackgasse bei seinem Versuch, das Gedicht „The Waste Land“ von T.S. Eliot zu verstehen. Er hatte Schwierigkeiten das Gedicht zu paraphrasieren und war abgeneigt sich mit

¹⁰ Freud Sigmund: Das Ich und das Es, Gesammelte Werke, Band XIII, S.246-247

¹¹ Vgl. Will, 2010, S. 6

¹² Dantlgraber, Josef: Bedeutungsbildungen durch „musikalisches Zuhören“, In: Bardé, Benjamin; Bolch, Eduard (Hg.): Wagnis Psychoanalyse, Reflexionen über Transformationsprozesse, Brandes & Apsel, Frankfurt a. M. 2012, S 150-167, S.152

dem konzeptionellen Prozess des Gedichts zu beschäftigen. Die fleißige Studie aller verfügbaren Kommentare zu „The Waste Land“ sowie der literaturwissenschaftlichen Fachliteratur verhalf ihm jedoch nicht zu einem tieferen Verständnis des Textes, bis ihm schließlich klar wurde, dass sein „Gehorsam“ gegenüber dem Expertenwissen v.a. dazu diene sich anderen Personen (und sich selbst) als wohlinformiert zu zeigen. Inspiriert durch die Prosa Eliots, v.a. den Essay „On the music of poetry“, begann Heaney, der Musik des Gedichts zu lauschen und sich auf diese einzustellen.¹³ Eliot sprach in diesem Essay von der Fähigkeit zur ‚auditorischen Imagination‘ - in der Dichtung lassen sich Klang und Bedeutung nicht auseinanderreißen: „the music of poetry is not something which exists apart from the meaning.“¹⁴ Heaney spürte schließlich „eine natürliche Neigung, sich selbst zu einem Schallraum für die Klänge des Gedichts zu machen“¹⁵ und entdeckte – neben der strukturellen Analyse – einen anderen Zugang zum Text – der „Lebensatem“ in seinem Klangkörper: „was ich hörte, machte Sinn“. Er spricht von einer verinnerlichten Klanglandschaft.¹⁶

Da fiel mir plötzlich ein, dass auch Dantlgraber in seiner analytischen Arbeit ähnliche Erfahrungen machte. Er berichtete von einer 25-jährigen Patientin die immer wieder hartnäckig schwieg, trotz eines rasch hergestellten guten emotionalen Kontaktes und einer positiven Übertragung. Aufgrund einer starken Hemmung ihres Assoziationsflusses war es immer wieder schwierig, den verbalen Kontakt in Gang zu bringen. In der betreffenden Stunde sagte sie ohne anfängliche Pause, dass sie Angst habe, was hier „passieren“ könne.

„Dann schwieg sie. Ich geriet in eine Konfusion, der ich vorerst durch ‚verstehen‘ begegnen wollte. Mir fielen Inhalte der letzten Stunden ein, Ereignisse ihrer Lebensgeschichte drängten sich mir auf, aber ich fand zu keiner Idee, wie ich die momentane Situation verstehen oder gar hätte deuten können. Schließlich gab ich es auf, die passende Deutungsoption zu finden. Daraufhin gelang es mir allmählich, meine Aufmerksamkeit darauf zu richten, was IN mir emotional vorging. Die innere Konfusion wich einer inneren Bewegung, es fühlte sich wie ein Schaukeln an. Diese körperliche Wahrnehmung einer Hin- und Herbewegung führte in mir zu einem beängstigenden Gefühl [...], der Boden unter den Füßen würde schwanken...“¹⁷

¹³ Vgl. Franz Wellendorf, Sich an das Unvorherhörbare ausliefern, Psychoanalytische Gedanken bei der Lektüre Freiderike Mayröckers, In: Unerhört – Vom Hören und Verstehen, Bozetti, Focke, Halm, (Hg.) Klett-Cotta, Stuttgart, 2014, S. 23-40, S.28

¹⁴ Eliot, zit. Nach Wellendorf (2014), S.28

¹⁵ Zit. ebenda,

¹⁶ Vgl. ebenda,

¹⁷ Zit Dantlgraber (2012), S.154-155

Nun habe ich das Gefühl, mit meiner Suche einen wesentlichen Schritt vorangekommen zu sein, obwohl es mir noch nicht klar ist, was ich da verstanden habe. Weil ich meine Suchbewegungen – die sich im Moment noch nicht zu einer scharf konturierten Gestalt verdichtet haben – nicht durch ein zu frühes Scharfstellen verunstalten möchte, halte ich erstmal die Elemente beider Erfahrungen in losem Nebeneinander fest: Das musikalische Zuhören scheint sich im Spannungsbogen zwischen Nicht-Wissen und Verstehen bzw. Verstehen-Wollen zu befinden. Auf die Musik zu hören, bedeutet sowohl eine Umgangsweise mit als auch eine Zugangsweise zu dem noch Unverständlichen. Die Musik hört man mit dem Körper, es ist ein somatisches, achtsames Hineinhören. In der Musik sind Bedeutungen vorhanden, die zunächst nur fühlbar, aber nicht verstehbar sind, und die zunächst fühlbaren Bedeutungen befinden sich in einem spannungsvollen Verhältnis zu den Worten.

Hören und Sehen, Erleben und Erkennen

Im klassischen Couch-Setting ist das Motorische auf ein Minimum eingeschränkt, das Tun ist fast ausschließlich das Sprechen. Da ein direkter Blickkontakt nicht möglich ist, konzentriert sich das sensorische Feld auf den akustischen Kanal. Welche Konsequenzen hat dieses Setting?

Picht unterscheidet – verbunden mit den Sinnesorganen Augen und Ohren – zwei unterschiedliche Zugänge bzw. zwei Typen von Wahrnehmungen der Außenwelt, die er als „Sehtypus“ und „Hörtypus“ bezeichnet. Der Sehende lebt in einer „Welt aus Dingen, die einen Ort und eine Gestalt haben.“ Diese Dinge haben eine konstante und distante Eigenschaft für einen Sehenden:

„Die Domäne des Auges ist es, uns eine Vielfalt von Dingen in ihrer Gleichzeitigkeit und ihren Verhältnissen zueinander zu repräsentieren. So konstituiert sich eine Welt, deren Grundzug Beharrlichkeit und räumliche Ordnung ist, und über die wir etwas Verlässliches wissen können. Das Auge gilt als das prototypische Organ von Erkenntnis, ... ihre Wahrheit beruft sich auf Evidenz.“¹⁸

Aufgrund dieser konstanten und distanten Eigenschaft hat der Sehende einen relativ unabhängigen Bezug – und zwar sowohl im zeitlichen wie

¹⁸ Zit. Picht, Johannes: Sehen – Hören – Berührung: Zur Musik der Psychoanalyse. In: Bozetti, Irene; Focke, Ingo; Halm, Inge (Hg.): Unerhört – Vom Hören und Verstehen.: Klett-Cotta, Stuttgart, 2014, 182-192, S. 183

auch im räumlichen Sinne – zu dieser Welt: „Für das sich von diesem Typus herleitende Denken war ein Ding schon da, wenn ich es wahrnehme, und es wird dableiben, wenn ich mich abwende.“¹⁹ Diese räumliche sowie zeitliche Unabhängigkeit zueinander führt dazu, dass wir diese Welt als außen lokalisieren. Es gibt eine klare Grenze zwischen Innen und Außen, Ich – und Nicht-ich.

Im Hörtypus ist die Welt nicht mehr so klar. Weil das Wahrgenommene kein zeitlich und räumlich überdauerndes Objekt mit klar abgrenzbaren Konturen, sondern etwas Fließendes und Bewegendes, schlicht etwas Dynamisches und Prozesshaftes ist. So deutet Picht mit Recht darauf hin, was wir beim Hören wahrnehmen ist, dass „der Schall sich ausbreitet ... Ruhende Dinge hört man nicht, hörbar werden nur Bewegungen.“ Mit der fehlenden Konstanz rückt das augenblickliche Wirken des Hörbaren auf den Hörenden in den Vordergrund, somit wird auch die räumliche Grenze zwischen innen und außen, zwischen Selbst und Objekt fließend. Picht: „Die Bewegung dringt nicht nur „auf uns, sondern in uns“ ein. „Wir hören nicht „etwas“ da draußen, wie wir da draußen etwas sehen, sondern wir hören, was in uns fährt, als Hören „von etwas“. „Hörend sind wir mit der Außenwelt unmittelbar verbunden, ja, wir sind „einer Welt ausgesetzt, die auf uns und in uns eindringt, uns Unerwartetes zustoßen lässt, uns erschreckt und in Bewegung setzt.“²⁰

Von der gefährlichen leiblichen Ausgesetztheit eines Hörenden in einer analytischen Situation spricht auch Scharff:

„Was ich wahrnehme und höre, erfasst mich viel mehr, als ich mir eingestehen möchte. Es ist nicht übertrieben zu sagen, dass ich all diesen Eindrücken leiblich ausgeliefert bin und ich mir viel weniger gehöre, als ich bislang dachte. [...] Es gibt da auch keinen Abstand. Der Patient und ich sind stets mittendrin, vermittelt der Stimmgebärden durchdringen und umfassen wir einander, sind uns schon ein Stück enteignet in einer emotionalen Verschränkung, die keinen der Beteiligten außen vor lässt, auch wenn er davon vielleicht nichts wissen möchte. Ja, sicher, im analytischen Couchsetting ist die Motorik weitgehend ausgeschaltet – aber im Sprechen sind es nicht nur die Inhalte, die uns bewegen, sondern im Sprechen selbst, den stimmlichen Gebärden, befinden wir uns analog einer

¹⁹ Zit. ebenda, S.183-184

²⁰ Zit. ebenda,

Tanzschrittfolge im Feld von Kräftebewegungen, die uns unmittelbar angehen.“²¹

Hörend gestaltet sich der analytische Raum demnach nicht im Modus der kühlen aufklärerischen Vernunft, wo nur „Worte ausgetauscht“ werden. Untergründig herrscht hier ein Kraftfeld, welches eher an den Sturm und Drang erinnert. Die Tanzmetapher ist erfrischend, weil sie – in einen Spannungsbogen zu den ungestümen Kräftebewegungen gesetzt – uns einen Anhaltspunkt anbietet, um über das Abstinenzgebot nachzudenken.

Welche Bedeutung hat nun die Unterscheidung zwischen Seh- und Hörtypus für die analytische Arbeit? Man kann die Bedeutung im räumlichen oder im zeitlichen Sinne betrachten. Hörend kann sich das Ubw. gar nicht in Abwesenheit, also hinter der Verdrängungsbarriere befinden, so dass man es durch Dekodieren oder Übersetzen in die Anwesenheit holen würde, sondern wir befinden uns hörend in einem bipersonalen Feld, wo die ubw. Kräftebewegungen dominieren. Wir können nicht wie ein/e Naturwissenschaftler/in das Ubw. als ein Untersuchungsobjekt unterm Mikroskop betrachten, als etwas, was außerhalb von uns und unveränderlich existiert, mit objektivem Blick. Hörend sind wir stets mittendrin.

Wenn „mittendrin“ die räumliche Dimension des Hörens zusammenfasst, so ist die Aktualität und die Nachträglichkeit kennzeichnend für die zeitliche Dimension des Hörens. Weil in der Hörwelt alles in Bewegung ist und daher die Konstanz fehlt, rückt die „Wirk-lichkeit“ - so Picht -, in der es „kein rechtes Wo, sondern v.a. ein Woher und Wohin“ gibt, ins Zentrum.

„In ganz anderer Intensität als das Sehen ist das Hören daher darauf eingestellt, was auf uns zukommt „was geschieht (uns)? anstatt „Was ist?“ in diesem Sinn sind wir im Horizont dieses Typus nicht Subjekte, die Objekte wahrnehmen; sondern wir nehmen Vorgänge und Kräfte wahr, indem wir von ihnen ergriffen werden und reagieren ...“²²

Somit können wir uns immer erst im Nachhinein über die Wirkung besinnen und deren Bedeutung rekonstruieren: Wir „können uns erst nachträglich dem zuwenden, woher es kommt.“

An einer anderen Stelle im selben Artikel schreibt Picht: „Kommunikation erzeugt Sinn – aber nur im Gelingen einer gemeinsamen Bewegung. Wenn es über das Ohr eine Erfahrung von Wahrheit gibt, so beruht sie auf

²¹Zit. Scharff, Jörg M.: In die Szene hineinhören – musikalische Aspekte des analytischen Dialogs, *Psyche – Z Psychoanal* 68, 2014, 866-885, S.868-869

²² Zit. Picht (2014), S184

Resonanz.“²³ In einem persönlichen Gespräch äußerte Picht Skepsis, dass durch Resonanz – anders als durch Sehen – Erkenntnis erlangt wird. Nun – was ist das dann für eine Wahrheit abseits der Erkenntnis?

Von „Wahrheit“ spricht auch Kläui bei der Frage, wie ein Analytiker seine Scham aushält:

„Dass wir Analytiker uns in diesen unabgesicherten Bereich vorwagen, ist indes essentiell für das Gelingen des analytischen Arbeitens, damit sich unsere Analysanten als Subjekte gegenüber ihrer Geschichte und Gegenwart neu positionieren können. Seiner eigenen Wahrheit näher zu kommen, heisst ja nicht primär, immer mehr über sich selbst zu wissen, sondern es heisst, Situation zu erleben, in denen etwas Unerhörtes, Ungedachtes, Poetisches auftauchen kann im fruchtbaren Ineinander von Einfall, Deutung und neuem Einfall ...“²⁴

„Erleben“ ist ein wichtiges Stichwort. Was Picht über den „Hörtypus“ sagt, das Fehlen der klaren Abgrenzung zwischen Außen und Innen, die dynamische Wahrnehmung von Bewegungen und Bewegtwerden, ist das nicht gerade die genuine Eigenschaft einer musikalischen Erfahrung? Ein Bezogensein auf etwas, das nicht im Erkennen, sondern im Erleben begründet ist?

Musik spricht – so Haesler – nicht über etwas, nicht über Gegenstände, Gefühle oder Affekte und Phantasien. Ihr „Sprachcharakter ist aus der formalen, konnotativen Beziehung zwischen Musik und subjektivem Erleben begründet.“²⁵ Der Unterschied zwischen sprachlichen und musikalischen Zeichen besteht darin, dass erstere aus „begrifflichen Zeichen-Zuordnungen im Sinne einer mehr oder weniger eindeutigen, lexikalisierbaren Referenz“ bestehen, letztere „aus Zeichen mit spezifischer Form und Struktur, die gerade durch ihre Vieldeutigkeit und Unbestimmtheit charakterisiert sind.“²⁶ Die vieldeutige und unbestimmte Bedeutung der Musik ist im subjektiven Erleben zu suchen, in dem immer wieder konnotiert werden muss. Die Bedeutung der Musik ist damit immer kontextabhängig und höchst privat.

²³ Zit. ebenda, S.188

²⁴ Zit. Kläui, Christian: Psychoanalytisches Arbeiten: Für eine Theorie der Praxis, Hogrefe, 3. Aufl. Göttingen, 2015, S.191

²⁵ Haesler, Ludwig: Psychoanalyse und Musik, In: Oberhoff, Bernd: Psychoanalyse und Musik, eine Bestandsaufnahme, Psychosozial Verlag, Gießen, 2002, 389-420, S.400-401

²⁶ Zit. ebenda, S.401

Tatsächlich finden wir im Erleben etwas Gemeinsames zwischen dem Musikalischen und Psychischen. Ferenczi schreibt:

„Für psychologische Dinge gilt [...]: Feeling is believing. Alles, was man auf anderem Wege [als dem eigenen Erleben] von der Psychologie lernt, erreicht nie den Sicherheitsgrad des Selbsterlebten und bleibt auf irgendeiner Stufe der Plausibilität stecken. Sonst, hört man die Botschaft, – allein es fehlt einem der Glaube.“²⁷

Für das Psychische gilt also der Glaube, eine gefühlte Wahrheit, die weit mehr über die bloße Plausibilität herausragt. Der Unterschied zwischen beiden liegt im subjektiven Erleben. Dass dies nicht nur im analytischen Raum, sondern sogar bei der Wissensaneignung eine essentielle Rolle spielt, erfahren wir bei Ogden in seiner Winnicott-Lektüre:

„Da Stil und Inhalt in seinen Schriften so eng miteinander verbunden sind, wird man seinen Aufsätzen nur sehr bedingt gerecht, wenn man sie ausschließlich unter dem Aspekt ihrer jeweiligen Thematik liest – wenn man sich nur damit beschäftigt, ‚worum es in einem bestimmten Aufsatz geht.‘ Das Resultat solcher Bemühungen besteht häufig in nichts weiter als einigen letztendlich nichtssagenden Aphorismen. Winnicott benutzt die Sprache meistens nicht, um zu Schlussfolgerungen zu gelangen, sondern um Leseerlebnisse zu kreieren, die mit den Ideen, die er darlegt – oder, genauer gesagt, mit den Ideen, mit denen er spielt – untrennbar verbunden sind.“²⁸

Es genügt also nicht, „nichtssagende Aphorismen“ anzusammeln denn sie ragen nie aus der Stufe der Plausibilität hinaus, sondern um sich ein Wissen anzueignen, um richtig zu verstehen, muss man es erleben. Auch Musik wird nicht von Wissen und Plausibilität getragen, sondern vom Erleben. Morbitzer hat ein gutes Beispiel dafür:

„Man kann, ‚Isoldes Liebestod‘ am Ende von R. Wagners Oper Tristan und Isolde als Wiederherstellung des uneingeschränkten Narzissmus deuten, aber es ist etwas fundamental anderes, die Musik zu hören, das ‚sich sehnen und sterben wollen‘ zu erleben und sich von ‚Isolde Liebestod‘ am Ende überwältigen zu lassen.“²⁹

Die Betonung auf das leibliche Erleben und die überwältigende Wirkung des Erlebens ist wohl ein wichtiger Aspekt, warum die Musik immer wieder

²⁷ Ferenczi zit. nach Morbitzer, Leopold: die Musik der Sitzung hören lernen, Überlegungen zu kasuistischen Seminaren in der psychoanalytischen Ausbildung, in: Psyche – Z Psychoanal 69, 2015, 1139-1161, S.1140

²⁸ Zit. Ogden (2019), S.175

²⁹ Zit. Morbitzer (2015), S.1140

als Metapher herangezogen wird. Das ist das Gemeinsame zwischen musikalischer und analytischer Erfahrung. Was ein bewegendes Leseerlebnis von den nichtssagenden Aphorismen unterscheidet, ist eine lebendige Erfahrung. Es ist nicht ein Verstehen von außen, sondern von innen, oder präziser, von außen und innen gleichzeitig. Diese Gleichzeitigkeit ist mit einem dynamischen Erleben verbunden, die ein Gefühl von Lebendigkeit gibt. Was bedeutet das erlebende Verstehen von außen und innen für die analytische Arbeit und wie kann dies in der praktischen Arbeit aussehen?

Ausgewählte Tatsache und reimende Erlebnisse

Morbitzer verdanken wir eine wunderbare Fallvignette. Er schilderte eine Analysandin in der Anfangsphase ihrer Analyse, die einige Stunden hindurch schwieg: Sie habe eben nichts zu sagen. In der betreffenden Stunde schwieg sie zunächst wieder länger, dann sagte sie, dass ihr die Stunden nichts bringen würde, wenn sie nur schwieg – „Aber ich kann das Eis nicht brechen!“ Wieder folgte ein langes Schweigen.

„In mir hallt ihre Formulierung „Brechen des Eises“ nach. Plötzlich fühlt es sich an, als seien meine Versuche, das Eis zwischen uns zu brechen, meine Nachfragen, Klarifizierungen, Deutungen, etwas Gewalttätiges gewesen, das etwas erzwingen will, das nicht von selbst geht. Mir fällt ein, dass sie von einem Kollegen zu mir geschickt worden war, der ihr am Ende gesagt hatte, er könne „das Schweigen nicht brechen“. Dann fällt mir ein, dass in einer der letzten Stunden die alte Heizung im Behandlungszimmer zu klopfen und zu knacken begann, als sie ansprang, weil es draußen dunkler und kälter wurde. Die Patientin war von den Geräuschen irritiert und ich hatte zur ihr gesagt, dass die Heizung erst Betriebstemperatur erreichen müsste. Dann hatte ich noch hinzugefügt, dass auch wir vielleicht erst miteinander warm werden müssten. Sie hatte kurz gelächelt. Das Geräusch des brechenden Eises und das Klopfen und Knacken der Heizung werden in mir plötzlich zum musikalischen, selected fact“, also jenem Element, das etwas in mir auf neue Weise zum Klingen bringt und sich mit dem vorher noch »Zusammenhanglosen, chaotisch Ungeordneten« in Beziehung bringen lässt.“³⁰

Was ist hier im Analytiker passiert? Ich möchte folgende Konzepte als Ausgangspunkt nutzen, um Morbitzers Erfahrung näher zu beleuchten:

³⁰ Zit. ebenda, S.1146

ubw. Gedächtnis und damit verbundene usw. Kommunikation, kinetische Semantik und szenisches Verstehen.

Kennzeichnend für das Moment der ausgewählten Tatsache ist, dass die bisher zusammenhanglosen, chaotischen Erinnerungen im Analytiker in einem bestimmten Moment in ein neues Sinnesgefüge gebracht werden. Die neue Ordnung der bisher scheinbar verloren gegangenen, zusammenhanglosen Erinnerungen ermöglicht ein Mehr-Verstehen des bisher Rätselhaften. Somit steht das Konzept der ausgewählten Tatsache mit jenem des usw. Gedächtnis im engen Zusammenhang.

In der Schrift „Ratschläge für den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung“, in der Freud den Begriff der gleichschwebenden Aufmerksamkeit einführt, betont er die Wichtigkeit des usw. Gedächtnis, das sonst durch bewusste Aufmerksamkeit und Gedächtnis überschattet wird und seine Wirkung nicht entfalten kann. Seine zentrale Empfehlung war, angesichts all der Namen, Daten, Einzelheiten der Erinnerungen, Einfälle und Krankheitsproduktionen während der Kur keine besondere Anstrengung an den Tag zu legen und keine Hilfsmittel einzusetzen, um Aufmerksamkeit und Gedächtnis zu unterstützen. Er betonte die Gefahr der Verfälschung und der selektiven Wahrnehmung beim Zuhören, wenn man die Aufmerksamkeit entsprechend eigener Erwartungen, Neigungen, Theorien oder therapeutischer Ziele anspanne: „Man halte alle bewussten Einwirkungen von seiner Merkfähigkeit ferne und überlasse sich völlig seinem „usw. Gedächtnis“, also, „man höre zu und kümmere sich nicht darum, ob man sich etwas merke.“³¹

In demselben Aufsatz gibt Freud noch einen anderen Ratschlag: der Analytiker

„soll dem gebenden Ubw des Kranken sein eigenes Ubw. als empfangendes Organ zuwenden, sich auf den Analysierten einstellen wie der Receiver des Telefons zum Teller eingestellt ist. Wie der Receiver die von Schallwellen angeregten elektrischen Schwankungen der Leitung wieder in Schallwellen verwandelt, so ist das Ubw. des Arztes befähigt, aus den ihm mitgeteilten Abkömmlingen des Ubw. dieses Ubw, welches die Einfälle des Kranken determiniert hat, wiederherzustellen.“³²

Das ist die Telefon-Receiver-Metapher, die Gegenmetapher zu dem weitaus

³¹ Zit. Freud, Sigmund: Ratschläge für den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung, Gesammelte Werke, Band XIII, 375-387, S.378

³² Zit. ebenda, S.381-382

bekannteren Freud'schen Bild vom Analytiker als Spiegel oder Chirurg. Bei seinen Konzeptualisierungsversuchen dieses Phänomens ist es Freud allerdings nicht gelungen, über das bloße metaphorische Erfassen hinauszugehen. Er stellt – leicht verwundert – fest, „dass das Ubw eines Menschen mit Umgehung des Bw auf das Ubw eines anderen reagieren kann“³³ und empfiehlt dem Analytiker, sich mit gleichschwebender Aufmerksamkeit seiner ubw. Geistestätigkeit zu überlassen, um so „das Ubw. des Patienten mit seinem eigenen Ubw.“ aufzufangen.³⁴ Er konnte keine präzisere Vorstellung über diesen psychologischen Vorgang – den er „Gedankenübertragung“ nannte – geben und vermutete hier telepathische oder sonstige okkulte Phänomene.³⁵

Sein Nicht-begründen-Können liegt vielleicht – worauf Bohleber hinwies – darin, dass Freud die Mutter-Kind-Beziehung nicht in seine Überlegungen zur ubw. Kommunikation einbezogen hat, welche in späteren Untersuchungen zur intuitiven Wahrnehmung und zur ubw. Kommunikation eine zentrale Rolle spielt.³⁶ Es ist Melanie Klein, den Postkleinianern, den Neofreudianern, allen voran den Sandler und den Objektbeziehungstheoretikern mit ihrer konzeptuellen Weiterentwicklung der Gegenübertragung, der projektiven Identifizierung, der gleichschwebenden Bereitschaft zur Rollenübernahme sowie anderen Ansätzen zu verdanken, dass die Funktionsweise dieser zwischenmenschlichen Interaktion besser verstanden wird. In diesem Sinn sieht Bohleber auch eine unlösbare Verbindung zwischen ubw. Kommunikation und der Gegenübertragung.³⁷

Das Moment der ausgewählten Tatsache als plötzliches Bewusstwerden von bisher ubw. Kommunikation ist vielleicht auch in Paula Heimanns Konzept der Gegenübertragung enthalten, wenn sie von der analytischen Situation als einer Beziehung zwischen zwei Personen spricht, die auf einer tiefen Ebene ubw. in Verbindung stehen und der Analytiker aufgrund dieser tiefen Verbindung das Ubw. des Patienten seinerseits ubw. wahrnimmt. Diese ubw. Wahrnehmung ist – so Heimann – weitaus „schärfer und weitsichtiger“ als sein bw. Erfassen der Situation.“³⁸

³³ Zit. Freud, Sigmund: Das Unbewusste, Gesammelte Werke, Band X, 262-303, S.293

³⁴ Zit. ebenda

³⁵ Vgl. Bohleber, Werner: Übertragung-Gegenübertragung-Intersubjektivität, Zur Entfaltung ihrer intrinsischen Komplexität, *Psyche – Z Psychoanal* 72, 2018 702-733, S.707

³⁶ Vgl. ebenda

³⁷ Vgl. ebenda S.716

³⁸ Vgl. ebenda, S.717

Für den inneren Vorgang des In-Ordnung-Bringens des bisher Zusammenhanglosen im Analytiker benutzt Morbitzer eine musikalische Metapher: das Nachhallen einer dichten Aussage, musikalische „selected fact“ i. S. eines Elements, das etwas auf neue Weise zum Klingen bringt. Nach Haesler kann die Musik als eine tonale, harmonische und rhythmische Ordnung verstanden werden, letztlich ist „jedes Klangereignis auf seine Weise „musikfähig“ und es hängt nur davon ab, „in welcher Weise es in irgendwie sinnhaften Ordnungen zeichenhaft organisiert, vermittelt und aufgenommen wird.“³⁹ Das heißt, es gibt ein Organisieren und Ordnen von Daten, die auf eine musikalische Art und Weise miteinander resonieren, was dann zu einem neuen Verstehen führen kann.

Die Fragen lauten dann: Wie wird das ubw. Material aufgenommen und wie wird dieses Material in eine sinnvolle Ordnung gebracht, sodass es musikfähig wird? Was sind die inneren Arbeitsvorgänge im Analytiker, welche von der Datenaufnahme im Zustand der gleichschwebenden Aufmerksamkeit ausgehen, über die primär- und sekundärprozesshafte Datenverarbeitung in ihm, und schließlich in eine Deutung münden?

Mit seinem Konzept einer „kinetischen Semantik“ versucht Leikert einen Vorgang von Bedeutungsgenerierung in einem Beziehungsgeschehen abseits der lexikalischen Bedeutung des Dialogs zu erfassen. Die kinetische Semantik beschreibt „einen Modus der Aufnahme, Speicherung und Verarbeitung von Erfahrung [...], der jenseits von Sprache und Vorstellung funktionieren.“⁴⁰ Sie resultiert aus einer inneren Gliederung sinnlicher Ereignisse und stellt die erste, transmodale Gestaltbildung der aktuellen Sinnesdaten dar. Die Sinnesdaten werden dabei – wie Freud bereits unterschieden hat – als Elemente der Binnen- und Außenwahrnehmung integriert. Mit anderen Worten, sie verbindet die sinnliche Umwelt mit dem Erleben des durch Körperspannungen wahrgenommenen Selbst.⁴¹ Leikerts Grundthese lautet, nicht erst die ubw. Phantasie und das Symbol solle eine psychische Organisation beinhalten, sondern bereits innerhalb der Sinnlichkeit müsse eine psychische Verarbeitung stattfinden, um Bedeutung zu verarbeiten, zu verdichten und zu erinnern.⁴²

Leikert deutet auf einen scheinbaren Widerspruch in der Eigenschaft der kinetischen Semantik hin, und zwar zwischen ihrer Augenblicklichkeit

³⁹ Zit. Haesler (2002), S.404

⁴⁰ Zit. Leikert, Sebastian: Stimme und kinetische Semantik in der Musik und in der psychoanalytischen Arbeit, In: Psychoanalyse im Widerspruch (39) 2008, 71-90, S.72

⁴¹ Vgl. ebenda, S.71

⁴² Vgl. ebenda, S.73

einerseits und die innerhalb dieses Systems bildende Erfahrungen und Gedächtnis:

„Die kinetische Semantik ist eine erste Gestaltbildung aus den je momentanen Sinnesdaten. Dies bedeutet, dass sie nur in der Aktualität ihren Platz findet. Anders als das Symbol und der Sprache, das überzeitliche Bedeutung hat, vollzieht sie sich nur im Augenblick. Gleichzeitig bilden sich innerhalb der kinetischen Semantik Erfahrung und Gedächtnis. Dieses Gedächtnis aktualisiert sich jedoch nicht durch frei abrufbare Symbole oder Vorstellungsbilder. Vielmehr ist die Wiederholung von erlebten prozesshaften Engrammen die Form, in der kinetischen Erfahrung sich reproduzieren.“⁴³

Das Kühne an Leikerts Gedanken ist, dass er mit dem Freud'schen Axiom, dass „Gedächtnis und Qualität für das Bewusstsein an den W-Systemen einander ausschließen“, bricht.⁴⁴ Während Freud den psychischen Apparat so konzipiert, dass das „W-System keine Fähigkeiten hat, Veränderungen zu bewahren, also kein Gedächtnis“⁴⁵, und die Assoziationen von einstigen Wahrnehmungen ausschließlich in aneinander gereihten Erinnerungssystemen vollzogen werden, geht Leikert davon aus, dass bereits im W-System Erinnerungen und deren Assoziationen gebahnt werden. Entscheidend dabei ist, wie die Erinnerungen abgerufen werden und damit auch, wie Assoziationen angestoßen werden. Die Erinnerungen werden nicht durch Symbole oder Vorstellungsbilder abgerufen, sondern durch die aktuellen Wahrnehmungen selbst. Die Wahrnehmungen erinnern sich durch Wiederholung. Anders gesagt, die Wiederholung ist die Voraussetzung für die Erinnerungen, und umgekehrt; ohne Wiederholung lassen sich gewisse Erinnerungen erst gar nicht wachrufen!

Wenn man Leikert folgt, geht die flüchtige Gestaltbildung der kinetischen Semantik im System Wahrnehmung-Bewusstsein nur scheinbar verloren; Freud hat in seiner Gedächtnistheorie eine wesentliche Dimension nicht mitberücksichtigt, und zwar jene des Körpergedächtnisses mit seiner Eigenschaft der selbstorganisierenden Prozesshaftigkeit in der Zeit. Somit erstarren in seinem Modell die Erinnerungsspuren in ein ‚digitales‘ Ja oder Nein. Den körperlich-zeitlichen Aspekt mitberücksichtigend, können wir den Niederschlag aller Wahrnehmungen – mit einer aus der Quantenphysik entlehnten Metapher – als eine Art Potentialität in einem Quantenfeld verstehen, die sich durch zeitliche Intensivierung – also Wiederholungen – in bewusste Erinnerung im Sinn einer Wirklichkeit entwickeln kann. Das heißt, wenn die flüchtige Wahrnehmungsgestalt immer wieder erlebt wird,

⁴³ Zit. ebenda, S.72-73

⁴⁴ zit. Freud, Sigmund: Traumdeutung, S.545

⁴⁵ Zit. ebenda, S.543

gewinnt diese zunächst unscharfe und vage Erlebensfigur an Intensität; die quantitative Zunahme kann in einer bestimmten Situation in ein qualitatives „Cracking Up“ – wie Bollas es nennt – umschlagen. Dann werden die bisher zusammenhanglosen Gedächtnisse in einen Zusammenhang gebracht, die als ausgewählte Tatsache einen Sinn aufscheinen lassen, der an das Entstehen einer neuen Metapher gekoppelt ist.

Ogden erinnert an eine Formulierung von Italo Calvino, der in „Reimen von Worten in der Dichtung“ ein Äquivalent „in der Prosaerzählung“ sieht, da es „in der erzählenden Prosa Ereignisse gibt die sich reimen.“ Nach Ogden gibt es – „in der analytischen Situation bewusste und unbewusste Gefühle, Gedanken und andere intrapsychische und intersubjektive Ereignisse...“, die sich reimen, im Sinne von „einander entsprechen“. Ein bestimmtes Wort oder die in diesem Wort zum Ausdruck gebrachte Idee oder gar der Klang dieser Worte kann mit Figuren und Elementen in der Erzählung, Erinnerung, Traumerzählung und Bewegungen im Analytiker in der analytischen Situation resonieren. „Durch dieses „Reimen“ in den aufgeführten verschiedenen Formen eines bestimmten Erlebens entstand eine reiche und lebendige Ambiguität und Expressivität“.⁴⁶

Das Reimen von Erlebten in seinen verschiedensten Formen ist ein spannender Gedanke, der an ein Orchester denken lässt. Wer einmal eine Orchester-Partitur in der Hand hielt, kennt ihre schwindelerregende Komplexität. Eine der wichtigsten Kompetenzen eines Dirigenten besteht wohl darin, aus den zunächst nebeneinander verlaufenden einzelnen Melodielinien eine gesamte klangliche Vorstellung von einer Symphonie zu entwickeln. In Analogie dazu frage ich mich: Was ist die spezifische analytische Wahrnehmungsform, die es dem Analytiker ermöglicht, aus den einzelnen, parallel verlaufenden Melodielinien des unbewussten Orchesters dessen Reimen herauszuhören?

Buchholz und Gödde schreiben: „Die Musik in der psychoanalytischen Arbeit hat nichts mit „Noten“ oder „klingende Tönen“ zu tun, sondern mit der von Freud gesprochenen „sozialen Dimension des Zuhörens“ und dies ist in eine Analogie mit der frühen Mutter-Kind-Interaktion zu setzen.“⁴⁷ Charakteristisch für die Mutter-Kind-Interaktion ist – das wissen wir von René Spitz – die sogenannte „coenästhetische Wahrnehmung“, die gerade durch die Gesamtheit der Wahrnehmung gekennzeichnet ist. Aus

⁴⁶ Zit. Ogden (2019), S.97-98

⁴⁷ Zit. Buchholz, Michael B., Gödde, Günter: Balance, Rhythmus, Resonanz: Auf dem Weg zu einer Komplementarität zwischen „vertikaler“ und „resonanter“ Dimension des Unbewussten, Psyche – Z Psychoanal 67, 2013, 844-880, S.845

coenästhetischer Hinsicht ist der Körper des Kindes ein Gesamtwahrnehmungsorgan. Ton- und Klangfarbe der Stimme der Mutter, Muskelspannungen, Körperrhythmen, Körpertemperaturunterschiede, Gestik und Mimik der Mutter, Berührungen, Geruchsempfindungen, Sprechtempi und -dauer sind als Parameter der Wahrnehmungs-Input ausschlaggebend.⁴⁸

Der Prozess, in dem „die verschiedenen Sinneswahrnehmungen miteinander in Beziehung gesetzt werden“⁴⁹, wird mit dem Begriff Transmodalität beschrieben, ein zentrales Charakteristikum der kinetischen Semantik. Aus der Säuglingsforschung wissen wir, dass Säuglinge bereits kurz nach der Geburt in der Lage sind, Sinnesempfindungen aus verschiedenen Modalitäten miteinander zu koordinieren und zwischen einzelnen Sinneskanälen umzuschalten.

Für den synästhetischen Charakter dieser Wahrnehmungsform gibt es viele alltägliche Beispiele, wie z.B. „schreiendes Rot“ oder „kühles Blau“. Dabei ist nicht die einzelsinnliche Wahrnehmungsmodalität, sondern das gesamte Empfinden ausschlaggebend. Für die Empfindung als eine Gesamtheit und die Umschaltung der Wahrnehmungsintensitäten von einer Modalität auf die andere haben wir in der Psychoanalyse die Begriffe „Verschiebung“ und „Verdichtung“. Damit sind wir beim primärprozesshaften Denken. Leikert definiert kinetische Semantik als die erste, transmodale Gestaltbildung der aktuellen Sinnesdaten. Interessanterweise fasst Holt das Primärprozessdenken als mentale Suchbewegung durch ein eindrucksvolles Parallel-Prozessieren auf, in dem die vielfältigen Wahrnehmung in paralleler Gleichzeitigkeit mit den unterschiedlichsten äußeren Stimuli und inneren Quellen verglichen und dadurch zu Mustern oder Gestalten geordnet werden.⁵⁰ Somit hat die kinetische Wahrnehmung den Charakter von primärprozesshafter Wahrnehmung und Denken. Beim Primärprozess kann man überhaupt die Frage stellen, ob die Grenze zwischen Wahrnehmen und Denken nicht fließend ist.

Gerade die indifferente, primärprozesshafte Gesamtwahrnehmung macht es möglich, verschiedenste Formen bestimmter ubw. Tendenzen zu erspüren. Mit der Orchestermetapher können wir es so formulieren: Wenn

⁴⁸ Vgl. Nitschke, Bernd: Frühe Formen des Dialogs, musikalisches Erleben – psychoanalytische Reflexion, in: Musik und Psychoanalyse, Psychosozial Verlag, Gießen 307-332 S.320-321

⁴⁹Zit. Dornes, Martin: Der kompetente Säugling. Die präverbale Entwicklung des Menschen. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2004, S.43f.

⁵⁰ Vgl. Will, Herbert: Die Suche nach Darstellbarkeit: Primärprozess-Denken in der analytischen Stunde, Psyche – Z Psychoanal 66, 2012, 289-309, S.304

die verschiedensten instrumentalen Besetzungen miteinander resonieren, also im Analytiker zu „orchestrieren“ beginnen, dann kann das zu einem neuen Verstehen führen. Mit dem Freud'schen Konzept des ubw. Gedächtnis zusammengedacht, sehe ich eine der Funktionen der gleichschwebenden Aufmerksamkeit darin, dass wir unseren alltäglichen sekundärprozesshaften Wahrnehmungsmodus soweit verdunkeln, dass der primärprozesshafte transmodale Wahrnehmungsmodus sich einstellen kann. Das ist meine Lesart des Freud'schen Abdunklungsprinzips. Er schreibt in einem Brief an Lou Andreas-Salomé: „Ich weiß, dass ich mich bei der Arbeit künstlich abgeblendet habe, um alles Licht auf die eine dunkle Stelle zu sammeln. ... Meine für das Dunkel adaptierten Augen vertragen wahrscheinlich kein starkes Licht und keinen weiten Gesichtskreis.“⁵¹ Reik hat ein poetisches Bild dafür: „Die Nacht enthüllt dem Wanderer Dinge, die bei Tag verborgen sind.“⁵²

Vertiefung in die Oberfläche und die psychoanalytische Oper

Ein anderer wichtiger Aspekt im Moment der ausgewählten Tatsache ist der Perspektivenwechsel. Das bisherige Sein und Handeln werden auf einmal aus einem anderen Blickwinkel erlebt. Wie Morbitzer ausführt, fühlen sich seine bisherigen Verstehensversuche plötzlich gewalttätig an. Dieser kurze Moment, welcher Zwiebel als „virtuellen Punkt“⁵³ postuliert, wo die teilnehmende mit der beobachtenden Position zusammenfallen, möchte ich anhand des Konzepts des „szenischen Verstehens“ näherkommen.

Im Zusammenhang mit dem Erstinterview weist Argelander darauf hin, dass „das definitive Ergebnis eines Erstinterviews“ aus drei verschiedenen Informationsquellen resultiert: der objektiven, subjektiven sowie der szenischen Information, bei der letzteren dominiert „das Erlebnis der Situation mit all seinen Gefühlsregungen und Vorstellungsabläufen.“ Den verschiedenen Informationsquellen entsprechend hat der Analytiker mit zwei Evidenzen zu tun, die klinische und szenische Evidenz. Die erstere tritt ein, wenn „Krankheitsdaten mit Hilfe der klinischen Erfahrung so aufbereitet werden, dass sie ein Gefühl logischer Evidenz hervorrufen.“ Diese Evidenz sei jedoch unzureichend, um die „wahre Dimension der Krankheit“ zu erfassen. Daher ist, „während wir unsere Aufmerksamkeit auf die Inhalte des Krankheitsberichtes lenken und im Sinne der Anamnese

⁵¹ Freud, zit. nach Morbitzer 2015, S.1151

⁵² Zit. Reik, Theodor: Hören mit dem dritten Ohr, die innere Erfahrung eines Psychoanalytikers, Fischer Verlag, 2te Aufl. Frankfurt am Main, S.169

⁵³ Vgl. Zwiebel, Ralf: der Schlaf des Analytikers, die Müdigkeitsreaktion in der Gegenübertragung, Verlag Internationale Psychoanalyse, Stuttgart, 1992, S. 27

diagnostische Überlegungen erwägen“, auch „die persönliche Form der Darstellung“ zu beachten.⁵⁴

Das Achten auf die Form der Darstellung zielt auf die szenische Evidenz, die – so Argelander – „einen wesentlich höheren Stellenwert“ in Bezug auf das Verstehen der psychischen Realität der Patienten hat.⁵⁵ Denn diese Information beleuchtet das Erlebnis mit dem Patienten in der Gesprächssituation selbst und löst ein hohes Evidenzgefühl aus. Er stellt fest, dass „das Material in Form von angebotenen Informationen“ wie z.B. über Lebensschicksale, Erinnerungen, Beziehungskonfigurationen usw. nicht zufällig gegeben ist, stattdessen „ranken sie sich um eine Szene.“ Die aktuelle Szene verhält sich zu den objektiven und subjektiven Informationen wie eine zugrundeliegende Form, welche das Material wie ein „Kerngerüst“ zentriert und in eine neue Ordnung bringt.

Die Szene hat eine eigene Dynamik oder Dramatik, die sich aus unbewusst. Quellen speist. Das ist das, was „untergründig über die Bühne geht“, es setzt geschulte Wahrnehmungen voraus, um mit ihr in einen verwertbaren Kontakt zu treten.⁵⁶ Diese besondere Wahrnehmung nennt Argelander „Psycho-Logik“, die er wie folgt definiert:

„Psycho-Logik ist „eine ungewöhnliche Form der Wahrnehmung und des Denkens. Es kommt dadurch zustande, dass „über einen dialektischen Prozess mit dem Patienten hinaus Datenzusammenhänge in der Situation selbst lebendig werden und über eine Sprach- und Verhaltenskommunikation eine Szene gestalten, deren Verständnis über ein regressives Teilnehmen erst eine Datenverarbeitung ermöglicht. Die der wahren Dimension der Krankheit gerecht wird.“⁵⁷

Die Szene kann daher als eine Ebene der unbewusst. Kommunikation verstanden werden. Die psychische Realität wird im analytischen Raum zu einer physischen Realität zwischen zwei Menschen mit ihrer leiblichen Präsenz. Mit anderen Worten: Das Sprechen im analytischen Raum ist nicht nur informativ, sondern v.a. performativ. Um die analytische Performanz zu verstehen, reicht es folglich nicht, die Bedeutungen bloß aus logischen Zusammenhängen zu erschließen, sondern es bedarf einer besonderen

⁵⁴ Vgl. Argelander, Hermann: Das Erstinterview in der Psychotherapie, Erträge der Forschung Band 2, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Verlag, 3te Aufl. Darmstadt, 1992, S.36

⁵⁵ Vgl. ebenda, S.60

⁵⁶ Vgl. ebenda, S.63

⁵⁷ Zit. ebenda, S.63

Form des Verstehens, das sich auf die Szene selbst, d.h. die ubw. Teilnahme des Analytikers richtet. Dieses Verstehen nennt Lorenzer das „szenische Verstehen“, das er wie folgt beschreibt:

„Sicherstes Fundament des psychoanalytischen Erkennens ist die Teilhabe an der Situation des Patienten.“ „Die in Übertragung und Gegenübertragung gewonnene Teilhabe an der Lebenspraxis der Patienten legt gleichzeitig das Fundament für beide Voraussetzungen eines zuverlässigen Erkennens via szenischen Verstehen“. Sie ermöglicht die Präzisierung der Bedeutungen und die Verankerung von Verstehen im Faktisch-Realen.⁵⁸

Die Voraussetzung für ein Verständnis der ubw. Bedeutungen ist ein regressives Teilnehmen des Analytikers an der Szene. Die Teilnahme geht demnach dem Verständnis voran, oder, anders formuliert, das Erleben ermöglicht erst das Erkennen. Genau dieses Erleben, die Übertragung und Gegenübertragungsinzenierung kann – so Scharff – als ein akustisches Ereignis betrachtet werden, weil „die gegenseitige leibliche Einwirkung aufeinander sich im Wie des Sprechens“ zeigt. Mehr noch, das Erkennen des Erlebens kann ebenfalls als ein musikalisches Ereignis betrachtet werden: „Musikalisches Hören heißt in diesem Kontext eine Wahrnehmungskanal für die Szene, das, „was zwischen uns geschieht.“ Auf die Musik hören bedeutet hier sich zu besinnen. Die Anstrengung der Wahrnehmung dem eigenen Reagieren und Ergriffensein zuzuwenden.⁵⁹

Es gibt demnach ein teilnehmendes Hören und ein beobachtendes Hören und somit ein hörendes Oszillieren zwischen den beiden Positionen. Mit Musik ist hier „die stimmliche Artikulation“ gemeint, die „Dimension der gestischen Klanggebärden, in der der Patient und Analytiker einander in Anspruch nehmen.“ Scharff setzt die „gestischen Klanggebärden“ mit „Vitalitätsformen“ in Verbindung, die von Stern folgendermaßen definiert werden:

„Vitalitätsformen sind mit einem Inhalt verkoppelt. Präziser ausgedrückt: Sie transportieren einen Inhalt. Vitalitätsformen sind keine leeren Formen. Sie verleihen dem Inhalt eine Zeit- und eine Intensitätskontur und damit die Wirkung einer lebendigen ‚Darbietung‘.“⁶⁰

Es ist eine Darbietungsform, die Bedeutungen in sich trägt, die jedoch präsentativ und nicht diskursiv organisiert ist. Folglich ist der erste Zugang

⁵⁸ Lorenzer, zit. nach Argelander (1992), S.60-61

⁵⁹ Zit. Scharff (2014), S.876

⁶⁰ Stern, Zit nach Scharff (2014), S.874

zu diesen Bedeutungen nicht ein denkender und verstehender, sondern ein empfindender und erlebender. Erst im zweiten Schritt kann das Erlebte durch Verstehen erschlossen werden. Ich denke, genau diesen Moment hatte Ogden im Sinn, als er schrieb:

„... Ein sehr wichtiger Teil davon, was einer Stimme lauschen beinhaltet, ist das Bemühen, zu erleben und Worte dafür zu finden, wie die Stimme im Geschriebenen oder Gesprochenen klingt, an wen sie sich offenbar wendet, was sie tut, welche Wirkungen sie erzeugt und wie sie in Akten des Sprechens, Zuhörens und Gehörtwerdens transformierend wirkt und selbst transformiert wird.“⁶¹

Die lebendige Darbietung – so Scharff – „realisiert sich gesamtgestaltlich auf den verschiedensten Ausdrucksebenen“, die lautlich-musikalische Dimension ist nur eine Ebene davon. Sie ist jedoch ein vorteilhafter Zugang, weil sie die Abwehr geschickt umgeht. Weil beide Beteiligte in einer analytischen Situation usw. von ihrer gegenseitigen Einwirkung wissen, sträuben sie sich gegen ihr gegenseitiges Ergriffensein, wie Freud sich bekanntlich gegen die Wirkung der Musik sträubt: „eine rationalistische oder vielleicht analytische Anlage sträubt sich in mir dagegen, dass ich ergriffen sein und dabei nicht wissen solle, warum ich es bin und was mich ergreift.“⁶² Im analytischen Raum äußert sich das kollektive Sträuben in Form einer Flucht, und zwar die Flucht „in die Welt sprachlicher Begrifflichkeit mit ihren Möglichkeiten zu Abstraktion, Generalisierung und Distanzierung.“ Picht spricht von der „objektivierenden Verfügbarkeit“.⁶³ „Was sich dieser Verfügbarkeit permanent entzieht“, so Scharff, „ist neben anderen Vorkommnissen wie etwa den Fehlleistungen ganz bevorzugt das Stimmliche, der Modus, in dem gesprochen wird, das WIE des Sprechens.“ Dies lässt sich wiederum mit dem Unterschied zwischen Hör- und Sehtypus in Verbindung setzen. „Lässt sich das optisch Wahrgenommene viel leichter im Wahrnehmungsfeld eines „mir gegenüber“ vom Leib halten, so residiert der jeweils andere ... vermittelt seiner Stimme, seiner Lautgebärden „inmitten des Erlebens“.“⁶⁴

Im Sprechen sind zwei widersprüchliche Bewegungstendenzen wirksam, der Wunsch, endlich gehört zu werden und die Angst davor, wirklich gehört zu werden. Diese Spannung wird durch das Netz des Klanglichen aufgefangen. Vergegenwärtigen wir uns nochmals, was Eliot festgestellt hat: “the music of poetry is not something which exists apart from the meaning.”

⁶¹ Ogden, zit. nach Scharff (2014), S. 882

⁶² Freud, zit. nach Morbitzer (2015), S.1144

⁶³ Vgl. Scharff (2014), S.875

⁶⁴ Zit. ebenda,

Nur ist „meaning“ nicht im Singular, sondern im Plural zu verstehen. In diesem Sinn kann man das Klangliche als eine Oberfläche der analytischen Arbeit betrachten, wie Fenichel uns als eine technische Regel – „von der jeweiligen Oberfläche auszugehen“ – empfohlen hat. „Oberfläche“ heißt demnach nicht das, worum sich Wort und Rede der Stunde drehen, sondern worüber der Analysand sprechen möchte, aber sich fürchtet, es zu tun.⁶⁵ Auf das „WIE“ des Sprechens zu hören, ist demgemäß eine Form, „sich in die Oberfläche zu vertiefen“, wie Erika Krejci in Anlehnung an Max Beckmann formuliert.⁶⁶

Morbitzter hat eine schöne Metapher für die analytische Situation: die Oper, die aus dem Libretto und der Musik besteht. Da wir in der analytischen Situation oft mit einem bruchstückhaften und daher rätselhaften Libretto zu tun haben, müssen wir lang „im dunklen Takt in Rätseln tappen“ und hören oft wie in einer Symphonie nur Musik. Diese Musik hören wir nicht nur mit unseren Ohren, sondern mit unserem gesamten Körper, nach Bollas hat

„... die Stimme, mit der sich der Analysand an uns wendet, jenseits des Sinns der Worte, eine entzifferbare Klangarchitektur ... die wir körperlich rezipieren, die in unserem Soma präsentiert ist.“⁶⁷

Die Leiblichkeit steht auch im Zentrum des Konzepts „kinetische Semantik“, die gerade aus der Synchronisierung von ästhetischer Außenwahrnehmung und Binnenwahrnehmung resultiert. So schreibt Leikert, „im Akt der Wahrnehmung“ verbinde sich „die körperlich-kinetische und Bedeutung gebende Binnenwahrnehmung mit der ästhetischen Außenwahrnehmung zu einer eigenen Semantik ... die als eine zweite Modalität neben der lexikalischen Semantik aufzufassen ist.“⁶⁸ Das Sprechen und Hören mit beiden Sprachen – die kinetische so wie die lexikalische Semantik kann zu neuen Bedeutungen führen. Wenn das Kinetische wahrnehmbar geworden ist, wird das Lexikalische in ein anderes Licht gerückt, neue Bedeutungen und Sinnzusammenhänge können somit aufscheinen. Um in Morbitzers Metapher zu sprechen, wenn sich das Libretto mit der Musik zu synchronisieren beginnt, dann erklingt die analytische Oper für eine kurze Zeit im Licht einer tiefen Lebendigkeit, die einer subjektiven Wahrheit nahesteht. Interessanterweise spricht auch Argelander aus einem anderen Blickwinkel vom Moment der Synchronisierung. Nach seiner Auffassung gewinnt die Psycho-Logik

⁶⁵ Vgl. Wurmser, Leon: Flucht vor dem Gewissen, Analyse von Über-Ich und Abwehr bei schweren Neurosen, Springer-Verlag, 2te Aufl. Berlin, 1993, S.33

⁶⁶ Vgl. Buchholz und Götde (2013), S.846

⁶⁷ Bollas, zit. nach Leikert (2008), S. 83-84

⁶⁸ Zit. Leikert (2008), S.74

„ihre Bedeutung, wenn wir das Material mit der Szene in Einklang bringen können, an der wir mit dem Patienten teilnehmen, und wenn die situative Evidenz die Richtigkeit unseres Vorgehens bestätigt.“⁶⁹

So lautet meine These, dass das Verstehen im psychoanalytischen Arbeiten viel mit dieser Synchronisierung zu tun hat. Es ist das Bindeglied, welches das „darüber sprechen wir“ mit dem „das geschieht zwischen uns“ in Zusammenhang bringt. Die inhaltliche Mitteilung, der manifeste Dialog kann in diesem Sinne als eine Außenwahrnehmung verstanden werden, etwas was ich als außerhalb von mir wahrnehmen kann. Die Binnenwahrnehmung ist die körperliche Empfindung des Selbst, noch präziser, die in der Gegenwart erlebte Körperspannung und deren kinetische Veränderung, die eng mit dem Affektiven verschränkt sind. Die dynamisch-prozesshafte Körperempfindung trägt Bedeutungen über aktuelle Beziehungsdynamik in sich. Wenn sich das Gesprochene mit dem inneren Erleben deckt, dann bekommt das Verstehen eine andere Dimension, mehr noch, neue Metaphern und somit auch neue Sprachen können entstehen.

Sich in der Dunkelheit orientieren

Ernst Kris beschreibt die analytische Stunde als ein Zimmer, das Patient und Analytiker betreten. Dieses Zimmer ist finster, und beide sind damit beschäftigt, sich zu orientieren und ein Licht zu entzünden. Je nach Situation wird der Raum durch ein Streichholz, eine Kerze oder einen Lichtschalter kurzzeitig erhellt, bis es wieder in Finsternis versinkt.⁷⁰ Bemerkenswert an diesem Bild ist nicht nur der Hinweis, dass die analytische Arbeit viel damit zu tun hat, in Unbekanntes und Ungewisses einzutauchen und die damit verbundene Spannung und Angst auszuhalten, sondern die Ermutigung, sich im Dunkeln bewegen zu lernen und hie und da ein Licht anzuzünden. Für Will entfaltet sich die Dynamik der Stunde gerade dadurch, dass beide Beteiligte versuchen, zumindest in einigen Aspekten zu begreifen, was in der Dunkelheit geschieht.⁷¹ Für mich ist das musikalische Zuhören meine Fortbewegungsmethode, ein hörender Kompass in dieser Dunkelheit. Am Hören des WIE unseres Sprechens orientiere ich mich im dunklen Raum.

In ihrer Traumtheorie gehen Moser und Zepperlin davon aus, dass der

⁶⁹ Zit. Argelander (1992), S.62

⁷⁰ Vgl. Will, Herbert: Über die Position eines Analytikers, der keiner Schule entstammt. Eine Fallstudie zum Verhältnis von privater und öffentlicher Theorie. *Psyche - Z psychoanal* 62, 2008, 1-27

⁷¹ Vgl.ebenda

Analysand – wie der Träumer – mit einem affektiv geladenen Komplex in die Stunde kommt, der zunächst nur latent vorhanden ist und erst durch die Übertragung getriggert wird.⁷² Dieser affektiv geladene Komplex – den Will den ‚latenten Stundengedanken‘ nennt – entfaltet sich im Übertragungs- und Gegenübertragungsgeschehen zu einer erlebbaren Szene von zwei Personen. Dafür hat ein Patient Otto Fenichels ein schönes Bild skizziert: „der Beginn der Analysestunde sei mit einem Kompass vergleichbar, deren Nadel arretiert war und nun gelöst wird. Die Kompassnadel stellt sich nicht sofort in eine Richtung ein, sondern pendelt hin und her, bis sie den magnetischen Norden gefunden hat.“⁷³ In der analytischen Situation stellt das Einpendeln einen gemeinsamen Prozess dar, eine Situation der gemeinsamen Suche und des Sich-Orientierens. Der Patient weiß noch nicht, in welche Richtung es gehen wird. Auch der Analytiker sucht nach „dem emotional Wichtigen, dem ubw Bedeutsamen, dem Dringlichen in der Aktualität der Stunde“. ⁷⁴ Der „point of urgency“, wie ihn Strachey nennt.

Nach Morgenthaler ist gerade der Übertragungsbezug wesentlich, um den Traum zu verstehen. Im Fokus steht nicht der Traum selbst, sondern das Erleben, und zwar, wie der Analysand die Situation des Traums und der Erzählung erlebt. Die von ihm vorgeschlagene Traumdiagnostik legt ihr Augenmerk auf die Funktion der Traumerzählung anstatt auf die inhaltsbezogene Traumdeutung. Mit der Betonung der Funktion der Traumerzählung rückt die Beziehung zwischen dem Träumer und dem Zuhörer in den Vordergrund.⁷⁵

Interessant ist auch Morgenthalers formale Vorgehensweise.⁷⁶ Für ihn geht es nicht darum, alles zu verstehen, sondern die Tendenz, die in der Traumerzählung seinen Ausdruck findet, zu erspüren und im weiteren Verlauf der Analyse zu nutzen. Das Beiseitelegen des Verstehensanspruchs und der Fokus auf die formalen Aspekte erleichtern es dem Analytiker, das Nichtwissen auszuhalten und es bietet gleichzeitig einen Raum, um sich zu bewegen und sich in der Dunkelheit zu orientieren.

Das musikalische Zuhören ist vergleichbar mit Morgenthalers formaler Herangehensweise. Es ist ein ungerichtetes Hören, das nicht den Anspruch

⁷² Vgl. Will (2012), S.291

⁷³ Zit. Will (2012), S.290

⁷⁴ Zit ebenda, S.290

⁷⁵ Vgl. Morgenthaler, Fritz: Der Traum, Fragmente zur Technik und Theorie der Traumdeutung, Edition Qumran im Verlag Campus, 1986, Frankfurt a. M./New York, 1986

⁷⁶ Vgl. Morgenthaler, Fritz: Technik zur Dialektik der psychoanalytischen Praxis, Verlag Syndikat, Frankfurt, 1978

hat, sofort zu verstehen. Eine ungesättigte Vorgehensweise, welche das Öffnen neuer Räume in Vordergrund stellt. Als präsentatives Symbol hat die Musik den Vorteil, nicht gleich in eine diskursive Bedeutungseindeutigkeit eingeeengt zu werden und somit eine grobe Orientierung mit einem flexiblen Spielraum ermöglicht. An dieser Stelle sei bemerkt, dass es mir hier nicht um eine methodische Wertigkeit geht, ob ungesättigt oder gesättigt, hörend oder sehend, teilnehmend oder beobachtend, erlebend oder erkennend, sie sind alle unentbehrliche Bestandteile der analytischen Arbeit. Viel wichtiger für mich ist, ob man zwischen diesen Positionen oszillieren und entlang dieser den analytischen Prozess vorantreiben kann.

Die ursprüngliche Intention, mit diesem Vortrag mein persönliches Arbeitsmodell zu konzeptualisieren, erwies sich als nur teilweise realistisch. Jede gewonnene Erkenntnis ist zugleich eingefangen in einem Netz von noch Unverständlichem und Undurchsichtigem. Mehr noch, verrückt man das spärliche Licht im dunklen Raum der Kenntnisse nur ein wenig, dann erscheint das gerade noch Verständliche auf einmal nicht mehr so eindeutig klar. Das Konzeptualisieren scheint wie die Analyse selbst ein unendlicher Prozess zu sein. Die Unschärfe tut jedoch meiner Lust an der analytischen Arbeit keinen Abbruch. Das Tappen in der Dunkelheit gibt mir paradoxerweise manchmal ein bisher nie gekanntes Gefühl von Sicherheit – eine Sicherheit, die gerade erst durch das Aushalten von Unsicherheit entsteht. So kommt es vor, dass ich – eine Heimatlose – mich in meiner analytischen Arbeit manchmal geradezu heimisch fühle. Ein Heimisch-Sein, das jedoch die zweifelnde innere Stimme nicht übertönt: Ist meine Vorgehensweise nicht zu sehr kunstanalog? Ist es noch ausreichend analytisch? Ich fürchte, diese Stimme wird mich noch lange begleiten. Im Moment scheint mir Winnicott eine Zwischenantwort bereitzustellen. Es ist zwar eine offene Antwort, die nicht eindeutig ist, aber es ist vielleicht die bessere Art von Antwort. In seinem Aufsatz „Primitive emotionale Entwicklung“ sagt Winnicott Folgendes zu seiner Methodologie:

„Ich werde nicht mit einem historischen Überblick beginnen und die Entwicklung meiner Ideen aus den Theorien anderer aufzeigen, denn so funktioniert mein Geist nicht. Vielmehr sammle ich hier und da dies und das, vertiefe mich dann in meine klinischen Erfahrungen und interessiere erst zuallerletzt dafür, wo ich was gestohlen habe. Vielleicht ist diese Methode ebenso gut wie jede andere.“⁷⁷

⁷⁷ Winnicott, zit. nach Ogden (2019), S. 177

Literaturliste:

Argelander, Hermann: Das Erstinterview in der Psychotherapie, Erträge der Forschung Band 2, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Verlag, 3te Aufl. Darmstadt, 1992

Bohleber, Werner: Übertragung-Gegenübertragung-Intersubjektivität, Zur Entfaltung ihrer intrinsischen Komplexität, Psyche – Z Psychoanal 72, 2018, 702-733

Buchholz, Michael B., Gödde, Günter: Balance, Rhythmus, Resonanz: Auf dem Weg zu einer Komplementarität zwischen „vertikaler“ und „resonanter“ Dimension des Unbewussten, Psyche – Z Psychoanal 67, 2013, 844-880

Dantlgraber, Josef: Bedeutungsbildungen durch „musikalisches Zuhören“, In: Bardé, Benjamin; Bolch, Eduard (Hg.): Wagnis Psychoanalyse, Reflexionen über Transformationsprozesse, Brandes & Apsel, Frankfurt a. M. 2012, 150-167

Dornes, Martin: Der kompetente Säugling. Die präverbale Entwicklung des Menschen. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2004

Freud, Sigmund: Das Unbewusste, Gesammelte Werke, Band X, 262-303

Freud, Sigmund: Die Traumdeutung, Gesammelte Werke, Band II

Freud Sigmund: Das Ich und das Es, Gesammelte Werke, Band XIII, 234-298

Freud, Sigmund: Ratschläge für den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung, Gesammelte Werke, Band XIII, 375-387

Kläui, Christian: Psychoanalytisches Arbeiten: Für eine Theorie der Praxis, Hogrefe, 3. Aufl. Göttingen, 2015

Leikert, Sebastian: Stimme und kinetische Semantik in der Musik und in der psychoanalytischen Arbeit, Psychoanalyse im Widerspruch 39, 2008, 71-90

Morbitzer, Leopold: Die Musik der Sitzung hören lernen, Überlegungen zu kasuistischen Seminaren in der psychoanalytischen Ausbildung, in. Psyche – Z Psychoanal 69, 2015, 1139-1161

- Haesler, Ludwig: Psychoanalyse und Musik, In: Oberhoff, Bernd: Psychoanalyse und Musik, eine Bestandsaufnahme, Psychosozial Verlag, Gießen, 2002, 389-420
- Nitschke, Bernd: Frühe Formen des Dialogs, musikalisches Erleben – psychoanalytische Reflexion, In: Oberhoff, Bernd: Psychoanalyse und Musik, eine Bestandsaufnahme, Psychosozial Verlag, Gießen, 2002, 307-332
- Ogden, Thomas H.: Gespräche im Zwischenreich des Träumens, Der analytische Dritte in Träume, Dichtung und analytischen Literatur, Psychosozial-Verlag, 2. Aufl. Gießen, 2019
- Morgenthaler, Fritz: Der Traum, Fragmente zur Technik und Theorie der Traumdeutung, Edition Qumran im Verlag Campus, 1986, Frankfurt a. M./New York, 1986
- Morgenthaler, Fritz: Technik zur Dialektik der psychoanalytischen Praxis, Verlag Syndikat, Frankfurt, 1978
- Picht, Johannes: Sehen – Hören – Berührung: Zur Musik der Psychoanalyse. In: Bozetti, Irene; Focke, Ingo; Halm, Inge (Hg.): Unerhört – Vom Hören und Verstehen.: Klett-Cotta, Stuttgart, 2014, 182-192
- Reik, Theodor: Hören mit dem dritten Ohr, die innere Erfahrung eines Psychoanalytikers, Fischer Verlag, 2te Aufl. Frankfurt am Main, 1989
- Scharff, Jörg M.: In die Szene hineinhören – musikalische Aspekte des analytischen Dialogs, Psyche – Z Psychoanal 68, 2014, 866-885
- Wellendorf, Franz: Sich an das Unvorherhörbare ausliefern, Psychoanalytische Gedanken bei der Lektüre Freiderike Mayröckers, In: Bozetti, Irene; Focke, Ingo; Halm, Inge (Hg.): Unerhört – Vom Hören und Verstehen.: Klett-Cotta, Stuttgart, 2014, 23-40
- Will, Herbert: Die Suche nach Darstellbarkeit: Primärprozess-Denken in der analytischen Stunde, Psyche – Z Psychoanal 66, 2012, 289-309
- Will, Herbert: Psychoanalytische Kompetenzen: Standards und Ziele für die psychotherapeutische Ausbildung und Praxis. 2W. Kohlhammer, 2. Aufl. Stuttgart, 2010
- Will, Herbert: Über die Position eines Analytikers, der keiner Schule

entstammt. Eine Fallstudie zum Verhältnis von privater und öffentlicher Theorie. *Psyche – Z psychoanal* 62, 2008, 1-27

Wurmser, Leon: *Flucht vor dem Gewissen, Analyse von Über-Ich und Abwehr bei schweren Neurosen*, Springer-Verlag, 2te Aufl. Berlin, 1993

Zwiebel, Ralf: *Was mache einen guten Psychoanalytiker aus? Grundelemente professioneller Psychotherapie*, Klett-Cotta; 3. Aufl. Stuttgart, 2017

Zwiebel, Ralf: *der Schlaf des Analytikers, die Müdigkeitsreaktion in der Gegenübertragung*, Verlag Internationale Psychoanalyse, Stuttgart, 1992