

Rosemarie Tüpker

Musiktherapie mit einem 15-jährigen Jungen mit einer Zwangsneurose

Online-Veröffentlichung: Universität Münster 2010

ZUSAMMENFASSUNG

Bei dieser Falldarstellung handelt es sich um eine musiktherapeutischen Behandlung, die im Setting und nach der Methode der Nordoff-Robbins-Musiktherapie durchgeführt wurde und vor dem theoretischen Konzept der Morphologischen Psychologie reflektiert wird. Sie entstammt der Diplomarbeit von Rosemarie Tüpker und Eckhard Weymann aus dem Mentorenkurs Musiktherapie Herdecke 1981. Sie zeigt an einem praktischen Beispiel die gedankliche Schnittfläche zwischen der Schöpferischen Musiktherapie und einem tiefenpsychologischen Konzept. Die Behandlung integriert das Märchen „Die Erschaffung der Geige“

Stichworte: Musiktherapie, Jugendlicher, Zwangsneurose, Nordoff-Robbins Schöpferische Musiktherapie, Morphologische Psychologie

ABSTRACT

This case study describes a music therapeutic treatment performed in setting and method of Nordoff-Robbins music therapy. It is reflected with the theoretical concept of Morphological Psychology. The case study was part of the diploma these from Rosemarie Tüpker and Eckhard Weymann, written 1981 in the context of "Mentorenkurs Musiktherapie Herdecke". On a practical bases it demonstrates an intersection between Creative Musik Therapy and a dephts psychotherapeutic concecpt. The therapy integrates the Fairy Tale: "The Creation of the Violin"

Keywords: music therapy, adolescent, anankasm, Nordoff-Robbins Creative Music Therapy, Morphological Psychology, fairy tale

INALT

Einleitung:.....	2
1. Vorgeschichte.....	2
2. Begegnung in einem besonderen Raum: Musiktherapie	3
3. Methodisch-Werden	6
4. Versuch einer Rekonstruktion.....	12
5. Ins-Bild-Rücken	14
6. Bewerkstelligen	20
Literaturverzeichnis	22

EINLEITUNG:

In dieser Falldarstellung wird von einer Therapie berichtet, die nicht abgeschlossen werden konnte. Die Länge der Musiktherapie war an unsere Praktikumszeit gebunden. Sie erstreckte sich mit insgesamt 15 Stunden über einen Zeitraum von knapp einem halben Jahr. Bernd wurde mit dem Ende der Musiktherapie auch aus der Klinik entlassen. Er selbst hätte die Musiktherapie gern ambulant fortgesetzt. Obwohl nach Ende unseres Praktikums andere Musiktherapeuten an der Klinik arbeiteten, kam dies aber leider nicht zustande. In der Gliederung dieser Falldarstellung haben wir uns an bestimmte Kennzeichen von Behandlung von W. Salber (1977) angelehnt: Leiden-Können, Methodisch-Werden, Ins-Bild-Rücken und Bewerkstelligen. Alle diese Kennzeichen ließen sich innerhalb einzelner Therapiestunden aufzeigen. Das Verbinden dieser Kennzeichen mit dem Verlauf der Behandlung stellt eine Akzentuierung dar, die uns half, die Vielfältigkeit des Geschehens zu ordnen. Dazu diente auch das Schreiben in Variationen. Jede Variation ist eine besondere Auslegung des Ganzen; stellt einen allgemeinen Zug des Ganzen an einer Besonderheit oder unter einem besonderen Gesichtspunkt dar.

Die Variationsform ist ein Kompromiss, der uns geeignet schien, das zugleich Geschehende in das Nacheinander der Reflexion zu bringen. Wie sich in der Musik das in Variationen Auseinandergefaltete im Hörer wieder zu einem Ganzen gestaltet, so hoffen wir, dass auch hier das Auseinandergelegte sich im Leser wieder zu einem einheitlichen Bild zusammenschließen kann.

1. VORGESCHICHTE

Bernd ist 15 Jahre alt und seit kurzer Zeit Patient der kinderpsychiatrischen Station. Er verbrachte vor circa 7 Jahren schon einmal 2 Jahre in einer Jugendpsychiatrie, da er so ängstlich war, dass sich die Mutter nicht zu helfen wusste. Ein Bericht über diesen Aufenthalt und die dortigen Therapien existiert leider nicht mehr.

In der Schule hat Bernd keinen Kontakt zu den anderen Jugendlichen, hat keinen Freund.

Er ist nun schon seit dem 10. Lebensjahr wieder zunehmend "auffällig", im letzten halben Jahr hat sich sein Zustand erheblich verschlechtert. Er zeigt starke Ängste, Getriebenheit und verschiedene Zwangshandlungen, die immer mehr Zeit des Tages einnehmen. Die Mutter berichtet, er sei zu nichts mehr in der Lage, sitze eigentlich nur herum. Er könne sich morgens kaum noch anziehen, sie müsse ihn inzwischen fast schon behandeln wie ein Baby. Sie macht sich Sorgen, was aus ihm werden solle, betont dabei, dass er ja nicht fähig sei zu heiraten.

In der Klinik fallen neben zwanghaften Handlungsritualen (z.B. beim Anziehen) blitzartige kurze Drehbewegungen und zwanghafte Gesichtszuckungen auf. Nach Meinung der Ärztin ist Bernd erheblich depressiv und auch suizidgefährdet. Diagnostisch handele es sich um eine schwere Zwangsneurose mit phobischen Zügen und latentem Anfallsleiden (Pathologischer EEG, aber keine Anfälle). Neben der heilpädagogisch orientierten Arbeit auf der Station wird Bernd zur Eurythmie und zur Musiktherapie empfohlen. Nach anfänglicher Ängstlichkeit geht er zu beiden Therapien außerordentlich gerne und arbeitet bereitwillig mit.

2. BEGEGNUNG IN EINEM BESONDEREN RAUM: MUSIKTHERAPIE

Im ersten Bandbeispiel ist unsere erste musikalische Begegnung mit Bernd zu hören. Es stehen ein großes Becken, eine Trommel, ein Metallophon und verschiedene Schlagstöcke für ihn bereit. Ich sitze am Klavier, Eckhard Weymann - als Cotherapeut - hält sich zunächst im Hintergrund. Er hat Bernd von der Station abgeholt und ihm die Instrumente gezeigt. Bernd zeigt sich dabei verlegen und etwas ängstlich, aber die Instrumente sind ihm auch eine Verlockung, auf die er sich einlassen kann. Wie auch in dem kurzen Vorgespräch an einem Vortage sichert er sich noch einmal ab, bevor er Trommel und Becken zu spielen beginnt: er brauche doch nichts "besonders Gutes" zu spielen, sondern dürfe "nur so", "drauf los" spielen

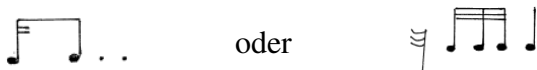
BANDBEISPIEL 1:

Bernd beginnt mit einem typischen Schlagzeugmuster, das er vermutlich gelernt hat. (Er ging manchmal mit einem Pfleger der Station Schlagzeug spielen.). Das Tempo ist gemächlich. Ich spiele eine leichte, einem solchen Muster naheliegende, etwas jazzige Musik dazu.

Sowohl das begonnene Muster als auch das Tempo kann Bernd aber schon nach der 2.

Wiederholung nicht mehr halten. Das Tempo wird unruhig schwankend, die Rhythmen unklar, vage. Sein Grundschlag oder Pulsgefühl ist unsicher, gebrochen, gibt keinen Halt.

Bernd spielt zunehmend kompliziert und verheddert sich dabei. Er kann den Wechsel von Trommel und Becken nicht mehr in einer sinnvollen Ordnung halten. Der Wechsel wird zufällig, die Musik gerät durcheinander. Es kommt eine Art Stolpern und Stottern in die Musik. Ein besonderer Eindruck entsteht durch häufig auftretende rhythmische Gestalten, die auf kurzen Zeitstrecken losgehen und dann sofort wieder abgebremst werden. Typisch dafür sind Figuren wie



Das verhindert, dass ein Fließen in der Musik entsteht und schafft eine angestrengte und anstrengende Gespanntheit. Entgegen seiner vorherigen Absicherung scheint Bernd sehr wohl bemüht zu sein, etwas "besonders Gutes" zu spielen. Auch Bernds Gesicht spiegelt beim Spielen angestrengte Bemühung und Gespanntheit.

Einem Langsamer- oder Schneller-Werden in der Musik kann Bernd nur schwer und nur in einem sehr begrenzten Rahmen folgen. Ebenso kann er auf dynamische Veränderungen kaum reagieren. Er initiiert auch von sich aus keine Veränderungen, die eine Richtung haben. Dennoch kann er auch nicht bei Einem bleiben.

Er wechselt Instrument, Rhythmen, Tempi geringfügig, aber fortwährend. Durch diese ständigen minimalen Schwankungen, die ohne Regelmäßigkeit oder Richtung sind, ist seine Musik unvorherhörbar, und es fällt schwer mit ihm zu spielen, ihm musikalisch nahe zu kommen.

Variation

Schon in dieser ersten Improvisation erfahren wir etwas über die Bewegungsmöglichkeiten unseres Patienten. Das, was uns in den musikalisch sich äußernden und beschreibbaren Bewegungsgestalten

gezeigt wird, kann uns dabei Aufschlüsse geben über seelische Bewegtheit und Beweglichkeit: über deren Einschränkungen und Möglichkeiten; darüber, wovon jemand sich bewegen lassen kann und welchen Bewegungen er ausweicht; was er bewegen kann und wo da Grenzen sind.

Bernd zeigt uns in diesem ersten Spiel zwei sich scheinbar widersprechende Tendenzen. Zum einen ist seine Beweglichkeit deutlich eingeschränkt: geringe Spannbreite der Tempi und der Dynamik, "Aussteigen" oder Beharren, wenn dieser Ambitus überschritten wird. Zum anderen zeigt er aber zugleich ein Zuviel an Beweglichkeit: er kann nicht bei Einem bleiben, nicht in einem durchgehenden Puls, nicht bei einem rhythmischen Muster, nicht bei einem Instrument. Sein Spielraum, der Raum, in dem er sich bewegen kann, ist zu klein, die Geschwindigkeit seines Wechselns zu groß.

Die Beschränkung und das Zuviel treten zusammen auf, gleichzeitig. Sie bedingen und halten sich gegenseitig. Bernd verhindert durch das Festhalten Bewegungen, die auf etwas gerichtet sind; auf ein Ziel, einen Wendepunkt, einen Abschluss oder Umbruch. Er verhindert, dass die Musik von Einem zum Anderen geht. Im ruhelosen Zuviel der Bewegung drückt sich aber eine Spannung aus, die auf Bewegung, auf "Auslauf" drängt. Dadurch, dass ihr die Richtung genommen wird, kann sie sich nur im ständigen Hin und Her erschöpfen.

Der Wütende, der sich beherrschen will, rennt im Zimmer hin und her. Im Jargon spricht man vom "Durchdrehen", in einem neueren davon, dass jemand "im Dreieck titsche". Das gefangene Raubtier läuft im Käfig auf und ab, bis es müde wird. In diesen Bildern wird die Richtung einer Bewegung verhindert. Eine räumlich-materielle Begrenzung soll den Halt verschaffen für das, was aus eigener Kraft nicht gehalten werden kann. Die Bewegung von - zu, die ein Ziel, ein Ende und damit eine Umbildung zur Folge hätte, wird umgemünzt in hin und her, das kein sinnvolles Ende kennt, sondern nur bei Erschöpfung oder durch äußeren Einfluss aufhört.

So kann auch Bernd bei seinem Spiel von sich aus keine Schlüsse bilden. Er versteht auch Schlussbildungen vom Klavier nicht, überspielt sie und schaut nur überrascht auf, wenn ich aufgehört habe und hört dann ebenfalls auf, aber ohne zu schließen. Spielt er auf dem Metallophon eine aufwärtssteigende Linie, so findet er keinen Schluss- oder Wendepunkt vom melodisch-tonalen Zusammenhang, sondern wendet, wenn das Instrument zu Ende ist, als wäre er in eine Sackgasse geraten.

Kehren wir zurück zum beschriebenen Beispiel. Eine Bewegungsgestalt beeindruckt besonders: das Loslaufen und sofortige Abbremsen, fast möchte man sagen: gleichzeitige Abbremsen. Hier spüren wir zwei Tendenzen, die sich nicht mögen, die im Widerspruch zueinander stehen. Sie verzehren ihre Energie darin, sich gegenseitig in Schach zu halten, lassen ein Patt entstehen. Die eine Tendenz versucht etwas in Bewegung zu setzen, die andere etwas zu halten. Dadurch kommt letztlich keine zum Zuge.

Dadurch, dass Bernd es nicht leiden kann, auf etwas zuzugehen (z.B. bei dynamischen und Temposteigerungen), verhindert er das Zustandekommen geschlossener Gestalten und die Umbildung dieser Gestalten.

Er sucht Halt in "Gelerntem" oder im Beharren auf einem Tempo und gleichbleibender Dynamik. Dieser Halt ist aber so starr, dass er das von innen und außen Andrängende nicht halten kann. So schwankt dieser Halt dauernd hin und her. Dadurch kann nichts Durchgehendes, kein Fluss entstehen. Kein Pulsgefühl kann Halt und Sicherheit durchgehend fließender Bewegungen geben, von denen man sich tragen und halten lassen könnte. Deshalb muss Bernd sich gegen ein Zuviel an Bewegungen und Bewegt-Werden wehren.

Seine Ausrüstung reicht nicht aus, das, was nach Ausdruck verlangt, gestaltend zu bewältigen.

Variation 2

Gehen wir mit unserer Empfindung wiederholt in solche Bewegungsgestalten hinein, so haben wir in unserem eigenen Erleben einen Zugriff zu den Empfindungen, die zu einer solchen musikalischen Gestaltungsart führen können. Wir können so - mit aller Vorsicht wegen des Einflusses unserer eigenen Beweglichkeit und ihrer Einschränkungen - etwas vom Anderen wie von "innen" her erleben. Eine solche Herangehensweise bewirkt anderes in uns im Verständnis des Patienten als das mehr rekonstruktive Vorgehen. Es bringt so etwas wie Farbe in die Zeichnung der gedanklichen Überlegungen.

Dies wiederholte Eintauchen in eine Bewegungsgestalt können wir im mehrmaligen Bandhören tun, im wiederholten stummen Nacherleben oder im musikalischen Nachvollzug, indem wir versuchen, selbst "in der Art des Patienten" zu spielen. Dies können Übungen sein, die über einen einzelnen Fall hinaus unsere Fähigkeit der Nachempfindung so schulen können, dass wir mehr und mehr unser Seelisches von Projektionen befreien und zu einem Wahrnehmungsorgan für das Seelische anderer machen können. Diese Übungen können in ihrer Qualität einer Meditation ähnlich sein.

Die Empfindungen dieses Nacherlebens können wir dann wiederum beschreiben: In den Temposchwankungen, dem Stolpern, dem Sich-Verheddern spüren wir Unruhe und Ängstlichkeit. Die ungekonnte, nicht beherrschte Kompliziertheit weckt Sehnsucht nach etwas Einfachem, Klarem, das aber zugleich unerreichbar erscheint. Das Loslaufen -Abbremsen vermittelt das Gefühl eines starken Drängens, das nur mit großer Anstrengung zurückgehalten werden kann. Man erlebt, welch ein Aufwand geleistet wird und doch gebunden bleibt, sich in dieser Tätigkeit verzehrt.

Man erlebt eine unerträgliche Frustration und Beschneidung, die Kräfte nicht in Fluss bringen zu können, zu keinem Austausch zu kommen.

Wiederholtes Hören versetzt uns in einen unbefriedigenden Spannungszustand, in dem das Einatmen betont scheint, das Ausatmen hingegen zu kurz kommt. Wir können mit unserer Empfindung dieser Musik gegenüber aber auch eine andere Haltung einnehmen, indem wir die Musik mehr als uns Gegenübertretendes auf uns wirken lassen. Wir können so versuchen, in unserer Empfindung deutlich werden zu lassen, was ein solches Spiel in uns als ein Gegenüber auslöst. Auf diese Weise erfahren wir in einem ersten Ansatz etwas darüber, wie Bernd wohl in seiner Umgebung stehen mag; was er in seinem Gegenüber bewegen kann, was er auslöst, wie mit ihm vielleicht umgegangen wird. Eine solche Empfindung wird natürlich von dem, was wir - von uns aus- wie auf uns wirken lassen, mitbestimmt. Je besser wir deshalb die Individualität unserer eigenen Reaktionen auf verschiedene

menschliche Gegebenheiten kennen, desto klarer können unsere Aussagen werden, die wir aus unserem eigenen Erlebendes anderen kennen. (vgl. hierzu: Mary Priestley 1980)

Bernd erzeugt in seinem Gegenüber Reaktionen, wie man sie sonst eher einem kleinen Kinde gegenüber hat: ihn beruhigen wollen, ihm gut zusprechen, ihm zeigen wollen, wie er einfacher spielen kann, ihn bei seinem Spiel anleiten wollen.

Das steht zunächst in starkem Kontrast zu seiner physischen Erscheinung. Bernd hat mit seinen 15 Jahren die Größe eines 17-Jährigen, ist durchaus kräftig gebaut. Seine Verwirrung und Ängstlichkeit spiegeln sich aber wiederum in seinem Gesicht und in seinem Auftreten. Er hat zwanghafte Gesichtszuckungen, die in den beschriebenen rhythmischen Figuren des nur mit Mühe zurückgehaltenen Drängens ein Äquivalent finden. Der Gespanntheit des Gesichts, die sich sozusagen nur in Zuckungen das nötige Abfließen verschaffen kann, steht aber wiederum ein eher zu geringer Muskeltonus gegenüber, den man in seinem Händedruck spürt. Er lässt an den kraftverzehrenden Aufwand denken, den er leisten muss, das Ganze so zu (er-)halten.

Der Eindruck der Kindlichkeit wird uns auch in dem geboten, wie andere Mitarbeiter der Station über ihn sprechen und mit ihm umgehen, auch wenn sich dies sehr unterschiedlich äußert, so z.B. in besonderer Behutsamkeit und Vorsicht oder in besonderer Strenge und Beaufsichtigung.

Im Arztbericht findet sich die Bemerkung der Mutter, sie müsse ihn inzwischen fast schon wie ein Baby behandeln. Dieser Kontrast zwischen seinem realen Alter und seiner psychischen Wirkung auf andere macht zum einen erlebbar, dass er wichtige Entwicklungsschritte nicht hat vollziehen können und auf einer frühkindlichen Entwicklungsstufe verhaftet geblieben ist.

Die Bewusstmachung "typischer" Reaktionsweisen auf ihn ist aber noch aus einem anderen Grunde wichtig. Er versucht auch mit uns, seine Lösungsmöglichkeiten in der Behandlung der Wirklichkeit wieder herzustellen. Zu diesen Lösungsmöglichkeiten gehört u.a. das, was er durch das "fast wie ein Baby" behandelt werden gewinnt, als ein konstituierender und erhaltender Bestandteil dazu. Wollen wir ihn "behandeln", d.h. ihm neue Lösungen ermöglichen, so müssen wir uns an bestimmten Punkten als Spielverderber erweisen, dürfen nicht eine solche vorgeschriebene Funktion unreflektiert annehmen.

3. METHODISCH-WERDEN

Unter "Methodisch-Werden" soll hier zweierlei verstanden werden. Zum einen wollen wir beschreiben, wie wir mit Hilfe der musiktherapeutischen Mittel versuchten, methodisch vorzugehen. Was die Zielsetzungen waren in dem, was ich am Klavier spielte; in dem, wie wir mit musikalischen Mitteln "intervenierten".

Dabei war ein gewisser Rahmen der Vorgehensweisen allerdings durch die Lern- und Anleitungssituation, in der wir uns befanden (Nordoff-Robbins-Therapie¹) vorgegeben. Deshalb stehen hier Fragen wie die „warum die Therapie so gut wie gar keine verbalen therapeutischen Interventionen enthielt, warum Spielregeln, wie assoziative Improvisation u.ä. nicht angewandt wurden, hier nicht zur Diskussion. Insofern wollen wir uns hier nicht damit

¹ vgl. Nordoff-Robbins 1975 und 1977

beschäftigen, ob die angewandten Methoden, die Methoden der Wahl in einem solchen Falle sind, sondern lediglich unsere Handlungen, ihre Zielsetzungen und Wirkungen innerhalb dieses gesetzten Rahmens betrachten. (Zur Darstellung der hier angesprochenen verschiedenen Vorgehensweisen innerhalb der musiktherapeutischen Situation vgl. die Arbeit von Frank Grootaers, Herdecke 1980)

Zum anderen soll uns in diesem Abschnitt auch beschäftigen, wie Bernd methodisch wurde. In der Beschreibung seines Handelns in der Therapie können wir sehen, dass auch in dem, was er tut, "Methode" liegt. Das Verstehen dieser seiner "Methode" gibt uns weitere Aufschlüsse darüber, wie er im Leben vorgeht, wie er sich mit Situationen arrangiert, wie er ordnet, gestaltet, verändert, sich einpasst, sich wehrt.

Im Herauskristallisieren seiner "Methode" geht es uns dabei um das, was sich in all dem durchzieht, was immer wieder auftritt und wie er das "immer wieder hinkriegt". Die Art wie er die Musik gestaltet, was er mit ihr und der musiktherapeutischen Situation in Szene setzt, soll uns zu dem führen, was charakteristisch ist für seine individuelle Lebensgestaltung. So gesehen spielt er uns seine Lebensinszenierung, seine "Geschichte" mit den ihr zugrundeliegenden Gestaltungen und Gestaltungsproblemen.

Unser methodisches Vorgehen, unser musikalisches Mitspielen orientierte sich zunächst an den Gesichtspunkten, wie sie unter dem Aspekt der Beweglichkeit anhand der ersten Improvisation beschrieben wurden.

So wie die Beschränkung seiner Bewegungsmöglichkeiten und der ständig schwankende Halt aneinander gebunden waren und sich gegenseitig abstützten, mussten wir dabei darauf achten, dass wir stets am Ermöglichen eines anderen Halts und an der Erweiterung seiner Bewegungsmöglichkeiten zugleich arbeiten mussten. Dazu diente Arbeit am Spielen in einem stabilen durchtragenden Grundschlag und Arbeit an rhythmischen und melodischen Strukturen, die einen einübenden Charakter hatte. Dadurch wollten wir ihm die Möglichkeit bieten, "bei Einem bleiben" zu können, durch Vorhersehbarkeit in der Musik Halt zu gewinnen und Erlebnisse zu haben, in denen er für eine Zeit von seiner ängstlichen Unruhe und der Frustration der für ihn nicht zu bewältigenden, aber doch immer wieder hergestellten Kompliziertheit frei sein konnte. Durch diese Art musikalischer "Krücken" nahmen wir ihm einen Teil seiner Arbeit, auch seines "Aufwandes" ab. Zugleich wurde aber der so entstehende Freiraum genutzt, um an der zu geringen Spannbreite dessen, was er an Bewegung und Bewegt—Werden zulassen konnte, zu arbeiten:

Mit den einfachen rhythmischen Figuren, mit dem durchgehenden Grundschlag wurden dynamische und Temposteigerungen und Zurücknahmen, Zugehen auf Wendepunkte, Übergänge und Kontrastierungen angegangen.

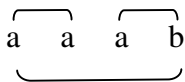
Wir versuchten auf diese Weise das, was zum Ausdruck drängte, durch den Ausdruck unseres Spiels hervorzulocken und zugleich an einer Ausrüstung zu arbeiten, die geeignet ist, das Andrängende in Gestaltungen zu bringen, die lebbar sind.

Bernd ließ in dieser Arbeit mehr und mehr seine Methodik deutlich werden: die Strukturierungsangebote der einfachen rhythmischen Muster nimmt er auf, um sie in eine zwanghafte,

starre Struktur zu bringen. Aus Wiederholungen werden bei ihm endlos sich repetierende Kleinstgestalten, die -einmal in Gang- immer so weiter gehen könnten und dadurch Sinn und Ausdruck verlieren.

So entzieht er der Musik immer wieder ihre Eigenschaft, eine Richtung zu haben, verhindert auf der strukturellen Ebene Entwicklungen von - zu . Das hört sich oft an wie eine Schallplatte, die einen Kratzer hat und nun in derselben Rille weiterspielt. Die Übergänge von einer musikalisch sinnvollen Bewegung zu einem solchen zwanghaften Verharren sind oft fast unmerklich.

Die Wirkung, die auf diese Weise entsteht ist von musikalischen Parodien her bekannt: etwas wird zweimal wiederholt — nun erwartet man eine andere Weiterführung. Dann würde die entstehende Form sich übergeordnet zusammenschließen zu einer Gesamtgestalt:



Stattdessen aber wird noch einmal wiederholt. Damit wird — wie rückwirkend — die angelegte, erwartete Form ins Unsinnige verkehrt. Der Hörer fühlt sich an der Nase herumgeführt.

Das Gefühl des Festhakens, der Erstarrung in diesen Momenten wird verstärkt durch eine nur schwer beschreibbare Veränderung der körperlichen Bewegungen, die etwas Hölzernes, Unlebendiges, Hartes bekommen. Bernd erscheint in solchen Augenblicken unzugänglich, abwesend, "als ob seine Hände ohne ihn spielten". In diesem Verkehren einer sinnvollen ordnenden Strukturierung in starre Zwangsstrukturen wird deutlich, dass er dazu neigt, aus dem, was ihm zur Ausrüstung angeboten wird, eine "Rüstung" zu machen. In ihr scheint er Schutz zu suchen gegen das, was ihn zu sehr bewegen könnte.

Steht ihm diese "Rüstung" nicht zur Verfügung, kann er sie nicht erhalten, so wird deutlich, was auf diese Art festgehalten werden soll: dann bricht nämlich ein alles überschüttendes Chaos durch. Er spielt dann völlig ungeordnet, alles geht ihm ungelenkt durcheinander und es fehlt ihm jede Möglichkeit sich in diesem Durcheinander zurechtzufinden. Da kommt dann "alles auf einmal" und dadurch ist nichts mehr zu erkennen. Während das zwanghaft Spiel die Tendenz zur totalen Redundanz hat, fehlt sie in diesem Wirrwarr völlig.

Bernd scheinen alle musikalischen Gestaltungen, die eine starke eindeutige Wirkung haben, bedrohlich zu sein. Das Ruhige, Lyrische, Zarte, Nachdenkliche bedrohen ihn ebenso wie das Dramatische, Heftige oder Feierlich-Großartige. Entwicklungen auf solches hin kann er dann auf zweierlei Arten verhindern: indem er durch zwanghaftes Verharren die begonnene Entwicklung stoppt, oder indem er mit Durcheinander alles zuschüttet.

Es ist deutlich, dass die beiden Pole, die wir anfangs anhand der Beweglichkeit aufgezeigt haben, hier in anderer Gestalt wieder auftauchen: die mangelnde Flexibilität, die Begrenztheit der Spannbreite der Bewegungsmöglichkeit verdeutlicht sich hier in der Erstarrung im Zwang. Das Zuviel, das zu Schnelle der Bewegung ohne Richtung entwickelt sich zu chaotischem Durcheinander. Die Ordnungsmöglichkeiten, die Bernd zur Verfügung stehen, erweisen sich als ungeeignet. Sie können

diese Kräfte zwar bisweilen in Schach halten, aber nicht gestalten und ausrichten und damit auch nicht in einen lebendigen Handlungskreis und Austauschprozess bringen.

Hierin wird auch noch einmal die Notwendigkeit, zugleich an Halt und Ausrüstung und an der Erweiterung des Bewegungs- und Ausdruckraumes zu arbeiten, deutlich. Ein Gefüge dieser Art lässt sich nur verändern, wenn wir an mehreren Angriffspunkten zugleich ansetzen. Hätten wir einseitig nur seinen Zwang zu durchbrechen gesucht, so hätte Bernd sich und uns unter Chaos verschüttet. Hätten wir zu stark nur an einer Strukturierung der musikalischen Improvisation gearbeitet, so hätte er darin wieder weitere Möglichkeiten gefunden seine Zwangsstrukturen zu festigen, seine "Rüstung" zu verstärken. Beides war als Gefahr ständig im Zusammenspiel zu spüren.

Zwei Ausschnitte dieser Arbeit sind im Beispiel 2 aus der 5. Behandlungsstunde zu hören.

Im Teil a spielt Bernd Trommel und Becken, im Teil b Metallophon.

BANDBEISPIEL 2 a:

Bernd ist (zu) sehr bemüht "richtig" mitzuspielen. Gerade dadurch wirft ihn jede Veränderung aus dem Gleis. Sein Spiel ist fest, an sich gehalten, was aber keinen ausreichenden Halt gibt. Immer wieder bricht etwas, was stärker ist als das Halten–Können un gelenkt, ungewollt hervor. Dadurch entsteht diese merkwürdige Ungeordnetheit und Brüchigkeit, die nur schwer musikalisch fassbar ist. So ist er auch viel zu angespannt und beschäftigt, um das Leiser—Werden der Musik vom Klavier zu bemerken. Ich gehe dann in meinem Spiel auf diese Brüchigkeit ein, indem ich die vorher gespielte Phrase durch Auslassungen nach und nach auflöse. So wird der Charakter dieser Musik deutlicher und die anschließend wieder aufgegriffene Festigkeit und Strukturiertheit wirkt so als Kontrastierung, dass Bernd sie spontan aufgreifen kann: er spielt plötzlich mit zwei Stöcken gleichzeitig auf der Trommel, dann -ebenfalls gleichzeitig- auf Trommel und Becken. Durch diese selbstgefundene Vereinfachung gewinnt er soviel Halt, dass er im Folgenden musikalische Ausweitungen mit gestalten kann; stets auf der Kippe zum Aussteigen in Chaos oder Zwang, aber stets auch den Bogen wieder findend in eine beweglichere Ordnung.

BANDBEISPIEL 2 b:

In diesem anschließenden Metallophonspiel ist an einer Stelle zu hören, wie Bernd sich an einem bestimmten Punkt festhakt und in eine Stereotypie hineingerät. Man hört ein minimales Langsamer-Werden, ein Herausrutschen aus dem gemeinsamen Tempo. Dies war so ein Moment, in dem wir den Eindruck hatten, er gehe mit seinem Bewusstsein irgendwo anders hin und seine Hände spielten ohne ihn weiter. In solchen Momenten war er auch musikalisch nur schwer erreichbar. Speziell auf dem Metallophon neigte er wie hier dazu sich formale Strukturen vom Optischen her zu verschaffen, die dann sehr leicht etwas Mechanisches bekamen. Bemerkenswert ist dabei noch, dass Bernd oft mit recht sinnvollen und auch spürbar gestalteten Phrasen beginnt (vgl. Beginn des Beispiels) und erst nach einiger Zeit in eine solche Sackgasse hineingerät.

Im Beispiel versuche ich zum Teil durch Synkopierungen, die starre Ordnung zu durchbrechen oder durch verschiedene Harmonisierungen musikalischen Sinn in zunächst nur optisch organisierte

Strukturen zu bringen. Zum Teil habe ich auch durch Übertreibungen und Zuspitzung seine Spielweise parodiert, z.B. wenn er bis zum Ende des Instruments spielte und dann wieder zurück, was vom Melodischen her keinen Sinn ergibt. Durch Übertreibungen, indem ich z.B. ebenfalls alle Töne bis zum Ende des Klaviers spielte (was wesentlich auffälliger ist, da das Klavier so viel mehr davon hat), wurde ihm seine Spielweise bewusst. In späteren Stunden entdeckte er das Humoristische in solchen Situationen und es wurde möglich das beängstigend Erstarren in spielerischen Übertreibungen zu lösen. Lösen im doppelten Sinne: die Gelöstheit des Lachens, das plötzlich möglich wurde und die Lösung, dass durch die Übertreibungen die nichtssagenden Zwangsstrukturen Mittel zum Ausdruck wurden.

Variation

Bernd sagte in der ersten Stunde vor einem Spiel: "Ich kann ja sowieso nichts spielen, was man versteht." Erst später wurde uns erschreckend deutlich, wie zutreffend diese Aussage war und wie sie über die besondere Spielsituation hinaus etwas Wesentliches aussagt.

Wir wollen in Anknüpfung an diesen Satz das bereits Dargestellte noch einmal hinsichtlich der Fragen von Gestaltbildung betrachten. Uns wird dabei beschäftigen, wie die hier auftauchenden Probleme der Gestaltbildung mit verstehen und verstanden werden, mit wirken lassen und bewirken zu tun haben. Zwanghafte Ordnung und chaotisches Durcheinander sind Extreme von Gestaltbildung. Beide Extreme verhindern bei Bernd etwas, was "in der Mitte" entstehen würde, was dort und nur dort möglich ist.

Musikalisch betrachtet liegt eine solche Mitte z.B. in dem, was man Phrase nennt. Der Mangel an Phrasenbildung fällt in Bernds Spiel auf. Im Zusammenspiel mit ihm und beim Hören der Bänder spürt man dies oft in einem Gefühl schmerzlichen Vermissens.

Eine Phrase ist eine Gestalt, die einen Anfang und ein Ende hat, die überschaubar ist. Durch ihre Begrenztheit lässt sie Raum für Weiteres. Die Teile einer Phrase stehen in einer bestimmten, aber nicht starren Ordnung und in einem bestimmten Kräfte- oder Spannungsverhältnis zueinander. Diese Ordnung ist nicht ein statisches Gleichgewicht, sondern ein dynamisches. Um eine Phrase gestalten zu können, muss man sich für etwas Bestimmtes entscheiden, anderes weglassen können. So entsteht in einer Phrase eine Gestalt, die als Ganzes und Besonderes wahrnehmbar und verstehbar ist; die erkennbar anders ist als andere Phrasen. Dies ist nur möglich durch den Verzicht, die Ausschließung: wenn in einer Sache "alles drin" ist und in der nächsten auch, so kann ich die beiden nicht unterscheiden. Anfang, Mitte und Ende einer Phrase haben wechselseitige Bezüge zueinander, obwohl sie zeitlich nur in einer Richtung verlaufen. Es ist nicht nur der Anfang zum Verständnis des Endes notwendig, sondern es erschließt sich die Bedeutung des Anfangs auch erst durch die Weiterführung und den Schluss. Das Ganze ergibt als Ganzes und nur als solches einen Sinn. Im Verstehen einer Phrase bewegen wir uns nicht von Ton zu Ton. Das zeitliche Nacheinander muss im Verstehen zu einer quasi gleichzeitigen Ganzheitlichkeit transformiert werden. Das gilt nicht nur für eine einzelne Phrase, sondern auch für größere Gestalten, die wiederum Ganzheiten höherer Ordnung sind und deren Sinn sich nicht lediglich additiv aus den einzelnen Phrasen und deren Sinn ableiten lässt. Solche Gestalten haben eine Aussage. Sie sagen etwas mehr oder weniger

Bestimmtes dadurch, dass sie anderes ungesagt lassen. Sie haben Wirkungen, w e i l sie auf andere Wirkungen verzichten. Durch ihre Wirkung schaffen sie eine Realität, die nicht mehr rückgängig zu machen ist. Indem sie so Wirklichkeit herausstellen, schaffen sie Historie.

Im Methodisch-Werden - im angegebenen doppelten Sinne- wurde deutlich, dass es genau diese "Mitte" ist, die Bernd fehlt und die er zu vermeiden sucht. Er erleidet und schafft sich immer wieder Situationen, in denen man ihn nicht verstehen kann und in denen er wohl auch selbst nicht viel versteht. Er versteht nicht, weil er die Einwirkungen verhindern muss, und er kann sich nicht verständlich machen, da er die Wirklichkeit und die Auswirkungen fürchtet, die nicht mehr zurückzunehmen sind. Er kann es nicht leiden, in eine bestimmte Richtung zu gehen. Im Zwang verhindert er das, indem er quasi stehen bleibt; im Chaos, indem er quasi in alle Richtungen auf einmal geht. Das zwanghafte, wie das chaotische Spiel erzeugte in uns oft das Gefühl, Bernd schöbe eine dicke Wand vor sich, hinter der er für uns nicht mehr wahrnehmbar, nicht mehr erlebbar war, außer vielleicht in seiner Hilflosigkeit und Einsamkeit.

Variation 2

Ein weiterer Aspekt Bernds Methode zeigte sich in der Tendenz zur direkten Nachahmung und zur möglichst engen Anpassung. Das war einerseits eine Fähigkeit, die ihm eine Zeitlang weiterhalf und bestimmte Arbeit ermöglichte, zugleich erwies sie sich als Grenze, die andere weiterführende Arbeit unmöglich machte:

Durch die Tendenz sich eng an das zu halten, was ich am Klavier spielte, war es ihm in einem gewissen Rahmen möglich seines Spielraum auszuweiten, neue Erlebnisse durch mitmachen von Steigerungen, Umschwüngen, allmählichen Veränderungen und Eintauchen in Stimmungen zu gewinnen. Auch konnte er für einige Zeit Stabilität und Halt im Getragen-Werden von einem durchgehenden Grundschatz erfahren, wenn dies stark genug unterstützt wurde.

Aber nur mit Nachahmung und Anpassung gerät das bald an eine Grenze. Das wurde uns zunächst an unserer eigenen Unzufriedenheit deutlich: das Spiel mit ihm drohte "langweilig", eingleisig zu werden. Fragen tauchten auf wie: wie soll man sich mit jemandem unterhalten, der immer nur dasselbe sagt wie man selbst? Wie soll man jemandem gegenüber treten, der immer hinter einem hergeht?

Bernd ließ sich auf Konfrontation, auf "Streit" nicht ein. Er war entweder angepasst, brachte nichts "Eigenes" ins Spiel oder er verstrickte sich hilflos in Zwang oder verlor sich im Chaos. (Manchmal hatten wir den Eindruck, dass er stattdessen u n s das Streiten überließ; denn es war auffällig wie reizbar die Stimmung war, wenn über Bernds Therapiesitzungen gearbeitet wurde. Das zeigte sich zunächst zwischen Eckhard und mir und wiederholte sich in der Beschreibungsgruppe.)

Es lässt sich am deutlichsten direkt an konkreten musikalischen Dingen zeigen, was dadurch unmöglich blieb und wie dies Gefühl entstehen konnte, das Zusammenspiel mit ihm drohe, langweilig zu werden. So war es Bernd z.B. nicht möglich, bei einem Grundschatz zu bleiben, wenn darüber noch eine rhythmisierte Melodie gespielt wurde. Zunächst auch dann nicht, wenn ich mit der linken Hand weiterhin den Grundschatz mitspielte. Er musste immer versuchen, möglichst jede Veränderung im Rhythmischen sofort mitzumachen.

Da das so - von Ton zu Ton- gar nicht möglich ist, war jede Änderung ein Risiko, das den musikalischen Fluss zu unterbrechen drohte. (Bemerkenswerterweise spielte sich diese zu starke, zu direkte Anpassung hauptsächlich im rhythmischen Bereich ab. Gegen dynamische Veränderungen hingegen schien er manchmal geradezu immun zu sein. Das mag darauf hindeuten, dass diese Anpassungsversuche stark "vom Kopf her" kamen. Dynamische Anpassung geschieht - wie es Musiker oft ausdrücken- "wie automatisch", ohne dass man weiter darüber nachdenkt.)

Im BANDBEISPIEL 3 geht es um eine andere Spielweise, an der dies Problem deutlich wird. Es ist Bernd unmöglich, in ein abwechselndes Spielen - im Sinne von Frage-Antwort oder Geben-Nehmen- zu kommen. Im Beispiel versuche ich "auf Lücke" zu spielen, um in eine solche Spielweise zu gelangen. Aber immer, wenn ich aufhöre, hört Bernd auch auf. Beginne ich wieder, so beginnt er kurz danach. Als er einmal eine kurze Phrase allein gespielt hat, versuche ich zu antworten, aber er spielt direkt wieder mit. Ein späterer Versuch abzusprechen, abwechselnd zu spielen, bestätigt, dass dies ein grundsätzliches Problem ist. Entweder beginnt Bernd dabei, hört dann aber nicht mehr auf. Oder er hält so deutlich formell ein Abwechseln ein und spielt dabei so ausdruckslos, dass zu spüren ist, dass er nicht in dieser Erfahrung sein kann, sondern nur eine vorgegebene Form "ordnungsgemäß" durchführt. Es ist Bernd im Spiel offenbar nicht möglich, für sich allein zu stehen, ein Gegenüber zu sein. Das stellt im Zusammenspiel eine Blockierung dar, die einen ganzen Bereich musikalischer Erfahrungen unmöglich macht. Es ist deutlich, dass darin ein Problem liegt, das sich zunächst zwar an scheinbar nebensächlichen Musikalischen Details zeigt, das aber auf eine grundsätzliche seelische Verfassung hinweist und somit keineswegs ein bloß technisch-musikalisches Problem ist. Deshalb wäre es auch unsinnig, dergleichen mit ihm zu "üben", hieße das doch nur, den Ausdruck eines Mangels zu hindern und ihm eine weitere Möglichkeit nehmen, sich zu zeigen und einen Austausch noch möglich zu machen.

4. VERSUCH EINER REKONSTRUKTION

Im folgenden wollen wir anhand der Gestaltfaktoren eine Rekonstruktion versuchen, die die bisher aufgezeigten Strukturen in ihrem Zusammenwirken zu erfassen sucht. Dabei geht es darum, an den "Sinn" des Ganzen heranzukommen und das Funktionieren dieser Konstruktion ebenso aufzuzeigen wie ihre Grenzen, und das, was sie vermeidet.

Auf die Frage, wieso gerade diese Umgehensweise mit der Wirklichkeit, sich herausgebildet hat - die Frage nach der Ursache der Störungen- wird dabei nicht weiter eingegangen. Die Gestaltfaktoren sind nach Salber (1969, S. 64) allgemeine Dimensionen oder Kategorien, die konstituierend für alle seelischen Strukturierungsprozesse sind.

Individuell für eine konkrete seelische Gestalt ist die Art, wie die Gestaltfaktoren sich ausformen, wie sie zusammenwirken und aufeinander bezogen sind. Nur dadurch, dass so das Allgemeine und das Besondere, das Funktionieren und das Scheitern, das "Gesunde" wie das "Kranke" mit denselben Kategorien erfasst werden kann, ist es möglich in einer solchen Rekonstruktion Veränderungsmöglichkeiten, Übergänge, Überschreiten der Grenzen einer Konstruktion zu sehen.

Bernd versucht die unwiederbringliche Wirksamkeit entschiedener, abgeschlossener Gestalten zu vermeiden. Darin sucht er sich eine Vielgestaltigkeit zu erhalten, in der alles noch möglich ist, unter Verzicht auf konkrete Realisierungen und in Umgehung der Konfrontation mit Begrenzungen und Gegebenheiten und den Folgen der Historisierung. (vgl. S.13ff)

Er kann es nicht leiden, "an seinen Früchten erkannt zu werden" und leidet dafür lieber "fast wie ein Baby" behandelt zu werden. So wird im Faktor der EINWIRKUNG der Sinn dieses Gefüges erkennbar. Dazu dienen ihm besondere ANORDNUNGEN: zwanghaft-chaotische Formenbildung, durch die er ebenso zu verhindern weiß, allzu Bewegendes auf sich wirken zu lassen (vgl.S.11/12) als auch Gestaltungen zu schaffen, die etwas bewirken. (vgl.S.14/15). Das, was er dennoch bewirkt "fast wie ein Baby" behandelt zu werden (vgl.S.8), hilft ihm zugleich seinen mangelhaften Halt zu stützen. Diese Stütze ist ebenso notwendig wie sie stets unzureichend bleibt, weil er Zufuhr, Belebung, Anregung von "außen" sich nicht genügend zu eigen machen kann.

Diese mangelnde ANEIGNUNG hat zu tun mit fehlenden Umbildungsmöglichkeiten, die ihrerseits im Zusammenhang stehen mit der besonderen Art der Anordnung, die sich als sinnvoll erwies, um Einwirkungen aus dem Wege zu gehen: Entschiedene wirksame Gestalten (vgl. die Ausführungen zur Phrase S.14) werden umgangen durch die Anordnungen Zwang-Chaos. Damit bleibt eine Schließung von Gestalten unmöglich. Etwas abschließen, zu etwas "fertig" sagen können, ist aber eine Voraussetzung zur weiteren UMBILDUNG. Ohne das, was mir zukommt, umbilden zu können, kann es mir aber nicht in notwendigem Maße als "Nahrung", als Anregung, als tragender, bleibender Halt dienen (vgl.S.15). Bernd braucht ein Übermaß an Unterstützung, Zuspruch, Hilfe und Zuwendung, da er in dieser Hinsicht eine Art "schlechter Futterverwerter" ist.

In den Faktoren der AUSBREITUNG und AUSRÜSTUNG kippt das Ganze und offenbart zugleich eine allmächtige Königsstellung und ein unglückliches und einsames Gefangenendasein: Bernd ist in einer Ausrüstung gefangen, die eine einengende Rüstung geworden ist, in der er sich kaum noch bewegen kann (vgl.S.11/12). Es kommt kaum noch etwas Belebendes hinein, und er kann kaum noch Botschaften hinausbringen; versteht nicht und wird nichtverstanden (vgl. S.13). Er hat sich darauf festgelegt, sich auf nichts festzulegen. Diese Festlegung erweist sich als einengender als alle Einengungen und Entschiedenheiten, denen er durch die Vermeidung verstehbarer, wirkender Gestalten zu entgehen sucht. Sie verzehrt fast seine ganze Kraft, verlangt einen enormen Aufwand durch die Konstellation von Kräften nach Art eines "Patt" (vgl.S.5). Indem er sich dem Zwang von Zufallendem und den Folgen von abgeschlossenen Handlungen zu entziehen sucht, verfängt er sich in einen Zwang, der kaum noch Austausch ermöglicht, in dem er fast nur noch auf sich selbst beschränkt ist.

Die Betrachtung der Ausbreitung führt zum Anfang zurück: das, was am Faktor der Einwirkung als Sinn der ganzen Konstruktion deutlich wurde, drängt auf ein Überschreiten von Grenzen und Gezwungensein, sucht rauschhaftes Erleben polymorpher Uneingeschränktheit und Allmacht. In dieser Ausbreitungstendenz kann aus diesem Sinn zugleich der Angelpunkt der Behandlung werden. Das Gleiche, was als "Ursache" der Störungen erscheint, erweist sich auch als lebendig gebliebene Quelle, aus der der Behandlung von "außen", ein Handlungswunsch von "innen" entgegenströmt. Während unsere methodischen Eingriffe zunächst an den Faktoren Aneignung (Halt), Anordnung,

Ausrüstung und Umbildung ansetzten, zeigten sich erste Veränderungen in einer gewaltigen Ausbreitung in königlicher Allmacht (vgl.S.26) und in Ansätzen von Bewirken-Können und Wirken-Lassen (vgl.S.28).

5. INS-BILD-RÜCKEN

Aus der im vorigen Abschnitt dargestellten Rekonstruktion lassen sich verschiedene Verbindungen herstellen zu der musikalischen Dramatisierung eines Märchens, die wir in der 11.Stunde mit Bernd begannen. Diese Rekonstruktion entstand aber erst nach Abschluss der Therapie und hat insofern - zumindest als bewusste, gedanklich erfasste Rekonstruktion- keinen Einfluss auf die Idee einer solchen Arbeit und auf die Auswahl des Märchens. Deshalb möchten wir zunächst an die Abschnitte 2 und 3 anknüpfen und beschreiben, wie uns "vor Ort" diese musikalische Form als ein Weg erschien, die Behandlung weiterzubringen. Wieso wir meinten, uns mit einem Märchen und seiner musikalischen Gestaltung in Bernds Geschichte und seine Gestaltungsweise einmischen zu können. Die bisherige Arbeit führte immer wieder an Grenzen, die auf direktem Wege nicht zu überschreiten waren. Es schien uns so, als müsse etwas "dazwischen" geschehen, was zwar mit diesen Grenzen und deren "Ursachen" oder Sinn zu tun hat, aber nicht dauernd auf sie zu geht. Dies Dazwischen schien uns möglich zu sein mit einem Märchen, das seine Problematik spiegelt und in dem bildhaft auch das da ist, was erst nach einer Entwicklung möglich ist, die durch eben diese Begrenzungen verhindert wird.

Die musikalische Ausgestaltung knüpft an die drei Aspekte der Beweglichkeit, der Art der Gestaltbildung und der Konstellation "kein Gegenüber sein können" an.

a) Die Begrenzungen der Bewegungsmöglichkeiten mit Bernd ließ den Gedanken auftauchen: "wir müssen uns von etwas anderem her mit ihm in Bewegung setzen". Konkret auf die musikalische Situation bezogen hieß das, die starre "Stellung"(im doppelten Sinne) vor einem Instrument zu verlassen, sich im Raum und zwischen verschiedenen Instrumenten zu bewegen. Dazu bedarf es aber eines Sinnzusammenhanges, der solche Bewegungen notwendig macht, um sie nicht zu "Gymnastik" werden zu lassen. In der räumlich-dramatischen Ausgestaltung des Märchens war dies möglich. Der physische Raum wurde belebt zu verschiedenen Handlungsräumen einer Geschichte: Zuhause - auf der Suche nach dem Glück-Königsschloss-Kerker- zurück zum Schloss. Die Entwicklung der Geschichte verlangte eine Bewegung von Ort zu Ort.

Während ich am Klavier blieb und die musikalische Geschichte in Gang hielt, gingen Bernd und Eckhard gemeinsam durch die Handlungsräume des Märchens. Die Tatsache des Zusammengehens ist dabei sicherlich ebenso von Bedeutung gewesen wie das konkrete physische Erleben der Bewegungen einer sich entwickelnden Geschichte.

b) Auch hinsichtlich der Gestaltbildung stieß die Arbeit mit Bernd immer wieder an bestimmte Grenzen. Bezogen auf ihre Strukturierung und ihr Leben in Strukturen hatte die Musik mit Bernd stets die Tendenz allzu "ordentlich" zu werden. Sie bekam leicht etwas Trockenes, Gradliniges, Hölzernes, Unlebendiges, Starres.

Drohte immer wieder, eintönig zu werden, erlaubte zu wenig Unterschiedenes, Kontrastierendes und Besonderes. Musik lebt aber erst in Besonderem, in Kontrasten und Wechseln, in Schräge und Abweichungen. Erst darin scheint das "Künstlerische" in der konkreten Gestaltung zu liegen. Künstlerisches ist auch bei großer Formstrenge nie ordentlich und trotz hoher Komplexität nie durcheinander. Der Hörer einer Oper, einer Sinfonie kann sich darauf einlassen, sich an das Geschehen zu verlieren, ohne dabei verloren zu gehen. Der rote Faden der Musik führt ihn durch Höhen und Tiefen, oft an schwierigen Graden entlang, lässt ihn aber nirgendwo hilflos stehen, wirft ihn nie ab, sondern leitet ihn sicher durch alles hindurch bis zum Ende. Entlässt ihn aus sich so, dass er sich wieder "hat" und zugleich anders haben kann als zuvor.

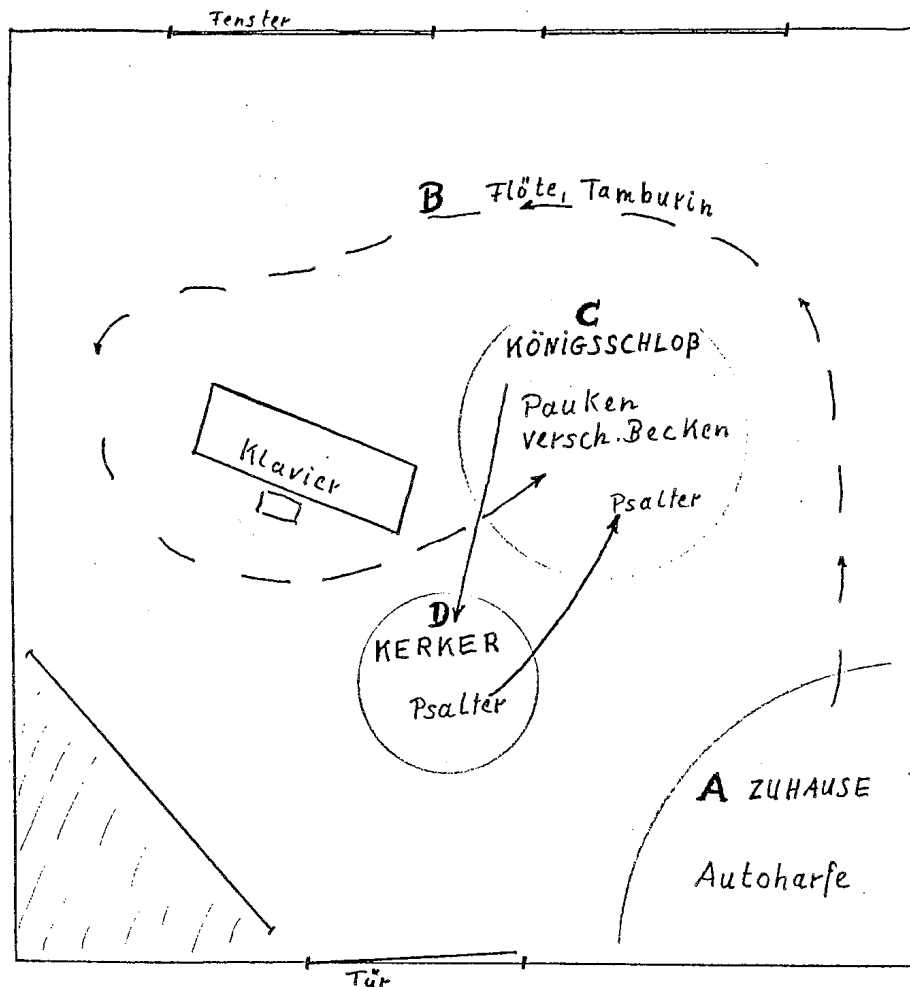
In eine solche opernartige, sinfonische Erfahrung eintauchen zu können, schien uns für Bernd eine Möglichkeit zu sein, Begrenzungen zu überschreiten. Der Handlungsablauf einer Geschichte schien uns, nach Art eines Librettos, dabei eine Hilfe zu sein, das Ganze in Bewegung zu bringen. Im wiederholten Durchgehen durch die gleiche Geschichte (11. bis 15. Stunde) konnte eine Konstante geschaffen werden, die Veränderungen weniger bedrohlich machte. In der Sicherheit des Gleichbleibenden konnte mehr riskiert werden, denn sie schaffte einen Halt, den man loslassen kann, ohne befürchten zu müssen, dass er verloren ginge. Die Handlung der Geschichte verlangte zu ihrer Ausgestaltung Kontraste, Entwicklungen, Dramatik und das Schaffen unterscheidbarer Stimmungen. In der scheinbaren Abwendung von den nicht zu bewältigenden Problemen und der Hinwendung auf die Geschichte einer "anderen Person" entsteht ein Freiraum, der Entwicklungen wieder zulässt.

Indem wir uns auf die Geschichte und die Konstruktionsprobleme eines anderen einlassen, können wir die eigene Konstruktion für eine Zeitlang loslassen, von ihr absehen. Hat die Geschichte aber mit uns und den Konstruktionsproblemen unserer Geschichte zu tun, kann sich in ihrer Entwicklung auch unsere Geschichte entwickeln und Festgehaltenes kann sich wieder in Bewegung setzen.

c) Auch hinsichtlich der Problematik "nicht für sich stehen zu können", kein Gegenüber zu sein, boten die besonderen Konstellationen des Märchen Übergänge und neue Lösungsmöglichkeiten an. Auch hierbei wirkten der Inhalt der Geschichte und ihre musikalisch-dramatische Ausgestaltung zusammen. Die Aufteilung: einer am Klavier, zwei an den anderen Instrumenten im Raum enthielt zugleich eine Gegenüberstellung und eine Zweieinheit, Getrenntheit und ein Zusammen.

Die Handlung des Märchens beginnt in der Einheit und Ungetrenntheit der Personen, führt zur Situation der Konfrontation, der Trennung und Isolation und zeigt, dass ein Weg weiterführt zu einem Zusammen, das die Getrenntheit der Personen beinhaltet.

BANDBEISPIEL 4 - erste Ausgestaltung in der 11. Stunde- und die folgenden Skizzierungen sollen vor weiteren Überlegungen einen konkreten Eindruck von dieser Arbeit vermitteln.



Erzählter Märchentext, an den jeweils gekennzeichneten Orten im Raum²:

A Bernd und Eckhard sitzen auf Stühlen. Bernd spielt Autoharfe.

"Es war einmal ein (alter) armer Mann und eine arme Frau, die hatten lange Zeit keine Kinder. Da ging eines Tages die Frau in den Wald. Da begegnete ihr ein altes Weib. Das alte Weib sprach zu ihr: geh nach Hause, zerschlage einen Kürbis, gieße Milch hinein und trinke sie. Dann wirst du einen Sohn bekommen, der wird schön und reich und glücklich sein.

Die Frau tat, wie ihr gesagt worden war und ging nach Hause, und nach einiger Zeit bekam sie einen schönen Knaben. Doch sie waren nicht lange glücklich, denn bald nach der Geburt starb die Mutter und als der Knabe zwanzig Jahre alt war, starb auch der Vater."

² Das Märchen, das diesem erzählten Text zugrunde liegt, findet sich unter dem Titel "Die Erschaffung der Geige" in der Sammlung von Paul Zaunert, 1968.

B *Eckhard spielt Flöte, Bernd Tamburin. Sie gehen dabei im Raum umher.*

"Da dachte sich der Jüngling: was soll ich hier alleine sitzen, ich gehe hinaus in die weite Welt und suche mein Glück. Er kam durch viele fremde Dörfer und Städte. Doch nirgendwo fand er sein Glück. Endlich kam er in eine große Stadt. Da lebte ein reicher König, der hatte eine schöne Tochter."

C *Bernd und Eckhard spielen gemeinsam verschiedene Becken.*

"Der König wollte seine Tochter nur dem Manne zur Frau geben, der etwas vollbringen könnte, was noch kein Mensch vorher gesehen hat. Und viele junge Männer hatten schon ihr Glück versucht, aber sie waren alle vom König aufgehängt worden, weil keiner etwas so Neues machen konnte, was noch keiner gesehen hatte. Als aber der Junge das hörte, ging er zum König und sagte: Ich will deine Tochter heiraten. Was soll ich machen? Da wurde der König sehr zornig."

C *Eckhard spielt Pauke.*

"Und er sagte: weißt du denn nicht, dass nur der meine Tochter haben soll, der etwas vollbringt, was noch keiner je gesehen hat? Und weil du so dumm gefragt hast, sollst du im Kerker sterben."

D *Bernd und Eckhard setzen sich auf den Boden.*

"Doch sobald sich die Kerkertüre geschlossen hatte, kam die Matuya, die Feenkönigin herein und es wurde ganz hell im Kerker. Und die Feenkönigin sprach zu ihm: sei nicht traurig, du sollst die Königstochter noch bekommen. Und sie brachte ihm eine kleine Kiste und ein Stäbchen, gab ihm das und sagte: jetzt reiße mir ein paar Haare aus und spanne sie über die Kiste mit dem Stäbchen. Dies soll eine Geige werden. Und sie lachte in die Kiste hinein und dann weinte sie und die Tränen fielen in die Kiste und sie sprach: aus der Geige sollen Lieder kommen, die können die Menschen fröhlich machen und traurig machen, ganz wie du es willst."

D *Bernd spielt Psalter ("Geige")*

"Kaum war die Feenkönigin wieder weg, da rief der Jüngling die Diener und ließ sich zum König bringen."

C *Bernd und Eckhard gehen wieder zum Schloss und spielen Pauken und Becken.*

„Und zum König sprach er: sieh, was ich hier vollbracht habe. Und er begann, auf seiner Geige zu spielen."

C *Bernd spielt auf dem mitgenommen Psalter*

"Und der König war außer sich vor Freude, und er gab ihm seine Tochter zur Frau."

C *Bernd spielt Becken und Pauken, Eckhard Tamburin.*

Variation

Mit der folgenden Märchendeutung wollen wir aufzeigen, wie wir dies Märchen verstehen, welche Entwicklungen und Entwicklungsprobleme uns in dem Märchen angesprochen scheinen. Das verdeutlicht zugleich, warum wir gerade dies Märchen für Bernd auswählten. Es scheint uns seinen Konflikt in ein Bild zu bringen, ein Bild, das zugleich über diesen Konflikt hinausweist und so quasi antizipatorisch erlebbar macht, was nach einer anderen Lösung dieser Konflikte möglich ist.

Dabei gehen wir davon aus, dass die symbolische Sprache des Märchens das, worum es geht, zu vermitteln weiß, auch ohne eine Bewusstmachung; dass das Seelische die Sprache des Märchen unmittelbar verstehen kann.

Im ersten Teil des Märchens wird eine Situation geschildert, in der man arm (=bedürftig) ist, in der man aber durch Zauber bekommt, was man sich wünscht. Man muss nur tun, was einem gesagt wird. Auch das Kind kommt durch einen Zauber zur Welt, nicht durch den sexuellen Verkehr von Mann und Frau. Das weist darauf hin, dass diese Art der erwachsenen, genitalen Sexualität in dieser Stufe der Entwicklung noch keine Rolle spielt. Ursache für das Leben des Kindes ist das Zerschlagen des Kürbis und das Trinken von Milch. Das scheint Geburt und frühe Kindheit zu symbolisieren. Der orale Genuss steht im Mittelpunkt dieses Zustandes und man hofft, er allein wird ausreichen, um einen schön, reich und glücklich zu machen. Im Zustand der Einheit Mutter-Kind ist es dabei nicht verwunderlich, dass die Mutter die Milch trinken soll und der Sohn dadurch schön und reich wird. Die Personen in dieser Phase sind noch nicht voneinander getrennt. So beschreibt dieser Abschnitt einen konfliktlosen frühkindlichen Zustand: wohlig, zufrieden, diffus und ohne weitere Spannungen. Dieser Zustand wird durch den Tod der Eltern beendet. Dabei wird im Märchen eine Zeitverschiebung vorgenommen. Die Mutter stirbt schon bald nach der Geburt. Das heißt, dass die Zeit dieses Zustandes nicht sehr lang ist. Der Vater stirbt als der Knabe zwanzig Jahre alt ist. Damit ist die Zeit bis zur Adoleszenz übersprungen.

Im weiteren Märchen geht es aber um Entwicklungen, die sich auf diese Zwischenzeit beziehen. Der Knabe, der im weiteren Jüngling genannt wird, übersteht die Ablösung aus dieser Phase ohne ersichtliche Trauer oder Probleme. Er zieht los, um sein Glück zu suchen. Dass er dies Glück zunächst nirgendwo findet, soll uns darauf hinweisen, dass ihm zum glücklich werden, weitere Entwicklungen fehlen.

Wir wollen den König, zu dem er nun kommt, zunächst als einen weiteren Aspekt derselben Person betrachten, als eine weitere Entwicklungsstufe. Er ist durch Macht und Reichtum ausgezeichnet. Er herrscht uneingeschränkt und grausam über andere. Dennoch scheint auch ihm, etwas zu fehlen. Etwas, was er noch nicht kennt, was er mit all seiner Macht nicht bekommen kann, etwas, was er aber schmerzlich zu vermissen scheint. In dieser Machtausbreitung, die aber dennoch etwas Wesentliches nicht erreichen kann, scheint uns der seelische Zustand charakterisiert, der sich in der sogenannten analen Phase entwickelt.

Diesem König, der einseitig nur Macht hat und dennoch nicht bekommt, was er sich wünscht, tritt der Jüngling in der ungetrübten Naivität dessen gegenüber, der meint, man bekäme alles, wenn man es haben möchte und tut, was einem gesagt wird.

Interessanterweise wird von einer Liebe zur Königstochter gar nicht gesprochen, sondern nur von "haben wollen". Auch hier scheint es noch nicht um erwachsene Liebe zu gehen.

Die Figur des Königs hat aber noch einen weiteren Aspekt. Er ist auch eine bedrohliche und strafende Vaterfigur. Er straft den Jüngling für seine Naivität, in der er meint, er könne alles haben. Hier scheint die ödipale Vaterfigur charakterisiert, die sich den Wünschen des Jünglings entgegenstellt und bedrohlich und strafend wird. Auch mit dem Auftauchen der Konfrontation und des Konflikthaften wird der Eintritt in die ödipale Phase charakterisiert.

Bedeutsam ist die indirekte Aussage, dass der Junge sich - um das Fehlende zu erlangen - in die Dunkelheit und Abgetrenntheit des Kerkers begeben muss. Im Eintauchen in diese Erfahrungen liegt die Chance der weiteren Entwicklung. Erst indem dies vollzogen wird, kann das erworben werden, was dem Jungen und dem König zum Glück fehlt. Zum Bau der Geige, mit der er das erlangt, was seiner Welt fehlt, bekommt er eine Kiste und ein Stäbchen.

Um daraus eine Geige zu machen, muss er einem anderen etwas "antun" können, der Feenkönigin einige Haare ausreißen, und sich auf die Gefühle der Freude und Trauer einlassen können. So wird hier nicht nur das Auftauchen und Zusammenbringen des Weiblichen und Männlichen geschildert, sondern auch die Notwendigkeit des eingreifenden Zugehens auf eine Person, und es taucht das auf, was bisher fehlte, der Bereich, in dem es um Freude und Trauer geht. Was auf diese Weise erlangt wird, ist für den Jüngling und den König etwas völlig Neues: die Fähigkeit, in anderen Gefühle zu bewirken. ("die Menschen fröhlich machen und traurig machen, ganz wie du es willst"). Erst diese Fähigkeit macht den Jüngling reif, die Königstochter zu heiraten und König zu werden. König werden, bedeutet, die Herrschaft über das eigene innere Reich zu haben. Es geht um die sexuelle Reife und die Fähigkeit zur Integration der eigenen Persönlichkeit.

Bezeichnenderweise wird in dem Moment, in dem der Jüngling dies erreicht hat, die bedrohliche Vaterfigur wieder freundlich.

Variation 2

Das, was im Märchen errungen wird, hat mit dem Faktor der Einwirkung zu tun: damit, etwas in anderen Personen bewirken zu können.

In der musikalischen Gestaltung des Märchens wird deutlich, dass diese Fähigkeit "die Menschen fröhlich und traurig zu machen", abhängig ist von bestimmten Gestaltbildungen: um einen Menschen fröhlich zu stimmen, muss ich bestimmte Anordnungen finden, in der "Stimmung" des Instruments, in der melodischen und rhythmischen Ausgestaltung. Ich muss diese Stimmung abschließen können, "umstimmen", zu einer anderen, deutlich unterschiedenen Anordnung finden, das Vorige umbilden, will ich eine traurige Wirkung erzeugen. Bei alledem muss ich mich auf bestimmte Begrenzungen und Gegebenheiten einlassen können. Ich kann mich nicht uneingeschränkt ausbreiten, sondern muss die Gesetze des Musikalischen und des Seelischen allgemein beachten und handhaben können.

So finden wir im Märchen die gleichen Konstruktions- und Gestaltungsprobleme wieder, die in der Rekonstruktion beschrieben sind.

In der wiederholten Arbeit mit dem Märchen entsteht für Bernd allmählich Vorhersehbarkeit und ein Sich-Einleben-Können. Dadurch, dass er sich im Groben vorstellen kann, was auf ihn zukommt,

braucht er nicht mehr auf jede Kleinigkeit zu achten, muss sich nicht von Sekunde zu Sekunde anpassen. Die Geschichte nimmt ihren Verlauf und gibt ihm immer wieder Gelegenheit, sich da zu verbinden, wo er es will und kann. So zeigt sich auch als eine der ersten Veränderungen, dass Bernd z.B. beim Tamburinspielen "auf der Suche nach dem Glück", Grundschatz oder rhythmische Figuren spielen kann, wechseln kann zwischen mit mir spielen und für sich spielen, aber ohne dadurch den Kontakt zu verlieren. In der Ausgestaltung der Macht des Königs können Wünsche nach grenzenloser Ausbreitung, nach kindlicher Allmacht leben, gehalten im Rahmen der Handlung. Da es Bernd überlassen ist, wie lange er an einzelnen Abschnitten verweilt und wie er sie ausgestaltet, nutzt er gerade diese Stelle und Stellung aus, improvisiert lange und zunehmend mächtiger. Er beginnt sich dabei auf Konfrontation einzulassen, kämpft musikalisch mit mir und kämpft dabei zugleich um eine Ausrüstung, die das nun maßlos durchbrechende Chaos immer wieder in den Griff zu bekommen sucht. In diesem Kampf gewinnt das Ungeordnete Richtung und wird erkennbar und verstehbar als Aggression, ohnmächtige Wut und Verzweiflung.

6. BEWERKSTELLIGEN

Während der fünf letzten Stunden zieht sich die Arbeit mit dem Märchen als gleichbleibender Rahmen durch. Bernd lässt sich mehr und mehr auf die Geschichte ein und macht sie zu seiner eigenen. Dabei bewerkstelligt er zunehmend verstehbare Gestalten: seine Geschichte beginnt sich in der vorgegebenen Geschichte auszuleben und kann so lebbar Gestalten annehmen. Dadurch beginnt sich das festgefahrene Gefüge in Bewegung zu setzen und schafft Raum für Entwicklung.

"Bewerkstelligen bedeutet, das in dieser Situation Gegebene ergreifen und auch wieder aufgeben oder umbilden können- »diesem-da« seinen Sinn abgewinnen und ihm ohne Zwang folgen oder sich dagegen entscheiden können." (W. Salber, 1977)

Die letzten Stunden mit Bernd unter dem Gesichtspunkt des Bewerkstelligen zu betrachten, heißt aufzuzeigen, was sich zu verändern beginnt, was neu auftritt, was er plötzlich "kann" und wie sich das musikalische Geschehen dadurch umformt. Es heißt aber zugleich aufzuzeigen, dass und warum diese Therapie nicht abgeschlossen ist.

(Dies lässt sich eigentlich aus der Therapie selbst heraus feststellen. Es wird aber auch durch mündliche Informationen der behandelnden Ärztin bestätigt. Zum Zeitpunkt der Beendigung der Musiktherapie wurde Bernd auch aus der Klinik entlassen. Im Verlaufe des folgenden Jahres verloren sich die Verbesserungen, die sich während des Klinikaufenthalts gezeigt hatten, langsam wieder.) Oberflächlich betrachtet zeigen sich Ansätze zu neuem Bewerkstelligen darin, dass Bernd in der musikalischen Situation plötzlich Dinge "kann", die ihm zuvor unmöglich waren, an denen aber direkt, in der Zwischenzeit nicht gearbeitet worden war.

BANDBEISPIEL 5:

In der zweiten Stunde mit dem Märchen entsteht in einer längeren "Schlossimprovisation" plötzlich ein Abwechselnd-Spielen zwischen Bernd und mir. Dass damit etwas qualitativ Neues bewerkstelligt und nicht nur ein Mehr an Spieltechnik erworben wird, zeigt sich darin, wie er das, was sich in diesem

Moment in der Musik entwickelt hat, aufgreifen kann, es in eine bestimmte Richtung und zu einer bestimmten Struktur bringen kann.

Bernd greift die Musik vom Klavier auf und führt sie deutlich hörbar in eine andere Richtung. Im Bandbeispiel ist zu hören, wie sich dadurch wiederum die Musik vom Klavier verändert. Längere Zeit ist das Spiel dann sehr eng in rhythmischen Mustern aneinander gebunden, deren feste Strukturen sich aber allmählich auflösen beginnen. Auf meine sehr „unordentlichen“ Synkopierungen reagiert Bernd aber diesmal nicht verwirrt, sondern setzt seine Schläge dagegen. Dadurch trennt sich die Musik nach und nach in zwei Parts: die Einzelschläge, die erst noch dicht beieinander sind, rücken zeitlich voneinander ab und geben sich gegenseitig Raum.

Dadurch erst wird ein Dialog möglich, dessen Teile zwar noch sehr direkt aufeinander bezogen sind, der aber deutlich von zwei getrennten Personen getragen wird und einen Wechsel von Geben und Nehmen enthält.

BANDBEISPIEL 6:

Bernd kommt in der Geschichte mit der "Geige" zurück zum König. In dem folgenden Spiel wird zum ersten Male deutlich hörbar, dass er "fröhlich" und "traurig" spielt, dass er um eine verstehbare Wirkung bemüht ist. So einfach die Mittel dazu gewählt sind, so stark ist die Mühe und Intensität spürbar, die darauf gerichtet ist, etwas Bestimmtes auszudrücken, eine Wirkung mit der Musik zu erzielen.

Ein großer Teil der Arbeit der letzten Stunden lässt sich als ein Kampf um etwas "in der Mitte" beschreiben; im Kampf zwischen Chaos und Zwang einen Raum zu schaffen, in dem weitere Entwicklung möglich werden kann. Dabei hilft eine zeitweise Aufteilung in Funktionen. Bernd kann zum Teil das Ordnen und Halten mir überlassen, einen gewissen Teil des Kontrollieren-Müssens abgeben.

Dadurch steht ihm "leihweise" eine Ausrüstung zur Verfügung; die besser geeignet ist, das, was chaotisch zum Ausdruck drängt, so herauszubringen, dass er nicht selbst davon überflutet wird. So kann in der gemeinsamen Gestaltung etwas ins Werk gesetzt werden, was er allein noch nicht gestalten könnte. Daran wird zum einen deutlich, dass hier der Abschluss der Therapie eigentlich noch nicht möglich ist. Zum anderen wird verstehbar, wie im gemeinsamen Spiel eine allmähliche Umgestaltung eines Gefüges unterstützt werden kann durch eine Art "Abgeben" von Funktionen und vorgezogenes Verfügen über Ordnungsmöglichkeiten, die mehr zulassen, mehr zum Ausdruck kommen lassen können.

Indem Bernd sich auf die Geschichte einlässt, kann auch die Struktur des Märchens zu einer Hilfe für die Ausdrucksbildung werden. Durch die Vorauswahl der Instrumente, den Wechsel der Handlungsorte im Raum und den Verlauf der Geschichte wird das "Alles-Auf-Einmal" auseinander gefaltet. Bestimmte Gefühlsbereiche können sich an bestimmten Orten des Raumes und der Zeit entfalten. Sie erfahren dadurch eine Berechtigung und zugleich eine notwendige Einschränkung. Wut, Verzweiflung und Kampf „passt“ nicht an allen Stellen des Märchens, aber an bestimmten Stellen haben sie ihre Berechtigung und können sich ausbreiten, indem sie sich mit dem Sinn der Geschichte verbinden.

So werden Kämpfe, die zuvor in einem abgeschlossenen System stattfanden, auf einen äußeren Schauplatz verlegt. Auch dadurch findet eine Entfaltung statt: loslaufen-halten hatten sich zuvor auf Figuren verdichtet, die fast gleichzeitig beides enthielten und dadurch ein Patt zweier Kräfte bewirkt hatten. Jetzt breitet sich das Loslaufen in groß angelegten Steigerungen, in einem immer wieder Hochtreiben der Spannung aus, macht sich wirbelnd und lautstark Luft, so dass einem "die Ohren dröhnen", wie Bernd nach einer Improvisation sagt.

Dass hierin noch keine Lösung gefunden ist, zeigt sich darin, dass die Steigerungen meist nicht zu einer Lösung der aufgebauten Spannung führen, dass keine Entspannung folgt. Darin liegen wiederum Anordnungsprobleme: damit eine Steigerung bis zur Auflösung führt, muss sie auf eine ganz bestimmte Art aufgebaut sein.

Ausbreitung und Steigerung bis zur Auflösung verlangen paradoxerweise ein hohes Maß an Zurückhaltung und Ordnungsmöglichkeiten.

Was noch nicht möglich ist, sind Ordnung und Bewältigung in der Ausbreitung. Wohl aber ist es immer wieder möglich von dem, was alles zu sprengen droht, zurückzufinden in Geordnetes, zu Bewältigendes. Steigerungen können noch nicht so aufgebaut werden, dass sie sich in Ruhe und Entspannung auflösen, aber sie überschütten auch nicht mehr alles, sondern werden immer wieder aufgefangen von etwas, was genügt Halt geben kann. So ist im Miteinander und im Wechsel bereits möglich, was zu einer wirklichen Bewerkstelligung dieser Gestalten in Einem -in einer Person und in der Gleichzeitigkeit- möglich sein müsste. Damit ist der Entwicklungsstand der Therapie charakterisiert.

Dass bei dieser Charakterisierung und Einschätzung des Standes der Therapie ausschließlich von der Bewerkstelligung musikalischer Gestaltungen gesprochen wurde, mag Missverständnisse hervorrufen. Deshalb sei hier zum Abschluss betont, dass es bei der Bewerkstelligung neuer Lösungen, einem neuen Umgang mit den Problemen der Gestaltung letztlich natürlich nicht um Kunst geht, sondern um das alltägliche Leben.

Darüber wurde im Falle Bernd nur deshalb nicht gesprochen, weil unsere Einblicke und Informationen über die Therapie hinaus zu lückenhaft sind, um zu einer fundierten Einschätzung zu gelangen.

LITERATURVERZEICHNIS

Grootaers, Frank (1980): Abschlussarbeit zum Mentorenkurs unveröff. Herdecke 1980

Nordoff, Pauk & Robbins, Clive (1975): Music Therapy in Special Education, London

Nordoff, Pauk & Robbins, Clive (1977): Creativ Music Therapy, New York; dt. Fassung: Schöpferische Musiktherapie. Kassel

Priestley, Mary: Counter-Transference in Analytical Music Therapy: unveröff. Manuskript Herdecke 1980, in deutscher Sprache veröffentlicht in „Analytische Musiktherapie“ Stuttgart 1983

Salber, Wilhelm (1969): Wirkungseinheiten. Ratingen

Salber, Wilhelm (1977): Kunst, Psychologie, Behandlung. Bonn

Zaunert, Paul: Die Zauberflöte. In Märchen der europäischen Völker, München