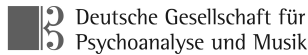


Sebastian Leikert, Susanne Bauer (Hg.)
Transformationsprozesse in Psychoanalyse und Musiktherapie

Eine Publikation der Deutschen Gesellschaft für Psychoanalyse und Musik e. V.



Redaktion

Der Vorstand der DGPM bildet die Redaktion und wird durch das aktuelle Organisationsteam des jeweiligen Symposions für das konkrete Buch erweitert.

Vorstand

Sebastian Leikert, Antje Niebuhr, Ulrich Bahrke, Ingrid Ehrhardt & Anja Guck-Nigrelli

Kontakt

Sebastian Leikert

Lindenstr. 8

66128 Saarbrücken

E-Mail: s.leikert@web.de

Wissenschaftliche Beiräte

Eckhard Altenmüller, Hannover; Susanne Bauer, Berlin; Moshé Bergstein, Tel Aviv;
Michael B. Buchholz, Göttingen; Joachim F. Danckwardt, Tübingen; Josef Dantlgraber,
Tübingen; Richard Klein, Freiburg; Jürgen Küchenhoff, Basel; Suzanne Maiello, Rom;
Hartmut Möller, Rostock; Karin Nohr, Berlin; Johannes Picht, Schliengen; Christa Rohde-
Dachser, Berlin; Jörg Scharff, Frankfurt a. M.; Gerhard Schneider, Mannheim; Wolfgang-
Andreas Schultz, Hamburg; Thomas Seedorf, Karlsruhe & Phillip Soldt, Bremen

Jahrbuch für Psychoanalyse und Musik

Sebastian Leikert, Susanne Bauer (Hg.)

Transformationsprozesse in Psychoanalyse und Musiktherapie

**Jahrbuch für
Psychoanalyse und Musik
Band 3**

Mit Beiträgen von Karl Heinz Brisch, Martin Ehl,
Ingrid Erhardt, Steven Knoblauch, Sebastian Leikert,
Karin Nohr, Reinhard Plassmann, Gabriele Poettgen-Havekost,
Tonius Timmermann und Eckhard Weymann

Psychosozial-Verlag

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Originalausgabe
© 2019 Psychosozial-Verlag, Gießen
E-Mail: info@psychosozial-verlag.de
www.psychosozial-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung
des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet,
vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlagabbildung: Paul Klee, *Instrument für die neue Musik*, 1914
Umschlaggestaltung & Innenlayout nach Entwürfen von Hanspeter Ludwig, Wetzlar
Satz: metiTec-Software, me-ti GmbH, Berlin
www.me-ti.de

ISBN 978-3-8379-8259-6 (Print)
ISBN 978-3-8379-7478-2 (E-Book-PDF)
ISSN 2367-2498

Inhalt

Vorwort der Herausgeber	7
--------------------------------	---

Musik und psychoanalytische Behandlungstechnik

Die Spannungen zwischen Struktur und Fließen	13
---	----

Dem Rhythmus und dem Klang menschlicher Interaktion lauschen
Steven Knoblauch

Musik, ihre Transformationsfunktionen und deren Übertragbarkeit auf psychoanalytische Prozesse	33
---	----

Wie können die unterschiedlichen Modi musikalischen
Containments sinnliches und verbales Selbst integrieren
zum Erleben eines psychischen Wahrheitsmoments?
Martin Ehl

Die Musik der Emotionen und die Technik der Prozessdeutung	67
---	----

Reinhard Plassmann

Transformationsprozesse in der analytischen Psychotherapie	87
---	----

Gabriele Poettgen-Havekost

Musiktherapeutische Forschung

Musik als Zwischenwelt	105
-------------------------------	-----

Hören, Atmosphäre und Spiel in therapeutischen Improvisationen
Eckhard Weymann

Aus der Seele singt und schreit ...	123
Veränderungsprozesse in psychoanalytisch orientierter Musiktherapie für Kinder mit Entwicklungstraumata <i>Ingrid Erhardt & Karl Heinz Brisch</i>	
Transformation und Individuation	147
Die Bedeutung C. G. Jungs für die Musiktherapie <i>Tonius Timmermann</i>	
Musik und Kulturtheorie	
Transformation oder/und Stagnation	171
Eine Debatte über Wagners <i>Parsifal</i> <i>Sebastian Leikert & Karin Nohr</i>	

Vorwort der Herausgeber

Jahrbuch für Psychoanalyse und Musik • Band 3 (2019), 7–10

<https://doi.org/10.30820/9783837982596-7>

www.psychosozial-verlag.de/pum

Musik verändert uns. Im Hören tauchen wir in andere Welten und verlassen die Musik in einer veränderten Emotionalität. Die kurzfristige Beeinflussung unserer emotionalen Welt wird jeder sofort zugestehen, ist sie aber mehr als Ablenkung von der realen Welt, mehr als Abtauchen in ein Paradies aus Klängen? Ist sie am Ende »politisch verdächtig«, wie Thomas Mann im *Zauberberg* formuliert (Mann, 1979, S. 121), da sie nur das »halb Artikulierte, das Zweifelhafte, das Unverantwortliche« ist (ebd., S. 120)? Oder kann Musik psychische Strukturen nachhaltig beeinflussen, sie umgestalten und zu bleibenden Veränderungen führen?

Die psychoanalytische Forschung zeigt, dass Hörerfahrungen in unserer Biografie gerade in Momenten der Transformation, in Schwellensituationen also, eine bedeutsame Rolle spielen und bereits in der Alltagswelt psychisches Wachstum unterstützen (Leikert, 2016c). Die Musiktherapie vertraut der transformativen Kraft der Musik den wesentlichen Teil des therapeutischen Wirkungsvorgangs an und hat ein Praxiswissen erarbeitet, das immer stärker auch wissenschaftlich erforscht wird. Auf diesem Weg gibt es fruchtbare Überschneidungen mit einer Entwicklung der psychoanalytischen Forschung, die sich umgekehrt von musikalischen Erfahrungen und Strukturen inspirieren lässt um zu neuen behandlungstechnischen Konzepten zu kommen.

Auf dem Hintergrund dieser Überschneidung der Forschungsfelder haben die *Deutsche Gesellschaft für Psychoanalyse und Musik* sowie die *Deutsche Musiktherapeutische Gesellschaft e. V.* und der Masterstudiengang Musiktherapie, UdK Berlin, gemeinsam ein Symposium veranstaltet, in dem die beiden Felder sich begegnen und in Diskussion kommen. Wir präsentieren stolz eine Reihe von Vorträgen und einige zusätzlich eingeworbene Beiträge, die musiktherapeutische und psychoanalytische Forschung repräsentieren.

Natürlich präsentieren wir einen Zwischenstand: In der Psychoanalyse hat die Würdigung sinnlicher Strukturen gegenüber den traditionellen sprachlich organisierten Strukturen noch einen klaren Nachholbedarf; in der Musiktherapie besteht eine noch nicht vollständig aufgelösten Lücke zwischen Praxiswissen und der Möglichkeit, dieses Praxiswissen innerhalb des universitären Diskurses oder innerhalb der psychoanalytischen Diskussion mit Klarheit zu artikulieren. Aber gerade darin besteht ja der wissenschaftliche Prozess: auf dem Stand des derzeitigen Wissens und im Bewusstsein dessen, was noch zu leisten ist, miteinander in Diskussion zu treten.

Wir beginnen unseren Band mit dem Beitrag eines Pioniers des Dialogs zwischen psychoanalytischer Behandlungstechnik und Musik, mit dem New Yorker Psychoanalytiker Steven Knoblauch. Mit seinem Buch *The Musical Edge of Therapeutic Dialogue* von 2000 hat Steven Knoblauch Maßstäbe darin gesetzt, Musik und psychoanalytische Prozessforschung miteinander ins Gespräch zu bringen. Wir sind stolz darauf, dass wir ihn für einen Vortrag in Berlin gewinnen konnten. Der hier publizierte Beitrag ist der erste Vortrag Steven Knoblauchs, der auf deutschem Boden gehalten wurde.

Martin Ehl entwirft seinen Beitrag im Kontext der postkleinianischen Psychoanalyse. Mit genauen kasuistischen Beschreibungen und detaillierten Formulierungen zu der Funktion der Musik im psychischen Leben und in der therapeutischen Kommunikation bietet er einen wertvollen Beitrag zu sinnlichen Aspekten des klinischen Geschehens in der psychoanalytischen Behandlung. Reinhard Plassmann ist als Psychoanalytiker bekannt, der seine reichhaltigen Erfahrungen aus der psychoanalytischen Traumabehandlung in eine Behandlungslehre weiterentwickelt hat, die in einzigartiger Weise das Prozesshafte des psychoanalytischen Geschehens in den Blick nimmt und von dort behandlungstechnische Überlegungen und Orientierungspunkte entwirft. Klarer als in bisherigen Publikationen zeigt Plassmann hier die Nähe seines Denkens zu musikalischen Strukturen und Vorgängen. Gabriele Poettgen-Havekost ist eine Psychoanalytikerin, die seit vielen Jahren die psychoanalytische Praxis in ihren körperorientierten Aspekten erforscht und entwickelt. Sie macht Erfahrungen mit Settingwechseln und bezieht leibnahe Interaktionen aktiv mit ein. In ihrem Beitrag betont sie die verschiedenen Ebenen der Interaktion innerhalb des psychoanalytischen Transformationsprozesses sowie deren Eigenständigkeit.

Eckhard Weymann ist Musiktherapeut, seine Leidenschaft ist die Improvisation. Wie kein anderer setzt er sich, nunmehr seit Jahrzehnten, mit dem improvisatorischen Geschehen zwischen PatientIn und MusiktherapeutIn im »musiktherapeutischen Alltag« auseinander. Das gemeinsame musikalische Handeln wird

als ein sinnliches, körperliches, ästhetisches Ganzes verstanden, das Behandeln als ein kunstanaloger Prozess auf der Grundlage einer *dynamischen Spielverfassung*.

Ingrid Erhard und Karl Heinz Brisch bringen einen Beitrag, der in hervorragender Weise die Felder der Musiktherapie, der Psychoanalyse und der empirischen Psychotherapieforschung miteinander verbindet. Ingrid Erhard ist Musiktherapeutin, Psychoanalytikerin und Psychotherapieforscherin. Karl Heinz Brisch leitet das Institut *Early Life Care* an der PMU Salzburg. Er ist Facharzt für Kinder- und Jugendpsychiatrie Psychiatrie und Psychosomatische Medizin und Psychoanalytiker. Vorgestellt wird eine intensiv beforschte Einzelfallstudie zu einer musiktherapeutischen Arbeit mit einem traumatisierten Jungen. Nur selten werden die verschiedenen Wissensfelder so intensiv miteinander verknüpft.

Tonius Timmermann ist Musiktherapeut und Klangforscher par excellence. Die Zusammenhänge zwischen musikalischen Strukturen und innerseelischen Prozessen beschäftigen ihn seit jeher. Sein Erfahrungsschatz geht auf die jahrzehntelange Arbeit mit PatientInnen, Studierenden, TeilnehmerInnen aus Supervision und musiktherapeutischer Selbsterfahrung zurück. Wie das Unbewusste sich in und durch Musik inszeniert und »darstellt«, untersucht er in seinem Beitrag anhand der Lehre C. G. Jungs, dessen Einbettung künstlerischer Medien in den Psychotherapieprozess zudem als Pionierleistung präsentiert wird.

Einen kulturtheoretischen Beitrag leisten Sebastian Leikert und Karin Nohr. Sebastian Leikert ist Psychoanalytiker und beschäftigt sich mit ästhetischen Prozessen, insbesondere in der Musik, ein anderer Schwerpunkt ist die leiborientierte Behandlungstechnik in der Psychoanalyse. Karin Nohr ist Psychoanalytikerin und Schriftstellerin. Sie hat zur Bedeutung des Instruments für den Musiker gearbeitet und mehrere Romane veröffentlicht. Ihre psychoanalytische Studie zu Wagners *Parsifal* macht das Werk in verschiedenen Schichten sichtbar: Zunächst wird die dramatische Bühnenhandlung geschildert, die einen heroischen Individuations- und Transformationsprozess zeigt. Die psychoanalytische Interpretation hebt demgegenüber auf Vorgänge der Stagnation und Regression ab. Zusammenhänge zwischen der dramatischen Handlung und der musikalischen Struktur werden analysiert.

Mit dem vorliegenden Band des Jahrbuchs für Psychoanalyse und Musik wird der Dialog zwischen Musiktherapie und Psychoanalyse fortgesetzt. Erneut wird sichtbar, dass sich in dieser Begegnung sowohl klinisch als auch kulturtheoretisch inspirierende Perspektiven eröffnen.

Literatur

- Knoblauch, S.H. (2000). *The Musical Edge of Therapeutic Dialogue*. New York: The Analytic Press.
- Leikert, S. (2016c). Musik, Affektregulation und die Fähigkeit, für sich zu sein – Überlegungen zur Bedeutung der Musik in biographischen Schwellensituationen. *KJP*, 170, 185–203.
- Mann, T. (1979). *Der Zauberberg*. Frankfurt a. M.: Fischer.

Der Herausgeber

Sebastian Leikert, Dr. en Psychoanalyse (Paris), Dipl.-Psych., affiliertes Mitglied der Deutschen Psychoanalytischen Vereinigung, arbeitet als Psychoanalytiker in eigener Praxis in Saarbrücken. Er ist Dozent und Lehranalytiker am Institut für Psychoanalyse und Psychotherapie Heidelberg sowie Vorsitzender der Deutschen Gesellschaft für Psychoanalyse und Musik. Er publiziert zu ästhetischen und klinischen Fragestellungen. Seine letzte Publikation ist *Das sinnliche Selbst – Das Körpergedächtnis in der psychoanalytischen Behandlungstechnik* (2019).

E-Mail: www.sebastian-leikert.de

Die Herausgeberin

Susanne Bauer, Prof. Dr., Dipl.-Psych., ist zertifizierte Musiktherapeutin und Professorin für Musiktherapie am Berlin Career College der Universität der Künste Berlin. Zu ihren wissenschaftlichen Schwerpunkten gehören die Konzeptentwicklung und Beforschung gruppenmusiktherapeutischer Prozesse in Psychiatrie, Psychotherapie und Psychosomatik sowie bei Erwachsenen mit Asperger-Syndrom.

E-Mail: sbauer@udk-berlin.de

Musik und psychoanalytische Behandlungstechnik

Die Spannungen zwischen Struktur und Fließen

Dem Rhythmus und dem Klang menschlicher Interaktion lauschen

Steven Knoblauch

Jahrbuch für Psychoanalyse und Musik • Band 3 (2019), 13–32
<https://doi.org/10.30820/9783837982596-13>
www.psychosozial-verlag.de/pum

Zusammenfassung: Der Autor erforscht eine Perspektive, die eine Dimension der Erfahrung betont, welche das Fließen innerhalb jeder psychoanalytischen Interaktion wahrnimmt und verarbeitet. Das Fließen wird mit der strukturellen Dimension der Erfahrung verglichen, welche die Grundlage der psychoanalytischen Konzeptbildung und Aktivität ist. Der Autor zeichnet nach, wie die Säuglingsforschung, ebenso wie seine Erfahrung des Spielens von Jazz, die Entwicklung seiner Perspektive beeinflusst haben. Diese Perspektive betont die nicht-lineare Interaktion zwischen Bedeutung, Affekt und der verkörperten rhythmisch organisierten Mikroszene, die sowohl vom Analytiker als auch vom Analysanden wahrgenommen und verarbeitet wird. Auf dem Hintergrund dieser Ideen wird eine sorgfältig beschriebene klinische Illustration angeboten, die klinisch hilfreich für die gelebte Begegnung ist.

Schlüsselwörter: Affekt, Gegenübertragung, Feld, Fließen, Orientierung, Soul

Einleitung

Mein Interesse an den rhythmischen, prosodischen oder melodischen Mustern des Dialoges erwachte in meiner Ausbildung, als meine Lehrerin, Mentorin und spätere Kollegin und Freundin, Beatrice Beebe, mich mit aufregenden aktuellen Forschungen an Säuglingen und ihren Bezugspersonen vertraut machte. Sie war bereits Mitarbeiterin ihrer Mentoren Joseph Jaffe und Daniel Stern und schrieb gerade an einem größeren Text mit dem Titel »Rhythms of Dialogue in Infancy« (Jaffe et al., 2001). Damals begann man in der Kleinkindforschung Videos

in Zeitlupe zu nutzen, um Mikro-Momente der Interaktion zwischen Säuglingen und ihren Pflegepersonen zu beobachten. Stern und seine Kollegen hatten den Nutzen dieser Technik erkannt, als sie das Video eines Boxkampfes zwischen Muhamed Ali und Joe Frazier in Zeitlupe betrachteten. So ließen sich die in Mikro-Momenten sichtbaren körperlichen Signale beobachten, anhand derer sie die Schläge des anderen antizipierten. Unter Anwendung derselben Technik mit Säuglingen und Pflegepersonen entdeckten mehr und mehr Forscher, wie Kleinkinder und ihre Bezugspersonen die Handlungen und emotionalen Zustände des anderen antizipieren, wie sie Muster von Interaktion kreieren, die langsam, aber zuweilen auch rasch, generalisiert und als Gedächtnisinhalte gespeichert werden. Aber diesen Gedächtnisinhalten entsprechen nicht so sehr Objekte oder Kategorien, sondern Wellen und Felder von Möglichkeiten.

Was bedeutet mein letzter Satz, der einen wichtigen Akzent dieses Textes bildet? Unglücklicherweise hat sich im ersten Jahrhundert psychoanalytischer Theorie und Praxis ein strukturelles Verständnis herausgebildet, in dem Kategorien das Fundament der psychologischen Forschung bilden. Während strukturelle Modelle hilfreich sind, um Theorien sowohl über die Psychodynamik als auch über die sich entwickelnde Organisation subjektiver Erfahrung zu bilden, taucht die wichtigste Registrierung der Erfahrung, die für die praktische psychoanalytische Arbeit und für die Beurteilung von Handlungen innerhalb der gelebten Erfahrung relevant ist, außerhalb oder zwischen objektivierten Kategorien auf.

Kategorien und Objekte sind durch Konsens bestätigte Beschreibungen der sozialen »Realität«. Es sind geteilte und vereinbarte Bedeutungen. Unter, über und um diese Objekte und Kategorien, die wir benutzen, herum, existiert jedoch ein Erfahrungsmodus, der kontinuierlich, flüssig und vieldeutig ist. Beispiele hierfür kann man in der Musik, zum Beispiel in den unterschiedlichen Weisen, wie eine Note von verschiedenen Musikern oder von dem gleichen Solisten zu verschiedenen Zeiten gespielt wird, finden. Mit den unerforschten Dimensionen dieser Erfahrung wollen wir uns heute befassen.

In diesem Sinne betone ich, dass der Ort, an dem das auftaucht, was wir unbewusste Aktivität nennen, nicht notwendigerweise innerhalb des Gehirns oder des Kopfes oder innerhalb des Körpers ist, sondern an den beweglichen und flüchtigen Grenzen der interaktionellen Erfahrung, die im Gedächtnis nicht als Objekt oder Objektbeziehung niedergelegt wird, sondern als Welle oder Bereich von Möglichkeiten für Bedeutung und intentionale Aktivität, die noch nicht die Ebene einer Definition oder Formulierung erreicht haben. Zu dieser Idee werde ich später zurückkehren, wenn ich die Nützlichkeit des Begriffs RIG von Daniel Stern beschreibe. Sein Begriff RIG ist die Abkürzung für wiederholte generali-

sierte Interaktionen (Repeated Interactions Generalised). Zunächst aber möchte ich einige Überlegungen vorstellen, die die Grundlage für den klinischen Nutzen dieser Ideen bilden.

Zunächst schlage ich vor, dass wir weniger von Geist (mind) sprechen als von Aufmerksamkeit (minding) und damit einem intentionalen Fokus der Wahrnehmung bezeichnen, der aus der Begegnung mit der Welle einer Interaktion in einem Gegenüber hervorgeht. Solche Musterwahrnehmung (patterning) entsteht aus der Aufmerksamkeit auf interaktionell gebildete und in Mikro-Sekunden erlebte Registrierung der verkörperten Dimension von Kommunikation und Erfahrung. Aus zwei Gründen können diese Wahrnehmungen nicht in Worten abgebildet werden. Erstens enthalten sie eine zu dichte Komplexität, um in die symbolische Struktur eingefügt oder Teil einer Narration werden zu können. Zweitens sind es Wahrnehmungen innerhalb von Sekundenbruchteilen, d.h. sie tauchen auf und verschwinden in Zeiträumen, die kleiner sind als eine Sekunde. Es ist davon auszugehen, dass diese Erfahrung, sofern sie überhaupt bewusst wahrgenommen oder erkannt wird, flüssig bleibt und sich nicht in eine Struktur, eine Form oder in ein Objekt einschreibt.

Diese Unterscheidung zwischen Kategorien der Struktur und dem unformulierten Fließen ist entscheidend. Ich werde im Folgenden noch einige Male darauf zurückkommen, wenn wir uns bemühen – so wie sich Patient und Analytiker bemühen – eine symbolische Re-Präsentation dessen zu geben, was ansonsten eine gelebte Erfahrung ist, die ständig in Bewegung ist und zu komplex und verwoben für eine Übersetzung erscheint, da sie einen bedeutsamen Verlust mit sich brächte. Versuche, diese Erfahrungen zu repräsentieren, werden in ihrer Übersetzung in Worte reduktionistisch oder bedeutungslos. Dennoch sei angemerkt, dass das gesprochene Wort sowohl Symbolisierung und Organisation als auch eine poetisch-körperliche Dimension enthält, also den Reichtum an Möglichkeiten, auf den ich hinweise.

Dieser präverbale oder, noch genauer, nonverbale Bereich der Erfahrung, so schwierig er auch in Worte zu fassen ist, war mir, als jemand der als Jazzmusiker Erfahrung sammeln konnte, nicht unvertraut. So begann ich, angespornt und ermutigt von meinen Mentoren Muriel Dimen und Steven Mitchell, über meine spezifische klinische Aufmerksamkeit, die durch die musikalische Wahrnehmung geprägt und erweitert worden war, zu schreiben – insbesondere über die rhythmischen und tonalen Dimensionen der Interaktionen, die gemeinsam mit dem Patienten entstanden. Bevor ich jedoch zur metaphorischen Resonanz zwischen Jazz und Psychoanalyse gelange noch eine kurze Bemerkung dazu, wie fesselnd ich die Kinderbeobachtung fand.

Die bewegliche Ebene des Erfassens, die ich zu beschreiben versuche, habe ich ein polyrhythmisches Gewebe genannt, weil die Forschungen von Tronick und Cohen mit Säuglingen und Pflegepersonen (1989) zeigten, dass eine Mikro-Moment-Analyse der Interaktion komplexe Muster des Matching oder Missmatching aufdeckte, welche Stern früher bereits Attunement genannt hatte. Für Stern ist Attunement der Zustand des Feldes, der entsteht, wenn sich die wechselseitig rezeptive Erfahrung im Mittelbereich des Hedonistischen (Lust/Unlust) oder der Intensität (Erregung/Stress) einordnen lässt. In jedem Moment des Attunements gibt es die Möglichkeit, ihm einen positiven oder negativen Wert zuzuschreiben. Aber diese Erfahrung (des Attunements?) ist dichter und kann mehrere Bedeutungen gleichzeitig haben, da sie fortschreitet und beständig in Bewegung ist.

Stern unterschied die Rezeptivität des Attunement von dem, was Ghent (1990) als Haltung der Hingabe beschrieb, und von der Empathie, welche die Selbstpsychologen untersuchten. Für Stern ist Empathie ein intentionaler Akt. Empathie kann nur erreicht werden, wenn der emotionale Zustand des Analytikers nicht zu sehr unter Stress in dem Sinne steht, dass Dissoziation oder unbewusste Aggression ausgelöst werden. Kohut (1971) hat diesen Zusammenhang in seinem ersten Text – *The Analysis of the Self* – diskutiert. Attunement war also der Zustand des interaktiv hergestellten Feldes, der nicht notwendigerweise Wachstum fördert oder doch in sehr verschiedenen Weisen. Stern bevorzugte den Begriff der Interaffektivität gegenüber dem der Intersubjektivität, da er die Anerkennung und das Spiegeln von Emotionen als entscheidenden Vorteil der Kommunikation ohne notwendige Kategorisierung in Worten ansah. Wir alle kennen verkörperte Signale bei anderen, besonders bei Patienten, und hoffentlich auch in unserer eigenen verkörperten Erfahrung. Man erkennt intuitiv eine sich verknüpfende Welle von Information, die verkörpert/nonverbal und/oder symbolisch, d.h. durch Worte repräsentiert, sein kann. Dieses polyrhythmische Gewebe wird durch Muster gebildet, die oft schon durch eine einfache Verschiebung von Pausen oder Akzenten verändert werden. Hier nähern wir uns der Betrachtung der Macht des Rhythmus in einem komplexen Prozess des Attunements an.

Tronick und Cohen (1989) konnten anhand der Untersuchung von Säuglingen aufzeigen, dass solche Musterbildungen, die zwischen Kleinkindern und Pflegepersonen nach vier Monaten beobachtet wurden, die Sicherheit der Bindung mit zwölf Monaten vorhersagen konnte. Sie berichteten, dass die sicher gebundenen Dyaden nur ein Drittel der Zeit aufeinander bezogene Mikro-Momente aufweisen. Somit lässt sich annehmen, dass in emotional gut regulierten Interaktionen, wie wir sie auch mit unseren Patienten anstreben, etwa zwei Drit-

tel der Zeit für psychisches Wachstum und Vertrauen darauf, dass etwas Neues auftauchen wird, verbleiben. Ebenfalls bedeutsam ist aber auch, dass der Säugling, wenn der Zustand der Nicht-Bezogenheit zwischen ihm und der Pflegeperson mehr als drei Sekunden andauert, Zeichen von Stress zeigt. Ich frage mich, ob dieser Stress auch von der Pflegeperson erlebt wird. Ich kann mir gut vorstellen, dass Kliniker von solchen Momenten, die Beebe und Lachmann (2002) Unterbrechung genannt haben, irritiert sein können.

Lassen Sie mich kurz beschreiben, wie ich einen solchen Moment erlebt und in meinem Text *The Musical Edge of Therapeutic Dialogue* (2000) veröffentlicht habe; ich würde heute von dem »musikalischen Feld des therapeutischen Dialogs« sprechen.

I. I. Ich weiß ... nicht wie ... ich ... das ... ausdrücken ...

Lenny's Stimme begann und verstummte. Wie torkelnde Akzente markierten unvollendete Worte das Ende seiner Atmung und seiner Gedanken. Er keuchte und stammelte ein wirres Konglomerat halb formulierter Gefühle, schlecht zusammengeklebt, trotz seines verzweifelte[n] Versuchs, sie zu ordnen. Meine Stimme war sonor und direkt gewesen. Mein Kommentar zur Erklärung seines aktuellen Zustands war eingebettet in Überlegungen zu seinem quälenden, idealisierten väterlichen Introjekt, einem Vater von beeindruckendem Format, mit der Figur eines olympischen Athleten und Trinkgewohnheiten, die japanische Geschäftspartner in die Knie zwang.

Seine Reaktion löste eine Reihe roter Signallampen und Stoppschilder in mir aus. Meine Schamgefühle brachten mich zu einem schnellen Rückspulen der vergangenen Augenblicke. Ich hörte die starken und abgewogenen Worte der Autorität, welche die inneren Zustände und die emotionale Geschichte meines Patienten klar und ohne jeden Zweifel und mit unerschütterlichem Selbstbewusstsein beurteilten, so dass ich jeden Ansatz von Selbstvertrauen und einem Raum zu atmen, der in unserem gemeinsamen emotionalen Feld gewesen war, erdrückt hatte.

Ich verlangsamte meine Gangart. Ich zögerte und begann von Konfusion übereschwemmt zu werden. Ich wollte nicht dominieren oder auslöschen, aber ich wollte auch nicht zusammenbrechen. Ich konnte keinen Halt finden und fühlte mich, als würde ich fortgeschwemmt werden, bevor ich mich orientieren, beurteilen und formulieren konnte, was als nächstes zu tun sei. Also hielt ich kurz an. Ich schloss meine Augen. Ich beruhigte meinen Atem. Die Zeit verlangsamte sich. Halb spürte, halb lauschte ich einem auftauchenden Gefühl nach, meine Desorganisation könne das sein, was mein Patient mit seinem Vater, seiner Familie und mit mir erlebt hatte. Er wollte nicht so hart sein wie sein Vater es gewesen war, aber er wollte auch seinen Vater und die anderen in ihrem Wunsch nach einem starken und unterstützenden Sohn,

Führer, Partner, Freund und Ehemann nicht im Stich lassen. Und in seinem Versuch, für alle perfekt und stark zu sein, war er zusammengebrochen und überflutet worden, wie ich selbst« (Knoblauch, 2000, S. 1f.; Übersetzung Sebastian Leikert).

Hier können wir erkennen, wie die Aufmerksamkeit auf meine eigene verkörperte Erfahrung mit dem polyrhythmischen Gewebe unserer Interaktion mir gestattete, etwas von der Erfahrung meines Patienten zu spüren, das durch seinen emotionalen Kampf mit seiner Geschichte und mit mir geprägt war.

Indem ich einen Stil der klinischen Mikro-Beschreibung entwickelte, der von Säuglingsforschern beeinflusst war, wurde es mir möglich, meinen Wortschatz zu erweitern und auch meine Erfahrung aus dem (erlebten) Jazz einfließen zu lassen. Beim Spielen von Jazz wird über Klangfarben, Rhythmus und melodische Figuren kommuniziert, die sich zuweilen gegen ein vorgegebenes harmonisches Gerüst setzen, oft eine Folge von Variationen eines melodischen Musters bilden und eine emotionale Reise ohne Worte bedeuten, die aber gleichzeitig eine spezifische emotionale Bedeutung haben. Eine solche, sich verändernde Bedeutung kann die Evokation von Trauer, Freude, Konfusion, Reflexion, elektrisierender Aktivität (vor allem Tanz) und/oder jede Form von Vitalität und Leidenschaft sein. Beim Spielen eines Jazz-Solos ist das Gewebe von Tönen und Rhythmen entscheidend, das sich als fortwährend sich veränderndes Muster vitalisierender Erfahrung entfaltet.

Jazz

Dank meiner Erfahrung mit der Säuglingsforschung war es mir möglich, eine Verbindung zu der Art von Kommunikation und Aufmerksamkeit herzustellen, wie ich sie im Jazz gelernt und ausgeübt habe. Einer Sprache, die ich nutzen konnte um etwas zu kommunizieren, das bisher in der Psychoanalyse noch nicht beachtet worden war. Nun möchte ich einen kleinen Umweg über die Praxis des Jazz machen, um den Ursprung und die mögliche Bedeutung des Jazz für die klinische Arbeit aufzuzeigen.

Zunächst möchte ich mit einem Missverständnis beginnen. Dem Jazz, wie er in Musikhochschulen gelernt wird, fehlt ein Element, das die Einzigartigkeit und den Reichtum vermittelt, den er für seine früheren Musiker und Hörer hatte. Ich spreche über Soul (soul). Was ich hier mit Soul meine, ist eine spezifische emotionale Intensität, die aus der Erfahrung und dem Ausdruck eines Jazzmusikers und dem einmaligen soziopolitischen Kontext hervorgeht, der vom Musiker geformt

wird und der gleichzeitig ihn selbst formt. Wenn man in einem akademischen Umfeld Jazz erlernt, liegt der Fokus auf Kenntnis und Technik. Man lernt, hochkomplexe Phrasen und Abstimmungen mit anderen Solisten zu erkennen und aufzuführen. Man lernt, ein Solo als Mikro-Komposition anzulegen. Man erlernt verschiedenste Stile und Ausdrucksweisen – vom Blues über Ragtime zum Swing, den Stil Louis Armstrongs und Earl Fatha Hines, Jelly Roll Mortons, Art Tatum und Count Basies – zu komponieren und zu arrangieren. Man lernt den Kansas City Sound, den Klang von Duke Ellington/Billy Strayhorn und den Solo-Stil von Coleman Hawkins, Lester Young, Ben Webster und Roy Eldridge. Man beschäftigt sich mit den technisch schwierigen Kompositionen und Stilen des Be-Bop, ihren Innovationen durch Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk, Bud Powell, Max Roach und später Clifford Brown, Sonny Rollins, Cannonball Adderly und anderen. Dann kommen die Technik und das Feeling der Periode des Cool-Jazz, die eine melodische und harmonische Verfeinerung des Be-Bop beinhalten und bei denen das Tempo verlangsamt wird, um eine größere emotionale Aussagekraft zu erreichen, zum Beispiel in den Werken von Ahmad Jamal, Miles Davis, Gil Evans, Bill Evans, Lee Konitz, Stan Getz, Paul Desmond, Gerry Mulligan, Chet Baker und vielen anderen. Dann wagt man sich weiter vor in die experimentellen Zonen der modalen und von der Melodie dominierten freien Form des Jazz, wie sie durch Ornette Coleman, Cecil Taylor, George Russell, John Coltrane, Eric Dolphy, Albert Ayler und Sun Ra gepflegt wurden, und gelangt zu den polyrhythmischen Erneuerungen eines Elvin Jones, Tony Williams und zu den fließenden Metren von Sunny Murray. Ich könnte weiter und weiter fortfahren, um Ihnen eine Idee der sich entwickelnden Stilistiken und Gruppen zu geben, die der Art gleicht, in der die Psychoanalyse aufblüht und sich in verschiedenen Formen der Praxis erweitert.

Um an den Punkt zurückzukehren, den ich entwickeln möchte: Jazz zu lernen und sich mit der Entwicklung seiner Technik zu beschäftigen zeigt etwas darüber, wie die komplexe Interaktion zwischen menschlichem Leid und der musikalischen Kreativität bzw. der persönlichen Lebenserfahrung funktioniert. Aber es ist nicht dasselbe, wie diese persönlichen und kollektiven Erfahrungen wirklich zu durchleben. Jede dieser Perioden der Stilentwicklung des Jazz und seiner Erneuerungen ging von einem sich wandelnden soziopolitischen Kontext aus, in dem diese bestimmte Form des musikalischen Ausdrucks geschaffen wurde und den Zeitgeist sowohl formte als auch von ihm beeinflusst wurde. Nicht zufällig blieb der Jazz, diese Kreuzung zwischen nordwestlichen Harmonie- und Melodietraditionen und den südlichen und östlichen melodischen Figuren und polyrhythmischen Geweben (für die Zeiträume des Wachstums und Wechsels),

mit der kraftvollen afro-amerikanischen Erfahrung identifiziert. Dies gilt auch heute, wo er sich mit den Tradition des Hip Hop und der Weltmusik verbindet. Auch wenn viele Musiker keine Afroamerikaner sind, sind alle Musiker in der einen oder anderen Art mit dieser Tradition verbunden, die in hohem Ausmaß durch die koloniale Unterdrückung gekennzeichnet ist und sich tief in die afro-amerikanische Erfahrung sowohl bei den schwarzen aber auch in vielen weißen sozialen Kontexten eingegraben hat. Es ist dieser Sinn für die sozial bedingte emotionale Konfliktspannung, die durch die Jazzmusiker ausgedrückt wird, die in den akademischen Kreisen des Jazz fehlt. Und ich könnte Ähnliches für den amerikanischen Blues, für Country und Western, Rock und die Soultraditionen ausführen. Jede dieser Traditionen ist mehr oder weniger von einer ähnlichen Spannung gezeichnet, die aus der konfliktreichen Vermischung von Traditionslinien hervorgeht, welche die persönliche Erfahrung derer bestimmt, die sich in dieser Tradition ausdrücken.

Aber was hat dieser Punkt, den ich Soul genannt habe, mit den Rhythmen und Klängen menschlicher Interaktion zu tun? Vielleicht ist das für Sie offensichtlich. Aber lassen Sie mich Ihnen eine vorsichtige Überlegung als Antwort auf diese Frage anbieten. Ich möchte mit einem Zusammenhang beginnen, die Joe Jaffe herausgearbeitet hat, der Mentor sowohl von Daniel Stern als auch, später, von Beatrice Beebe in der Gruppe der Säuglingsforscher, die in der Columbia University in den späten 1960er und 1970er Jahren gearbeitet haben. Jaffe arbeitete die folgende dynamische Beziehung aus, die in menschlichen Interaktionen auftaucht und die sowohl Säuglinge als auch Erwachsene betrifft. Hier ist sein Modell:

1. Rhythmus dient als Gerüst für den Affekt.
2. Der Affekt dient als Gerüst der Bedeutung.
3. Wir betrachten ein komplexes Gewebe von interagierenden Aufzeichnungen von Erfahrung, die folgende Konfiguration hat:

BEDEUTUNG/AFFEKT/RHYTHMUS

Heute würde ich diese Modell umformulieren, um es noch dynamischer zu gestalten. Wie Michael Buchholz bemerkte (Buchholz, persönliche Mitteilung, 11.04.2017) gibt es eine beständige Interaktion zwischen diesen Ebenen der Wahrnehmung. Es ist also weniger ein linearer Prozess, der vom Rhythmus zur Bedeutung fortschreitet, sondern wir können uns vorstellen, dass 1. Rhythmus und Bedeutung kontinuierlich interagieren, 2. Affekt und Bedeutung beständig interagieren und 3. Rhythmus und Affekt sich kontinuierlich beeinflussen. Diese erweiterte Perspektive enthüllt die nicht-lineare Komplexität der Interaktions-