

(aus: SAP-Zeitung Nr. 9, Juni 2004)

WAS HAT DAS BRATSCHENSPIEL MIT DER PSYCHOANALYSE ZU TUN?

(Überlegungen zur psychoanalytischen Grundhaltung)

Dr. Elisabeth Kovacs

Das Hauptanliegen dieser Arbeit ist nicht die psychoanalytische Betrachtung der Musik bzw. ihrer Teilgebiete wie z.B. musikalische Kreativität, Musikinterpretation oder Musikerleben. Gerade in jüngster Zeit scheint sich ein besonders reges psychoanalytisches Interesse für diese Themen zu entwickeln. Mich beschäftigt jedoch eine andere **Frage**, nämlich, **ob aus instrumenteller Praxis gewisse Erkenntnisse für die Psychoanalyse zu gewinnen wären?** Anlässlich der direkten Begegnung mit einem Instrument entwickelte ich einige Gedanken, die das Gebiet der Musik verlassen und sich mit psychoanalytischen Themen, wie die Therapeut / Patient-Beziehung und die Selbstdefinition des Analytikers beschäftigen. Es handelt sich hier z. T. um assoziative Verknüpfungen und gedankliche Anregungen, z. T. um direkte Vergleiche. Der Bratsche kommt hier eine Mehrfachrolle zu: sie wird als reales Objekt, als Instrument beschrieben und als Hilfskonstruktion, als Metapher verwendet, um psychoanalytische Vorgänge mit ihrer Hilfe zu veranschaulichen.

Methodisch wählte ich die aus der Psychoanalyse vertraute Vorgehensweise der freien Assoziation, weil sie mir in Bezug auf mein Thema am passendsten erschien. Sie kann hier sinngemäß nur als "bedingt freie Assoziation" verstanden werden. Damit sollte zum Ausdruck kommen, dass der Assoziationsprozess wohl dem gewählten Thema untergeordnet, d.h. bewusst eingeschränkt, sortiert und selektiert ist, um den Rahmen und eine gewisse notwendige Ordnung der Gedanken herzustellen.

Das gewählte Thema ist mit einer persönlichen Erfahrung verbunden. Vor vier Jahren, kurz nach Beginn meiner Ausbildung im Arbeitskreis fing ich an auch

Bratschenunterricht zu nehmen. Seither besteht ein beständiges Nebeneinander dieser zwei Tätigkeiten.

Allein schon diese zeitliche Übereinstimmung der zwei für mich subjektiv wichtigen Ereignisse weckte bei mir ein Stück psychoanalytisches Interesse. Die Parallelität hat sich rein "zufällig" ergeben. Die Psychoanalyse hinterfragt aber auch den Zufall, da sie dahinter unbewusste Determinanten vermutet. So entstand erstmalig mein Gedanke, dass die zwei scheinbar ganz unterschiedlichen Tätigkeiten eventuell mehr miteinander zu tun haben könnten als sich auf den ersten Blick vermuten lässt. Zunächst war natürlich mein subjektives Empfinden betroffen: ich merkte, dass mein neues "Hobby" meine tägliche therapeutische Arbeit ein Stück weit beeinflusste und veränderte, als hätte ich mich in meiner therapeutischen Haut sicherer gefühlt. Ich war mutiger beim Suchen, empfand es nicht als Unsicherheit oder Schwäche, hörte intensiver aber entspannter zu und ahnte doch mehr voraus, wonach ich auf der Suche war. Als hätte die Ausweitung meiner Interessen gleichzeitig meiner Arbeit einen neuen Impuls gegeben: mehr Lust und auch Festigkeit. Gleichzeitig kam die psychoanalytische Zugangsweise der Spieltechnik beim Musizieren auch zugute. Ich fing an über diese Empfindungen nachzudenken, sie zu reflektieren und zu Papier zu bringen.

Dass jemand ein Instrument lernt, ist an sich nichts Ungewöhnliches. Das einzig Ungewöhnliche daran war, dass ich mich als Erwachsene, im fortgeschrittenen Alter, ohne musikalische und instrumentale Vorkenntnisse auf etwas einließ, was üblicherweise im frühen Kindesalter stattfindet. Dadurch allerdings kam ich in die Lage, den Lernprozess bewusst zu erleben und das Erlebte zu reflektieren.

Vor meiner ersten Unterrichtsstunde lockten Violinspieler hinter meinem erwachsenen Wissen die Residualen meiner kindlichen Vorstellungswelt hervor, nämlich, dass diese Musiker über beinahe magische Fähigkeiten verfügen, wenn sie aus den vier unmarkierten Saiten ohne sichtbare Anhaltspunkte die richtigen Klänge hervorbringen. **Auch die Psychoanalyse weckt beim Betrachter die Vorstellung von Magie, da ihr Inhalt, die Erforschung der unbewussten Elemente der menschlichen Seele nicht direkt beobachtet werden kann und somit der unmittelbaren Sinneswahrnehmung unzugänglich bleibt. Möglicherweise trägt**

dieser Umstand heute noch zur Ablehnung oder Idealisierung der Psychoanalyse bei.

Meine infantile Annahme von Zauberei relativierte sich bereits nach einigen Unterrichtsstunden. Wie auch beim Kleinkind mit fortschreitender Entwicklung die magischen Vorstellungen und Allmachtsphantasien zugunsten gemachter Erfahrungen schrittweise in den Hintergrund gedrängt werden, schrumpften durch die reale Begegnung mit dem Instrument auch meine ursprünglichen Phantasien. Langsam erfuhr ich, welche internen Regeln das Spiel überhaupt ermöglichen. Zugleich musste ich aber mit einer gewissen Enttäuschung auch feststellen, dass die Regeln zwar unverzichtbare Anhaltspunkte, jedoch nicht die ersehnte Sicherheit der genauen Tonfindung boten. Auf Grund dieser, von mir ärgerlich empfundenen Tatsache entstand meine nächste Annahme, dass die technischen Bedingungen des Bratschenspiels den technischen Regeln der Psychoanalyse ähnlich seien. Auch im Bereich der Psychoanalyse wird mein Sicherheitsbedürfnis oft enttäuscht. **Die Streichinstrumente (Geige, Bratsche, Cello) verkörpern im Vergleich zu allen anderen Instrumenten m. E. genau die Besonderheit, die die Psychoanalyse von den anderen Therapieformen unterscheidet: Man muss sich an das Unsichtbare herantasten.**

Durch das "Verkörpern", d.h. durch die materielle Greifbarkeit des Instruments erschien mir das Wesen psychoanalytischen Tuns plötzlich auch begreiflicher und weniger verunsichernd.

Das Spiel auf der Geige oder Bratsche ist natürlich keine Zauberei, ist jedoch dadurch erschwert, dass der Platz der Finger auf den Saiten zwar mathematisch genau messbar festgelegt ist, aber für die optische Wahrnehmung unzugänglich bleibt, und erst mit Hilfe des Tastsinns und des Gehörs (vor allem des inneren Gehörs) gefunden werden muss. Auch der Psychoanalytiker ist bei seiner Orientierung gezwungen, auf Sichtbares, auf äußerlich Wahrnehmbares zu verzichten, und muss dafür in sich Fähigkeiten mobilisieren, die bei anderen Therapieformen nicht ausschlaggebend sind. Der Großteil dieser Fähigkeiten geht ebenso wie beim Geigen- oder Bratschenspiel aus einer bestimmten Grundhaltung, die sich erst einstellen muss, hervor.

Die „Besonderheiten einer analytischen Behandlung“ sind an sich schwer nachvollziehbar. **Freud** formulierte es 1926 in seinem Aufsatz über die Laienanalyse so: Ein „...- unbefugter – Zuhörer, der in eine beliebige Sitzung geriete, würde zumeist keinen verwertbaren Eindruck gewinnen, er käme in Gefahr, nicht zu verstehen, was zwischen dem Analytiker und dem Patienten verhandelt wird, oder er würde sich langweilen.“ (Die Frage der Laienanalyse, Ergänzungsband, Studienausgabe, S.277)

Der psychoanalytische Prozess läuft in einem geistig-emotionalen Bereich ab, ohne ein (hand)greifbares Objekt. Ihr wichtigster Botenstoff ist die Sprache. In der menschlichen Phylo- und Ontogenese geht aber dem geistigen Begreifen das physische Greifen und Be-greifen voraus. Der Körper und seine Sinnesorgane sind primär auf diese Aufgabe ausgerichtet. Die Psychoanalyse kann sich weder des Körpers noch seiner Sinnesorgane in der herkömmlichen Form bedienen, um die in der Seele verborgenen inneren Phänomene und Prozesse ausfindig zu machen. Die Medizin z.B. verwendet in der Diagnostik immer mehr technische Untersuchungsinstrumente, die die menschlichen Sinnesorgane künstlich erweitern, ersetzen, vervollkommen, um körperliche Krankheiten erkennbar zu machen. Auch die akademische Psychologie ist bemüht, z.T. durch Anwendung von Messapparaten, z.T. durch isolierte Versuche, ihre Untersuchungsergebnisse zu sichern. Der Psychoanalyse stehen solche Messinstrumente und Messmethoden nicht zur Verfügung. Sie hat eine ganz andere Methode entwickelt. Ihr einziges Instrument ist ein menschliches: **der Analytiker selbst als Person mit seinem speziellen Wissen, seiner Kreativität und Empathie**. Die Psychoanalyse hat es mit einem „psychischen Objekt“ zu tun, dessen Greifbarkeit rein materiell unmöglich ist. Die Prozesse, die in einem selbst und in der psychoanalytischen Therapie zwischen zwei Menschen auf geistig-emotionaler Ebene entstehen, lassen sich nicht eindeutig (d.h. materiell) begreifen, höchstens begrifflich erfassen und erklären. Dazu sind Symbole und Abstraktionen notwendig.

Ralph R. Greenson schreibt über die Aufgabe des Psychoanalytikers: “Die psychoanalytische Therapie stellt widersprüchliche, anstrengende Forderungen an den Analytiker. Er muß sich das Material seines Patienten anhören; während er dies

tut, muß er seinen eigenen assoziativen Vorstellungen und Erinnerungen freien Raum geben; aber er muß die so gewonnenen Einsichten kritisch prüfen und sie seinen intellektuellen Fähigkeiten aussetzen, bevor er sie gefahrlos an den Patienten weitergeben kann.“ (Technik und Praxis der Psychoanalyse, S.30) Das Material des Patienten kann nur an der Person und am Material des Analytikers seine Prüfung erfahren, daher erscheint mir wichtig, dass der Analytiker möglichst reich an Kenntnissen in verschiedenen Lebens- und Bildungsbereichen ist, um diese in seiner Arbeit kreativ einsetzen zu können.

Freud selbst hatte die Arbeit des Analytikers mit der des Chirurgen und des Archäologen verglichen. Dabei dürfen diese Symbole: die kühle Professionalität des Chirurgen und die geduldige Suche und Rekonstruktionsarbeit des Archäologen nicht als bevormundende technische Normen für die analytische Arbeit missverstanden werden. Sie sollten vielmehr die Aufgaben des Analytikers anschaulich und verständlich machen, jedoch nicht reglementieren. Die von Freud formulierten Grundregel, die die Inhalte einer bestimmten Grundhaltung beschreiben, begreife ich, als äußerste Grenzziehung, als durchaus weitgesteckten aber doch regulierenden Rahmen psychoanalytischen Tuns. Die innerhalb dieses Rahmens sich ergebenden Freiräume sind von dem jeweiligen Analytiker individuell zu füllen. Freud war bemüht, entsprechend seiner Zeit und seiner Berufsidentität nach naturwissenschaftlichen Kriterien vorzugehen. Zugleich sprengte er selbst den damaligen naturwissenschaftlichen Rahmen, indem er die menschliche Subjektivität in die Naturwissenschaft einführte.

Heinz Hartmann schreibt: “Historisch ist die psychoanalytische Psychologie dadurch charakterisiert, dass sie aus dem Abgrund emporgewachsen ist, welcher eine naturwissenschaftliche, hauptsächlich experimentell verfahrenende Psychologie der elementaren seelischen Vorgänge von der `intuitiven` Psychologie der Dichter und Philosophen scheinbar unüberbrückbar schied. ... Wir verdanken den psychologischen Maximen der Dichter und Philosophen die tiefsten Einsichten in seelische Zusammenhänge, die uns bisnun geschenkt wurden, aber sie können uns niemals das Ganze einer methodisch-systematischen psychologischen Wissenschaft ersetzen.“ („Die Grundlagen der Psychoanalyse“, S. 8.)

Die durch Freud geschaffene kreative Verknüpfung der Elemente der Naturwissenschaft mit Elementen der Mythologie, Religion, Philosophie, Geschichte, Literatur und der bildenden Kunst waren für die Erfindung der Psychoanalyse fundamental. Das Inbezugsetzen der jeweils betreffenden Inhalte aus all diesen Wissensbereichen ist ein für die Psychoanalyse entscheidender intellektueller Vorgang.

Um noch mal **Heinz Hartmann** zu zitieren: "Die Psychoanalyse ist, in höherem Maße als jede andere Wissenschaft, das Werk **eines** Mannes; zumindest soweit ihre theoretischen Grundlagen in Rede stehen...." (S.9) Dieses „Werk“ - wie ich Hartmann in seinem vorausgehend zitierten ersten Text verstehe - ist ein Brückenschlag zwischen Wissenschaft und Kunst. Die Sprache, in der die Psychoanalyse als Naturwissenschaft von Freud verfasst wurde, ist eine literarische, der naturwissenschaftlichen Sachlichkeit bislang fremde Sprache. Die, der Biologie und Physik entlehnten und in die Psychologie eingeführten Begriffe, wie z.B. "psychischer Apparat", "seelische Mechanismen", "psychische Energie", "psychisches Objekt", usw. sind bei Freud in literarische Erzählkunst gebettet. Diese literarische Ausdrucksform ist mehr als ein Stilmittel. Sie steht m. E. für die inhaltliche Integration von Geist (im Sinne des denkenden und erkennenden Bewusstseins) und Sinnlichkeit.

Wenn wir uns speziell der Verknüpfung von Musik und Psychoanalyse zuwenden, finden wir bei Freud selbst verhältnismäßig wenig zu diesem Thema. Dass er wenig Beziehung zur Musik gehabt hätte, ist dennoch schwer nachvollziehbar, wenn man bedenkt, dass Musikkennntnisse zu jüdischer Allgemeinbildung, Musikgenuss zur jüdischen Lebenseinstellung gehören. Trotzdem hat sich Freud nicht so sehr der Musik als der Sprache zugewandt. Seine viel zitierte Äußerung, dass er musikalisch "fast genussunfähig" sei, sollten wir eher als Bescheidenheit und nicht als Faktum einstufen. Mangels genauer diesbezüglicher Kenntnisse, können wir darüber nur spekulieren. Dass aber musikalische Beispiele in seinen Deutungen und theoretischen Konstruktionen kaum vorkommen, lässt sich vorwiegend aus dem Wesen der Musik ableiten.

Musik eignet sich wenig, in Worte gefasst zu werden, denn sie ist ihrer Substanz nach nonverbal. Musik ist außerdem überwiegend (wenn auch nicht ausschließlich) primärprozesshaft und entstammt direkt libidinösen Quellen. Sprache hingegen gehört in den Bereich des Sekundärprozesshaften. Sie ist eine Ich-Leistung, die zwar die Elemente der Musik auch beinhaltet, doch ist sie in erster Linie als Ausdrucksform von Gedanken mit der Vernunft verknüpft. Freuds Psychoanalyse ist weitestgehend an den sprachlichen Ausdruck gebunden. Ihre Zielsetzung ist, das Sekundärprozesshafte zu stärken und zu erweitern, indem die Elemente des Primärprozesshaften aufgedeckt und auf das Niveau der Sprache gehoben werden. Musik hingegen verbleibt überwiegend im Primärprozesshaften, mehr dem Lustprinzip zugehörig. Sie transportiert, weckt und kanalisiert Gefühle bewusster und unbewusster Art. Sie erzählt zwar auch eine Geschichte, die aber vom Zuhörer oder vom Musiker mehr indirekt, intuitiv und sinnlich als verstandesmäßig erfasst wird. Ihre "Sprache" ist eine auditive, der Bildersprache des Traumes ähnliche, eine kodierte, dem Verstand nicht direkt zugängliche. Sie wirkt durch das Klangerlebnis, nicht durch den Verstand. Die besondere "Sprache" der Musik ist der Ton und der Rhythmus, aus denen sich schließlich die Melodie zusammenfügt. Wenn man sie in Worte übersetzte, hörte sie zu existieren auf. Musik ist - nach der Feststellung von Mosonyi – reinstes Libidoprodukt. Sie entsteht ausschließlich aus libidinösen Quellen und ist - wie ich meine - für einen libidinösen Genuss geschaffen, der mit dem Realitätsprinzip kaum in Konflikt geraten kann. (in: Bernd Oberhoff: „Psychoanalyse und Musik“)

Der Genuss beim Zuhören stellt sich durch die Vermittlung des Interpreten ein. Indem der Interpret mit Hilfe seines Könnens und seines Instrumentes die Komposition in Klänge umwandelt, wird sie auch vom Zuhörer rezipierbar. Es entsteht eine Dreierverbindung zwischen **Komponist**, **Interpret** und **Zuhörer**. Die Interpretation einer Komposition geschieht mittels eines körpereigenen (die menschliche Stimme) oder körperfremden Instrumentes (Musikinstrument im eigentlichen Sinne). Es besteht auch hier eine Dreierverbindung zwischen **Interpret**, **Instrument** und **Komposition**. Durch die Zuwendung des Musikers zu seinem Instrument und zu den Noten wird das musikalische Werk erschlossen. Diese Dreierbeziehung ist vergleichbar mit der Dreierbeziehung, die sich im psychoanalytischen Prozess zwischen **Therapeut**, **Patient** und seiner

Lebensgeschichte einstellt. Mit Hilfe des Therapeuten kommt die eigentliche Lebensgeschichte des Patienten zum Vorschein. Indem der Patient sie in Worte fasst, wird sie externalisiert, dadurch lebendig, gefühls- wie verstandesmäßig nachvollziehbar und kommunizierbar.

Das hier zur näheren theoretischen Demonstration gewählte Instrument ist die Bratsche. Gewählt in dem Sinne, dass ich nur mit diesem Instrument eine direkte Erfahrung gemacht habe. Gewählt ist sie hier aber auch aus dem Grund, weil aus meiner Sicht dieses Instrument sich ganz besonders eignet, um einige Aspekte der psychoanalytischen Grundhaltung mit seiner Hilfe verständlich zu machen. Dazu muss ich kurz das Instrument vorstellen.

Die Bratsche ist eine Geigenart. Die Geige ist nicht nur ein für uns alle gut bekanntes Instrument, sondern auch der Oberbegriff für unterschiedliche Streichinstrumente. Leopold Mozart unterscheidet 13 Geigenarten. Die heute bekanntesten davon sind die Geige im eigentlichen Sinne, das Cello und die Bratsche. Es gibt grundsätzliche Gemeinsamkeiten zwischen Geige und Bratsche, da sie zu der gleichen Gattung der Instrumente gehören, aber auch einige spezielle Unterschiede, die mich dazu veranlasst haben, die Bratsche hier besonders hervorzuheben. Die Bratsche ist größer, eine Quint tiefer gestimmt als die Geige und hat einen **tiefen, "satten" Klang**. Wie wir aus der Entwicklungspsychologie wissen, vermitteln tiefe menschliche Stimmen Ruhe und Wärme. Hohe Lagen sind hingegen bei der Sprechstimme häufig irritierend, und zeugen oft von innerer Unruhe, Erregung, Angespanntheit oder Unlustgefühlen. (Hysterikerinnen haben nicht selten eine auffallend hohe Stimme, die ihren inneren Triebdruck verrät.)

Im Verhältnis zur Geige ist die Bratsche ein **zurückhaltendes** Instrument.

In der Fachsprache heißt es, sie ist ein typisches *Begleitinstrument*. Es gibt auch wenig Kompositionen, die auf Bratsche, als stimmführendes Instrument geschrieben wurden. Die Bratsche ist auch kein Einstiegsinstrument. Die grundsätzliche Spieltechnik wird meist auf der Geige erlernt. In unserem eigentlichen Gebiet, in der Psychoanalyse würde es heißen, dass der Patient (wie der Geiger) die Stimmführung hat, er spielt die Melodie, der Therapeut (wie der Bratschist, der mit den Grundzügen des Geigenspiels prinzipiell vertraut ist), muss die Position des

Begleiters übernehmen, um die Stimme der Hauptperson zu unterstützen, ergänzen, betonen und vertiefen, aber ihr auch Kontra zu geben. Der eigentliche Stimmführer und Virtuose in der Therapie ist der Patient.

Durch ihre Schwerfälligkeit und ihren tiefen Klang eignet sich die Bratsche nicht so sehr zu Virtuosität, wie die Geige. Letztere besitzt einen besonderen Stellenwert unter den Instrumenten und ist mit einer besonderen überlieferten Symbolik behaftet : Sie gilt, als "das" Instrument, dem der Musiker die wunderbarsten Töne entlocken kann, die die Seele am intensivsten berühren können (sowohl die des Spielers als auch die der Zuhörer). Um so weit zu kommen, müssen Geiger einige besondere Qualitäten mitbringen, andere lang und konzentriert erarbeiten. Das Violinspiel ist die Vollkommenheit geistig-seelisch-körperlicher Einheit und ein Beispiel für die Hingabefähigkeit sowie für das Bedürfnis nach sublimierter sinnlicher Beziehung des Geigers. Am Spiel der großen Geiger lässt sich beobachten, wie das "Spiel" alles erfasst: Körperhaltung, Mimik, Konzentration, Emotion. Als müsste jeder Ton erst innerlich erlebt werden, bevor er gespielt wird. Die Töne werden vorausgehört, bevor sie gespielt werden, ebenso, wie in der Therapie, wo Gegenübertragungsgefühle und Gegenübertragungsbilder des Therapeuten seine therapeutische Intervention bestimmen und der Übertragung vielfach vorausgehen. Das Spiel des Musikers ist mit großem Ernst verbunden, eine strenge Konzentration ist erforderlich, um die Leichtigkeit der Interpretation zu erreichen. Takt- und Fingerspitzengefühl sind in beiden Fällen von größter Bedeutung. Die vollkommene Beherrschung der Technik ist unerlässlich, jedoch nicht ausreichend, um musikalische Wirkung hervorzurufen. Die sinnliche Beziehung zum Instrument und zum musikalischen Werk bringt das Instrument zu immer verfeinerteren Klängen und belebt ihrerseits die Technik.

Die Streichinstrumente sind „**lebendige**“ Instrumente. Der Klang wird erst durch das Bespieltwerden vollständig entwickelt. Je öfter und professioneller die Geige (auch Cello und Bratsche) gespielt werden, desto besser klingen sie. Dadurch entsteht eine fortwährende Interaktion zwischen **Musiker, Musikinstrument** und **musikalischem Werk**. Ihr optimales Zusammentreffen bietet dann der Zuhörerschaft den entsprechenden Genuss.

Jedes Instrument besitzt eine **allgemeine**, wie auch eine **individuell-subjektive Symbolik**. Die subjektive Beziehung des Musikers zu seinem Instrument ist mehrfach determiniert. Das Instrument eines Musikers wird in der Regel mit bewussten und unbewussten Phantasien besetzt. In der Hand des Musikers verwandelt sich das Instrument vom leblosen Gegenstand zu einem, mit menschlichen Eigenschaften ausgestatteten. Es wird sozusagen vom Musiker beseelt und zum Leben erweckt. Dies gilt allgemein für alle Musiker ungeachtet ihrer individuellen biographischen Unterschiede, ebenso, wie die sogenannten "typischen Träume" von beinahe allen Menschen geträumt werden. Die individuelle Note dieser sonderbaren Beziehung zum Instrument wird durch die Besonderheiten der einzelnen Biographien und durch die Eigenart des jeweiligen Instruments gegeben. Das Instrument wird mal zum geliebten Objekt oder zum Selbstobjekt, mal erfüllt es die psychische Funktion eines Ersatz- oder Übergangsobjektes oder dient einem fundamentalen Bedürfnis nach Ausdrucksmöglichkeiten oder nach narzisstischer Komplettierung. Diese personifizierte Beziehung des Musikers zu seinem Instrument lässt sich mit allen psychoanalytischen Theorien (Triebtheorie, Objektbeziehungstheorie, Narzissmustheorie), entsprechend der eigenen theoretischen Präferenzen nachweisen. Genauer zu diesem Thema ist bei **Karin Nohr** zu finden. (K. Nohr: Der Musiker und sein Instrument). Sie analysiert in ihrer spannenden Studie über die "besondere Form der Bezogenheit" des Musikers zu seinem Instrument die Autobiographien von berühmten Musikern und versucht die speziellen Hintergründe dieser besonderen Beziehung aus einer Fülle von Aussagen zu erforschen. Das Ergebnis ist eine heterogene Vielfalt. Gemeinsam ist - nach meiner Lesart - dass ohne sinnliche Beziehung zur Musik und zum gewählten - wenn auch ursprünglich nicht immer selbst gewählten - Instrument das professionelle Musizieren nicht möglich ist. Was die jeweiligen Inhalte dieser sinnlichen Beziehung im einzelnen ausmacht, ist gewiss, biographisch bedingt bei jedem einzelnen unterschiedlich.

Erich Haisch schreibt in seinem Aufsatz mit dem Titel: "Über die psychoanalytische Deutung der Musik": "Die theoretische Forschung beginnt mit der Deutung der den Musikinstrumenten und der Musik innewohnenden Symbolwerte. ... Das Streichen der Streichinstrumente hat etwas mit Streicheln zu tun, Geigen und Celli vermögen daher zärtlich und 'sinnlich' zu sein." (S.158)

Bemerkenswert finde ich noch zwei weitere Besonderheiten des Instrumentes:

Zum einen: ***die besondere Art der Körpernähe.***

Geige und Bratsche sind sowohl die Verlängerung des eigenen Körpers als auch Fremdkörper, also zugleich oder wahlweise Selbst- und Fremdobjekte. Die Grenzen sind fließend. Identifikationsvorgänge und Übereinstimmungen in den Lebensläufen des Analytikers und des Analysanden können ähnliche Konstellationen in der therapeutischen Situation hervorrufen. Die gefühlsmäßige Nähe und Distanz des Therapeuten zum Analysanden wird durch das Ähnliche und das Fremde reguliert. Ein „sich einlassen“ auf das Instrument durch die materielle Beschaffenheit des Instrumentes und durch die Art der Körpernähe ist unerlässlich.

Zum anderen: ***die Präzision in der Intonation.***

Bei keinem anderen Instrument sind die Gegensätze bei der Tonproduktion so nah beisammen, wie bei einem Streichinstrument, und ganz besonders bei der Geige. Der schönste und reinste Ton einerseits, der Spieler und Zuhörer in die Lage des hohen Genusses versetzen kann, andererseits der falsch gespielte, der beim Zuhören schlagartig extremes Unbehagen auslöst. Freud traf die damals neuartige Feststellung, dass Gegensätze eigentlich eng benachbart seien. Ebenso ist hier Musik und Geräusch in direkter Nachbarschaft. Die Beherrschung einer besonderen Technik ist also unverzichtbar.

Der Spieler ist mit dieser Schwierigkeit jahrelang konfrontiert, bevor er das Instrument mit einer kontinuierlichen Sicherheit genussbereitend spielen kann. Berühmte große Geiger (z.B. **Itzak Perlmann** in einem Interview) vertreten die Auffassung, dass die Geige aus diesem Grund den Spieler mehr als andere Instrumente herausfordere. Der Geiger muss, im Gegensatz zum Klavierspieler, jeden einzelnen Ton erst erarbeiten, dabei hat er sich auf verschiedene Nuancen gleichzeitig zu konzentrieren, bevor er überhaupt einen sauberen Ton spielen kann. Dieser Konzentrationsleistung geht noch eine andere Leistung voraus, nämlich, dass er den Ton, den er spielen will innerlich voraushören können muss. Dieser innerlich vorauszuhörende Ton muss dann gespielt, also motorisch, technisch umgesetzt werden. Der produzierte Ton wird dann mit dem inneren Ton verglichen. Das

Musikstück wird, bevor die Melodie als Ganzes entsteht, in seine einzelnen Elemente zerlegt und wieder zusammengefügt.

Wie schon erwähnt, werden die Instrumente mit allgemeinen und individuellen Symbolen besetzt. Dies gilt für die Geige in einer besonderer Weise. **David Oistrach** hat anlässlich eines Interviews gemeint, dass die Geige ein sehr empfindliches und launisches Instrument sei, das besonderen Umgang und sorgsame Pflege verlangt. Man müsse mit ihr besonders behutsam umgehen, wie mit einem Kind, das man liebt. In der Fachliteratur werden die einzelnen Teile des Instrumentes wie Körperteile benannt: „Korpus“, „Hals“, „Fuß“ (letztere ist die ungarische Bezeichnung für den „Steg“). Ein wesentlicher Bestandteil im Geigeninneren, der für die Tonqualität der Geige den Ausschlag gibt, wird in der ungarischen Sprache, (wie auch in der italienischen und französischen) sogar „die Seele“ genannt (im Deutschen heißt er, etwas sachlicher: „Stimmstock“). Jede Geige ist durch das Bespieltwerden „*entwicklungsfähig*“. Die Töne müssen erst aus dem Instrument „*herausgeholt*“ werden. Zwischen Musiker und Instrument herrscht ein **fortwährender lebendiger Austausch**, um gemeinsam die entsprechende Tonqualität zu erarbeiten.

Die Bratsche ist *d a s* Instrument unter den Streichinstrumenten, das der menschlichen Stimme (neben dem Cello) am ähnlichsten ist. Ihr Klang geht nicht so sehr ins Mystische, wie der der Geige, sondern er bleibt sozusagen in einer angenehmen Weise in der *sublimierten Realität*. Wahrscheinlich macht dies den speziellen Reiz aus, weshalb Musiker die Bratsche als Zweitinstrument wählen, und ohne ursprüngliche Absicht bei diesem Instrument oft „hängen bleiben“. Violinspieler empfinden ihr Instrument als einen Teil des eigenen Körpers, und/oder als einen Freund, eine Frau, eine Lebensgefährtin. Die Bratsche kann mit einem Wärme und Geborgenheit spendenden Objekt verglichen werden, dessen Stimme beruhigend und sättigend klingt.

Einige Gedanken, die bei mir anlässlich meines Bratschenspiels entstanden sind und sich auf die Psychoanalyse beziehen, möchte ich hier zusammenfassen. Sie lassen sich grob in drei Gruppen einteilen:

1/ Die Psychoanalyse als Theorie und als Methode verbindet Elemente der Wissenschaft mit Elementen der Kunst.

Die Psychoanalyse hatte und hat es schwer, als Wissenschaft, vor allem als Naturwissenschaft anerkannt zu werden. Sie reibt sich an den naturwissenschaftlichen Kriterien und fordert sie heraus. Wissenschaft soll sich hauptsächlich vom Realitätsprinzip ernähren. Kunst hingegen wird allgemein dem Lustprinzip zugeordnet. Diese Unterscheidung erscheint mir etwas vereinfachend, ebenso wie die scharfe Trennung zwischen Lust- und Realitätsprinzip. Letztlich entwickelt sich das Realitätsprinzip aus dem Lustprinzip. Das Lustprinzip wird zwar mit zunehmender Reife in unterschiedlichem Ausmaß zurückgedrängt bzw. verwandelt, löscht sich aber nicht aus.

Jeder Untersuchungsgegenstand bestimmt die, dem Gegenstand innewohnenden Eigenschaften entsprechende Technik. Der Gegenstand der Psychoanalyse ist die menschliche Seele, ein "psychisches Objekt", wie Freud sie - im Gegensatz zum materiellen Objekt der Archäologie - bezeichnete. An die menschliche Seele mit ausschließlich sachlich-technischen Mittel heranzugehen ist nicht möglich, und war m. E. von der Psychoanalyse wohl auch nicht beabsichtigt. *Die kreativen Elemente der Kunst waren in ihr stets vorhanden. Dennoch gibt es psychoanalytische Grundsätze, die den Rahmen, innerhalb dessen Kreativität entfaltet werden kann, bestimmen.*

2/ Wenn wir die psychoanalytische Technik genau darlegen wollen, scheint mir sinnvoll von der ursprünglichen Bedeutung des Technikbegriffes auszugehen. Denn die Bezeichnung "Technik" kann leicht irreführend sein. Technik wird in unserer Kultur zunehmend im Sinne von Mechanik verstanden. Die erste Bedeutung des Wortes ist jedoch "die Kunst, mit den zweckmäßigsten und sparsamsten Mitteln ein bestimmtes Ziel od. die beste Leistung zu erreichen." Sie ist aus dem griechischen

`technikos´ abgeleitet, und heißt so viel, wie “kunstvoll, kunstgemäß, sachverständig, fachmännisch”, die “Gesamtheit der Kunstgriffe” (Gerhard Wahrig: Deutsches Wörterbuch). **Dem entsprechend ist die Technik der psychoanalytischen Therapie mehr als die mechanische, technologisch rigide Anwendung einzelner Vorschriften.** Sie besteht in der Auswahl von passenden Möglichkeiten innerhalb des Gesamtinstrumentariums, die zwar während ihrer Anwendung ständig modifiziert werden können und auch sollen, aber der Kontakt zur theoretischen Basis hat dabei aufrechtzubleiben. Die einzelnen technischen Vorschriften sind wie das durch Fingerübungen erarbeitete Rüstzeug des Musikers, das als Voraussetzung des professionellen Spiels unerlässlich ist, aber immer im Dienste einer Gesamtvorstellung, nämlich der Interpretation eines konkreten Musikstückes steht und diesem weitestgehend untergeordnet ist. Ein technisch korrektes oder gar perfektes Spiel ist noch keine vollwertige musikalische Darbietung. Zum technischen, manuellen Können gehören ergänzend auch Stilkenntnisse und Stilsicherheit. Der Stil muss zugleich stabil und variabel sein, um möglichst viele unterschiedliche Kompositionen adäquat spielen zu können. Mit den Worten von **Ivan Galamian** - Lehrer von Meistergeigern - formuliert, heißt es: “Interpretation ist das höchste Ziel allen instrumentalen Lernens, ihre einzige Daseinsberechtigung. Technik ist nur das Mittel zu diesem Zweck, das Werkzeug, das im Dienst künstlerischer Interpretation Verwendung finden soll. Für eine vollgültige Wiedergabe genügt deshalb die Beherrschung der technischen Mittel allein nicht. Darüber hinaus muss der Spieler den Sinn der Musik vollkommen verstehen, er muß schöpferische Phantasie besitzen und einen persönlichen, gefühlsmäßigen, intuitiven Zugang zum Werk haben, wenn seine Wiedergabe über dem Trockenen und Pedantischen stehen soll. Seine Persönlichkeit darf weder farblos noch darf sie aggressiv - aufdringlich sein.” (Galamian: “Grundlagen und Methoden des Violinspiels”, S.16.) Dieses Zitat könnte sich ebenso auf den Psychoanalytiker und seine Aufgabe beziehen.

3/ Die Tätigkeit des Psychoanalytikers ist nicht so sehr eine überichgesteuerte Leistung, vielmehr eine besondere Ich-Leistung. Vor allem möchte ich hier die Inhalte der Bezeichnungen “**gleichschwebende Aufmerksamkeit**”, “**therapeutische Grundhaltung**” und “**gesunder Menschenverstand**” ebenfalls durch Zuhilfenahme der musikalischen Erfahrung zu präzisieren versuchen.

Die psychoanalytische Technik ist im wesentlichen eine Methode, um an das Unbewusste heranzukommen, verschüttete Erinnerungen bewusst, d.h. dem Verstand zugänglich zu machen. Freud hat die "klassische Technik" aus der Hypnose entwickelt. Seither hat sie viele Wege und Irrwege eingeschlagen. Obwohl die Weiterentwicklung der Technik im Sinne unseres Bedürfnisses, mehr Ordnung in die Unordnung zu schaffen, betrieben worden ist, ist die Orientierung mit zunehmender Anzahl technischer Schriften nicht einfacher, sondern schwieriger geworden.

Freud hat seine technischen Erfahrungen in einigen grundlegenden Aufsätzen hauptsächlich zw. 1910 und 1914 zusammengefasst, in den späteren Jahren ergänzt und verfeinert. Im späteren Verlauf sind aus dem Freudschen technischen Grundkonzept vielfältige Variationen entstanden, bis zu der These, dass im Grunde jeder Patient einzigartig sei, und nach einer ihm maßgeschneiderten Methode verlangt, die sich nicht unbedingt in ein vorgegebenes theoretisches Schema zwängen lässt. Die allgemeinen technischen Grundsätze (Spiegel-Chirurgen-Passivitäts-Abstinenz-Neutralitäts-Haltung, Deutung und Konstruktion) sind viel diskutiert und kritisiert worden, sie seien rigide und im Konkreten nicht anwendbar.

Die Forderung einer maßgeschneiderten Technik ist zwar berechtigt und auch nachvollziehbar, wenn man die Individualität des Analysanden und seine einzigartige Biographie vor Augen hält. Gleichzeitig kann aber dieser Ansatz auch eine nicht mehr eingrenzbare therapeutische Freiheit meinen, alles fallweise methodisch Vorgekommene im Sinne des Patienten oder des jeweiligen therapeutischen Prozesses zu legitimieren und dazu verleiten, Individualität und Flexibilität mit Beliebigkeit zu verwechseln. Dieser Ansatz macht den theoretischen Hintergrund verzichtbar und verlässt sich allein auf Intuition. Dabei kann die spezielle psychoanalytische Technik im Vergleich zu anderen Psychotherapiemethoden, aber auch zum "gesunden Menschenverstand" ihre Konturen einbüßen, so dass die Frage, was psychoanalytisches Denken und Tun noch ausmacht, immer schwerer zu beantworten wird. Um einige Beispiele zu nennen: die Selbstpsychologie von Kohut hat mehr Gemeinsamkeiten mit C.G. Jungs analytischer Psychologie, oder mit Rogers klientenzentriertem Ansatz, als mit Freuds Überlegungen. Triebtheorie und

die erweiterte Auffassung der Sexualität treten im Zuge der Weiterentwicklung der Psychoanalyse meist in den Hintergrund. Innerhalb der Triebtheorie wird dem selbständigen Aggressionstrieb immer mehr Aufmerksamkeit geschenkt, als dem geschädigten Sexualtrieb. Das Setting als therapeutische Grundsituation der psychoanalytischen Behandlung, ist sozusagen abgeschafft, seit dem sich die Krankheitsbilder von der Hysterie über Depression in Richtung Frühstörung und Borderline-Störungen verschoben haben, und das Liegen auf der Couch diesem neuen Klientel, wegen der allgemeinen Ich-Schwäche, nicht zuzumuten sei. Der originelle Anteil der Psychoanalyse ist mit dem Aufkommen der Objektbeziehungstheorie, Narzissmustheorie und Ich-Psychologie schrittweise in den Hintergrund geraten.

Johannes Cremerius hat sich mit der Reform- und Erweiterungswellen der Psychoanalyse bereits vor mehr als zwanzig Jahren auseinandergesetzt. Seine Aufsätze zu diesem Thema, gesammelt in zwei Bänden, mit dem Titel: "Vom Handwerk des Psychoanalytikers: Das Werkzeug der psychoanalytischen Technik"(1990) sind für die Orientierung immer noch sehr nützlich. Cremerius liefert eine sehr differenzierte und konsequente Analyse der Weiterentwicklung der psychoanalytischen Theorie und stellt – durchaus kritisch - fest, dass die von Freud postulierten sog, "Grundpfeiler" der psychoanalytischen Theorie und Technik ihre uneingeschränkte Gültigkeit längst verloren hätten. Auch wenn die Vielfalt der theoretischen und technischen Konzepte prinzipiell zu begrüßen sei, bliebe laut Cremerius die Frage, ob der Fortschritt tatsächlich so groß sei, wie angenommen, weiterhin offen.

Freud war bekanntlich bestrebt zunächst seine Erkenntnisse mit anderen zu teilen, und die unterschiedlichen Ansätze in seiner Theorie zu integrieren. Er sprach von einem gemeinsamen "Dach" unter dem sie alle beheimatet sein könnten. Inzwischen sei "...`dasselbe Dach´, unter dem man `mit größter Gemütsruhe zusammenbleiben könnte´, so weit geworden, das fast alles darunter Platz hat - weit mehr, als Freud je gewünscht haben würde." Und weiter: "Das Dach - vielmals erweitert - steht noch, die `Grundpfeiler´ sind fast alle durch andere ersetzt worden." (Cremerius,Bd.II.S.368)

Im Einklang mit Cremerius drängt sich auch bei mir immer wieder die Frage auf, ob die postfreudianische Innovation in der Psychoanalyse tatsächlich in allen Punkten eine Weiterentwicklung gebracht hat oder in manchen Bereichen vielmehr die Manifestation unbewusster Widerstände und Ängste in den eigenen Reihen sein könnte. Auch in der Therapie kommt es vor, dass die Grundregel der freien Assoziation ungewollt im Dienste des Widerstandes, statt der Aufklärung steht. Aber wie soll man es mit Sicherheit feststellen? Jede Unsicherheit, die die Theorie betrifft, zeigt selbstverständlich Auswirkungen auf die verwendete Technik. Heterogenität ist hier das schützende Wort, das verdächtig häufig verwendet wird, um das Chaos nicht offensichtlich werden zu lassen. Unter diesen Umständen bleibt die Definition der eigenen psychoanalytischen Identität und die tägliche therapeutische Arbeit problematisch.

Ich steckte auch in diesem Konflikt, als die Bratsche in mein Leben trat. Die Eigenarten dieses Instrumentes haben mir das Nachdenken über die psychoanalytische Grundhaltung erleichtert. Beim Bratschenspiel hat das Halten des Instruments eine extrem wichtige Bedeutung. Um das Instrument halten und spielen zu können, ist eine spezielle körperliche Grundhaltung notwendig. Ohne diese erforderliche Haltung konnte ich die tieferen Saiten des Instruments nicht erreichen. Die tieferen Schichten der Seele sind m.E. ohne eine spezifisch-psychoanalytische Grundhaltung ebenfalls nicht erreichbar.

Der Platz der Finger an den Saiten des Instruments ergibt sich dann auch aus der Grundhaltung. Die Reichweite, die Sicherheit und die Freiheit der Finger gehen ebenfalls aus dieser Grundhaltung hervor. Einen anderen Anhaltspunkt gibt es kaum. Wenn die Stellung verlassen wird, gerät man in Gefahr, die Orientierung zu verlieren. Der bereits zitierte **Ivan Galamian**, formuliert es so: "Die Finger sind wie Blinde, sie finden sich ohne Licht zurecht, indem sie Gegenstände berühren, die den Weg von Ort zu Ort kennzeichnen. ...Die Hand lernt allmählich sich zu orientieren, die jeweils richtige Stelle zu finden, in dem sie den Hals (und in höheren Lagen den Körper des Instrumentes) fühlt. Von der so erlangten Handstellung aus entwickeln nun ihrerseits die Finger durch den Tastsinn das Gefühl für richtiges Aufsetzen und passendes Strecken. Dabei werden sie ständig durch das Ohr unterstützt, geleitet und kontrolliert." (Ivan Galamian: Grundlagen und Methoden des Violinspiels, S.30)

Diese Grundhaltung im erwachsenen Alter anzunehmen ist natürlich schwerer als im Kindesalter, wo die Elastizität des Körpers noch vorhanden ist und die scharfen Grenzen zu ungewöhnlichen Körperhaltungen sich noch nicht gefestigt haben. Der gesamte Körper muss sich nämlich auf das Instrument einstellen, was wiederum eine besondere Form der körperlichen Hinwendung erfordert. Das Instrument wird förmlich umarmt, das Gesicht liegt am Instrument, durch das Kinn wird es gehalten, ohne Druck auszuüben, damit die Arme flexibel bleiben können. Die Gelenke des linken Armes werden verdreht, um die tieferen Saiten auch zu erreichen. Diese Körperhaltung ist eine an sich unnatürliche, im alltäglichen Bewegungsablauf nicht vorkommende, die während des Spiels zur Normalität werden muss. Es dauert einige Zeit, bis man sich in dieser Haltung wirklich wohl fühlt. Es bieten sich letztlich in dieser Körperlage die notwendigen Freiräume, die in der anderen, im Alltag gewohnten nicht vorhanden wären. Typisch ist, dass der Körper, solange er die haltungsbedingten Vorteile nicht erkennt, sich gegen diese neuartige Konstellation, die er nicht nur ungewohnt, sondern unangenehm, manchmal sogar schmerzhaft empfindet, immer wieder wehrt und schrittweise, kaum bemerkbar in die vertraute und bequeme Alltagshaltung zurückfinden möchte. Die Anstrengung, im Interesse des Spiels die erforderliche Haltung zu bewahren, dabei sich aber nicht zu verkrampfen, ist vergleichbar mit der Anstrengung des Psychoanalytikers, im Interesse einer psychoanalytisch effektiven Therapie von grundsätzlichen psychoanalytischen Regeln nicht abzuweichen und sie dennoch nicht rigide anzuwenden. Dabei scheint die Distanz zum natürlichen Menschenverstand und der Widerstand gegen die schleichende Anziehungskraft des Alltagsbewusstseins von besonderer Bedeutung zu sein.

Jeder Musiker hat seine Aufmerksamkeit von Anfang an gleichzeitig und/oder unterschiedlich dosiert abwechselnd auf mehrere Ziele zu richten, eine Art Simultanaufmerksamkeit zu entwickeln. Beim Streicher kommt noch eine permanente Intonationskontrolle hinzu. Dieses Plus hebt das Streichinstrument von allen anderen Instrumenten ab und bedeutet eine zusätzliche Aufgabe für den Spieler, die sich beim Psychoanalytiker in der ständigen Selbstreflexion und in der ständigen Ortung der Gegenübertragung wieder finden lässt. Der Vorgang ist zum Teil bewusst, zum Teil unbewusst. Die forciert-gezielte Lenkung der Konzentration

in eine vorgegebene Richtung beeinträchtigt leicht die übrigen Bereiche. Zwischendurch muss die Aufmerksamkeit im Interesse eines dynamischen Spiels abgeschwächt werden. Das Wechseln zwischen gelenkter Aufmerksamkeit und dem Gewähren eines freien Laufes der Geschehnisse ist zwar nur bedingt steuerbar, dennoch ist die Bewältigung dieser Aufgabe, eine Ich-Leistung, die ständig im Hintergrund mitläuft.

Diese Erfahrung in der Musik bedeutet auf die Psychoanalyse transformiert, dass die "gleichschwebende Aufmerksamkeit" nicht eine Nichtaufmerksamkeit, ein sich Lossagen von Grundwerten wie Moral oder Intellekt oder ein sich Lossagen von den theoretischen Grundlagen ist, sondern eine besondere Form der Aufmerksamkeit. Sie ist eine Art entwickelte Grundbereitschaft, sich auf den Anderen in einer speziellen Situation einzulassen, eine Bereitschaft, die innigen Bindungen zu den bereits gefestigten eigenen Erfahrungen, Vorstellungen, subjektiven Eindrücken und Erinnerungen, Vorurteilen und Überich-Forderungen kurzfristig zu lockern, um das unbekannte Material des Analysanden in sich aufzunehmen, es mit bekanntem inneren eigenen Material zu vermengen und es kreativ mit dem Analysanden gemeinsam neu zusammenzufügen. Dies wäre der Vorgang der Konstruktion in der Psychoanalyse, die mit der musikalischen "Nachschöpfung" des Musikers während der Interpretation vergleichbar ist. Der Musiker - als Interpret eines vom Anderen komponierten Musikwerks - taucht in die musikalische und emotionale Welt des Komponisten, verschmilzt sich aber nicht vollständig mit ihr (wie z.B. der passive Zuhörer) sondern bewahrt sich so viel Distanz, dass er mit Hilfe seines musikalisch-technischen Könnens bzw. Verstehens – angereichert durch sein persönliches Erlebnismaterial -die Interpretation des Musikstückes aktiv zustande bringen kann.

Die Psychoanalyse als Therapie ist in erster Linie eine sublimierte, zielgehemmte, libidinöse Beziehung zwischen Therapeut und Analysand, die dem Therapeuten auch indirekte narzisstische und libidinöse Befriedigung gewährt, ebenso wie die Musik dem Interpreten. Die narzisstische Befriedigung muss im Interesse der sinnlichen Beziehung jedoch sekundär bleiben, ebenso wie beim Musiker, der aus seiner Interpretation zwar auch einen gewissen narzisstischen Gewinn erzielt, die Interpretation selbst lebt aber aus der primären sinnlichen Beziehung des Musikers zur Musik und zu seinem Instrument. Während die musikalische Beziehung ihrem

Wesen nach ausschließlich in dieser sublimierten Form der libidinösen Befriedigung verharren kann und muss, ist die psychoanalytische Beziehung immer gefährdet, den Bereich der sublimierten Sinnlichkeit zu verlassen. Die von Freud erarbeiteten technischen Grundregel haben auch die Funktion, den speziellen Rahmen dieser sublimierten Beziehung abzustechen und die für die therapeutische Beziehung unerlässlichen Tabus zu errichten oder zu erhalten, die die Analysanden ebenso wie den Analytiker vor der gegenseitigen Verführung schützen. Ohne diese Grundregel kann zwischen einer analytischen und einer gewöhnlichen Liebes- oder Freundschaftsbeziehung kaum ein substanzieller Unterschied ausgemacht werden. Die Grundregel sind die Inzestschranken der therapeutischen Nähe. Der Umgang mit ihnen ist ebenso schwierig wie mit dem Inzestverbot zwischen Eltern und Kindern. Die Verantwortung für die nicht verletzende Einhaltung dieser Schranken mit Hilfe der Grundregel, trägt in jedem Fall der Therapeut, und zwar nach dem gleichen Prinzip, wie die Eltern in der Familie für die Einhaltung des Inzestverbots die alleinige Verantwortung tragen müssen. Die Überschreitung, der Tabubruch verspricht die Lust, löst aber Leid aus. Diese Aufgabe optimal zu bewältigen ist das Überich - anlässlich der beidseitig (Therapeut, Analysand) freiwerdenden Triebwünsche - allein nicht im Stande. Das Ich des Therapeuten wird hier in einer besonderen Form gefordert. Seine ständige und flexible Beweglichkeit zwischen allen Es- und Überich-Positionen, seine Fähigkeit zur Balance wird dabei von den Grundregeln unterstützt. Je fester dem **Therapeuten-Ich** die Internalisierung der Grundregel gelingt, umso flexibler, innovativer, analysanden-bezogener, also empathischer wird es sie in der Therapie anwenden können, ohne in grenzenlose Beliebigkeit zu verfallen. Diese Dialektik ist ein wesentliches Element psychoanalytischen Tuns, auf das trotz Weiterentwicklungen der Theorie und Praxis wohl nicht verzichtet werden kann. Psychoanalytische Grundhaltung und technische Grundregel haben nicht den Zweck, das Lebendige zu mechanisieren oder zu automatisieren, sondern so kunstvoll wie möglich zu diesem Lebendigen Zugang zu verschaffen.

Verwendete Literatur

- Bohleber, Werner (Hg): Psyche, Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen, Sonderheft
Klett-Cotta, LIII. Jahrgang, Heft 9/10 Sept/Okt 1999
- Cremerius, Johannes (1990): Vom Handwerk des Psychoanalytikers:
Das Werkzeug der psychoanalytischen Technik
Band 1 und 2, Stuttgart, Frommann-Holzborg, 1990
- (1983) Kohuts Behandlungstechnik. Eine kritische Analyse
In: Die neuen Narzißmustheorien: Zurück ins
Paradies? Hrsg. vom Psychoanalyt. Seminar Zürich
Frankfurt/Main: Syndikat, 1983
- Freud, Sigmund (1890-1938): Schriften zur Behandlungstechnik
Studienausgabe Ergänzungsband, Frankfurt/Main,
Fischer, 1975
- Galamian, Ivan (1962): Grundlagen und Methoden des Violinspiels
Frankfurt/Main, Ullstein, Ed. Sven Erik Bergh, 1988
- Gay, Peter (1987): Freud
Frankfurt/Main, Fischer, 1989
- Greenson, R. Ralph (1967): Technik und Praxis der Psychoanalyse
Stuttgart, Klett-Cotta, 1995
- Haisch, Erich (1953): Über die psychoanalytische Deutung der Musik
In: Oberhoff, Bernd (Hg): Psychoanalyse und Musik
Gießen, Psychosozial Verl., 2002
- Hartmann, Heinz (1927): Die Grundlagen der Psychoanalyse
Stuttgart, Klett-Cotta, 1972
- Mosonyi, Desiderius (1935): Die irrationalen Grundlagen der Musik
In: Oberhoff, Bernd (Hg): Psychoanalyse und Musik
Gießen, Psychosozial-Verl., 2002
- Mozart, Leopold (1756) Hegedüiskola , (Violinschule)
Budapest, Mágus kiadó, 1998
- Nohr, Karin (1997): Der Musiker und sein Instrument. Studien zu einer
Besonderen Form der Bezogenheit
Tübingen, Fuldauer-Verlagsanstalt, 1997
- Wahrig, Gerhard (1968) Deutsches Wörterbuch
Gütersloh, Bertelsmann, Lexikon Vlg, 1979