

bis zu den daraus resultierenden unterschiedlichen Problemen der Jugendlichen wirken diese Hintergründe direkt und indirekt in das therapeutische Geschehen hinein und prägen die Wahrnehmung der Autorin ganz direkt. So beschreibt Smetana beispielsweise, dass „der Aspekt der frühkindlichen und sich bis ins Jugendalter fortsetzenden emotionalen Verwahrlosung und Bindungsstörung [...] bei den Jugendlichen der Großstadt [gemeint ist Wien, Anmerkung S. K.] wesentlich deutlicher sichtbar [und] anamnestisch klarer nachvollziehbar“ (176) und sie dadurch „weniger auf Mutmaßungen angewiesen“ (ebd.) war.

Im letzten Kapitel erfolgt die Präsentation der Ergebnisse, wobei die Autorin zunächst noch einmal auf „die Bedeutungsvielfalt musikalischer Objekte“ (285) eingeht, bevor sie die herausgearbeiteten Charakteristika des musikalischen Objekts in der Musiktherapie bei Jugendlichen mit strukturellen Störungen beschreibt. Schon dieses Vorgehen verweist darauf, dass hier – bei aller Klarheit und Differenziertheit – nicht kategorisiert und festgeschrieben wird und werden soll! Stattdessen wurde „versucht, Erklärungsmodelle zu finden, die zu einem vertieften Verstehen des Phänomens beitragen würden“ (297).

Das ist der Autorin hervorragend gelungen! Die Lektüre dieses Buches hat mich gefesselt, fasziniert und bereichert – sowohl als praktisch tätige Musiktherapeutin als auch als Dozentin für Entwicklungspsychologie und nicht zuletzt als Mutter eines pubertierenden Jugendlichen! Eigentlich sollten es alle lesen, die beziehungsorientiert mit Jugendlichen und jungen Erwachsenen umgehen bzw. mit strukturell gestörten jungen Menschen therapeutisch arbeiten. Ganz besonders aber schließe ich mich dem Wunsch an, mit dem Smetana ihr Buch beendet: „Ich wünsche mir, dass diese Forschungsarbeit Musiktherapeuten und Musiktherapeutinnen – [...] – dabei hilft, die Dynamik rund um das beforschte Phänomen genauer zu reflektieren, besser zu verstehen und die daraus gewonnenen Erkenntnisse letztlich ihrer individuellen und professionellen musiktherapeutischen Beziehungsarbeit mit emotional früh verwahrlosten Menschen zukommen zu lassen.“ (297)

Dr. Sylvia Kunkel, Dipl.-Musiktherapeutin, Universitätsklinik für Psychiatrie und Psychotherapie Münster, Mthkunkel@web.de

### **Johannes Picht (Hg.): Musik und Psychoanalyse hören voneinander. Bd. 1.**

Psychosozial-Verlag, Gießen 2013, 187 Seiten, ISBN 978-3-8379-2256-1, € 19,90

Das zunehmende Interesse an dem Verhältnis von Musik und Psychoanalyse hat zu einer Vielfalt an Veröffentlichungen und Tagungen geführt, die sich dem Thema von unterschiedlichen Standpunkten aus nähern. Die Beiträge des vorliegenden Buches entstammen einerseits einer Tagung, die unter dem gleichnamigen Titel von Dietmut Niedecken und der Arbeitsgemeinschaft Psychoanalyse und Kulturtheo-

rie im März 2010 an der Musikhochschule Hamburg veranstaltet wurde, wie auch dem von Johannes Picht auf den halbjährlichen Tagungen der Deutschen Psychoanalytischen Vereinigung initiierten und geleiteten Forum ‚Musik und Psychoanalyse‘.

Die Beiträge des Buchs stellen das Hören und seine Besonderheiten für die Symbolbildung und Subjektwerdung in den Mittelpunkt. Was heißt das? Das Hören trennt nicht zwischen Innen und Außen. Wenn es also das Hören ist, welches die spannungsreiche Beziehung von Musik und Psychoanalyse gestaltet, dann muss es um Erfahrungen gehen, denen ein grenzüberschreitendes Potential innewohnt. Denn das an der Subjekt-Objekt-Trennung geschulte westliche Denken setzt die Innen-Außen-Trennung voraus bzw. führt sie durch. Die Bedeutung des Hörens weist also auf Voraussetzungen, die vom Denken direkt nicht erfasst werden können.

Dass das Hören für den musikalischen Prozess der wesentliche Modus ist, erscheint unmittelbar einleuchtend. Für die Psychoanalyse gilt dies jedoch erst auf den zweiten Blick, wird sie doch meist als ‚talking cure‘ mit sprachlichen Deutungen in eins gesetzt. Doch gerade das Setting des Liegens mit dem Analytiker im Hintergrund fußt auf dem Hören als zentralem Wahrnehmungsmedium, auch wenn dies in der Vergangenheit oft ins Vergessen geriet. Die Beschäftigung mit der Musik kann dieses Vergessene bzw. bislang ‚Überhörte‘ ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken, ebenso wie im Gegenzug die Psychoanalyse das kreative und grenzüberschreitende Potential der Musik, das aus dem Hören erwächst, einem herkömmlichen musikalischen Verständnis von Musik als ‚schöner Kunst, die unseren Alltag bereichert‘, entreißen kann.

Schon im Vorwort legt Picht dar, warum das Vorhaben, sich aus psychoanalytischer Sicht mit Musik zu befassen, den Mut erfordere, bestehende Konzepte und Denkweisen zu verlassen und sich Unbekanntem zu öffnen. Er bringt dies mit der spezifischen Form der Zeitlichkeit der Musik und damit des Hörens in der Musik in Verbindung, die eine dem Subjekt-Sein vorgelagerte Zeitlichkeit sei. Wenn das so ist, dann gilt dies nicht nur für die Psychoanalyse, sondern für jeden, der Musik in ihrer Bedeutung für den evolutionären Prozess auf individueller wie gesellschaftlicher Ebene ernst nimmt.

Die Eröffnung macht Johannes Picht mit seinem Beitrag *Musik und Psychoanalyse hören voneinander. Zum gegenwärtigen Stand einer künftigen Beziehung*. Der Untertitel enthält das wesentliche Moment dieser Form des Zeiterlebens: die Offenheit für das Künftige. Indem die ‚musikalische Rede‘ eine sei, die nicht von etwas handle, sondern aus einem Geschehen heraus entstehe, sei sie eine, die von etwas ‚Künftigem‘ handle. Musik sei insofern ein Medium, mit dem Zeit erfahrbar werde. Nicht Affekte, sondern die Spannung zwischen Kontinuum und Ereignis bringe das hervor, wovon die Musik zu uns, den Hörern spricht. Anhand kleiner Auszüge aus der Musik wie der psychoanalytischen Begegnung zeigt Picht, wie jeweils der zeitliche Prozess als ein interaktives Geschehen – die therapeutische Beziehung, wie die musikalische Beziehung des Interpreten zum Zuhörer – das Aus-

halten einer Spannung erfordert, die zur Deutung bzw. zum musikalischen Werk führt.

Werner Heister entfaltet in *Zur Codierung und Decodierung von Bedeutungen im Musikprozess* ein weites Spektrum musikwissenschaftlicher Sichtweisen auf Musik und musikalische Bedeutungen. Seine Betrachtungsweisen verknüpft er mit individuellen und kulturellen Sinnzuweisungen und führt diverse Beispiele dafür an. Interessanterweise spricht er hier von Fallvignetten. Damit werden üblicherweise Ausschnitte therapeutischer Arbeit bezeichnet. Hier jedoch bezieht sich der Begriff auf die Bedeutung der jeweiligen musikalischen Ausschnitte, also darauf – so könnte man denken –, wie die jeweiligen menschlichen Erfahrungen ‚von der Musik behandelt‘ werden.

Christel Böhme-Bloem stellt in *Musik als Wegbereiterin der Kreativität* die Bedeutung des Hörens und Tönens für die individuelle wie gesellschaftliche Symbolisierungskraft und Kreativität ganz explizit in den Mittelpunkt. Mit Bezug auf Winnicott spricht sie vom Möglichkeitsraum, der sich stammesgeschichtlich wie individuell als kreative Antwort auf existentielle Krisen bilde. Böhme-Bloem untersucht die Rolle des Hörsinns in der Entstehung früher protosymbolischer Gebilde. Im Zentrum steht ihr sehr plastischer Entwurf einer Modell-Szene, die den Beginn der Metaphorisierung eines leiblichen Geschehens in einer entscheidenden Phase der kindlichen Entwicklung untersucht. Abgerundet sind ihre Überlegungen mit einem Fallbeispiel, bei dem durch die Einbeziehung der Bedeutung der Musik eine Wende im therapeutischen Verstehensprozess eingeleitet wurde.

Dorothee Stoupel arbeitet in *Die Bedeutung des präsentativen Symbols für die Musik* die Unterscheidung von Susanne Langer zwischen diskursiven und präsentativen Symbolen in ihrer Bedeutung für die psychoanalytische Arbeit heraus und zeigt, wie Transformationsprozesse durch präsentative Deutungen entstehen. Auf diesem Hintergrund diskutiert sie die von Böhme-Bloem beschriebene Modell-szene zwischen Mutter und Kind und macht daran exemplarisch den Vorgang der Symbolbildung deutlich als einem Moment, mit dem Präsenz erscheine. Auch hier ist wieder der Verweis auf die besondere Form der Zeitlichkeit, die im präsentativen musikalischen Symbolbildungsprozess entsteht und die die von Johannes Picht beschriebene Offenheit für das Künftige zur Voraussetzung hat.

Jürgen Trapps *Psychoanalytische Überlegungen zu Bachs Präludium und Fuge b-Moll WTCI* führen die Leserin in die Theorie Alfred Lorenzers ein. Dessen Ansatzpunkt des ‚szenischen Verstehens‘ sowie seine Theorie der Interaktionsform sind für Trapp methodisches Werkzeug, um zu erschließen, wie im Hören musikalischer Werke diese als Metaphern und Symbole fungieren können. Er zeigt, dass musikalische Bedeutung im leiblichen Geschehen gründet. Ausgelöst durch die coenästhetische Identifikation mit Klangfiguren kann das Werk in seiner je besonderen Komposition zur Fassung ungehaltener Erregung oder Motilität werden. In der Auseinandersetzung mit Bachs Präludium und Fuge b-Moll werden diese Überlegungen sehr sinnfällig ausgeführt.

Auf ein musikalisches Werk aus einer ganz anderen Zeit bezogen sind die folgenden Gedanken von Johannes Picht *Die Zeit der Musik und das Ende der Zeit*. Picht setzt sich hier mit der Entstehungsgeschichte und den musikalischen Besonderheiten Quatuor pour la fin du Temps von Olivier Messiaen auseinander. Er versteht es als ein Werk, mit dem dieser die Erfahrung des ‚außerhalb der Zeit sein‘ transformiert. Hierdurch wird diese transzendente Erfahrung dem Geist und der denkenden Betrachtung als eine Art Negativ zugänglich, da sich diese Erfahrung jenseits des Denken Könnens ereignet. Picht zeigt, wie es Messiaen in seiner besonderen Weise seines Komponierens gelingt, die musikalische Idiomatik in ihrem jeweiligen Gültigkeitsbereich so auszuhebeln, dass das Werk auf das ‚außerhalb der Zeit‘ verweisen kann.

Die Arbeit von Dietmut Niedecken *Psychoanalytische Überlegungen zu Epilog I – Winterstück von Hauke Berheide*, Hauke Berheide *Komponist und Psychoanalytikerin im Gespräch* und Tobias Vollstedt *Ein Werkstattgespräch* entstammen einer ungewöhnlichen Form der Zusammenarbeit: die psychoanalytische Supervision für einen Komponisten bei der Entstehung eines musikalischen Werkes. Niedeckens Beitrag enthält einen ausführlichen ‚Exkurs über die Bedingungen der musikalischen Analyse‘, in dem sie ihre Erweiterung der Theorie Lorenzers bzgl. der musikalisch-präsentativen Symbolik erläutert. Im Zusammenfallen dreier szenischer Ebenen – die musikwissenschaftliche Analyse des Werkes, das Erleben als Hörerin sowie die Teilhabe am supervisorischen Prozess – klärt sich, inwiefern solche musikalischen Werke in der Lage sind, zum Container für ‚gesellschaftliche Sollbruchstellen‘ zu werden. Während Niedecken aus kultur-psychoanalytischer Sicht diese Sollbruchstellen zu benennen sucht, gibt das musikalische Werk dem Unhaltbaren eine Kontur bzw. entsteht diese im Hören einer solchen Musik.

Dass es hierbei um einen zutiefst unbewussten Prozess geht, der sich in der Auseinandersetzung mit der bestehenden musikalischen Idiomatik ereignet, vom Komponisten ‚am eigenen Leib durchlitten‘ und vom Hörer ‚am eigenen Leib erfahren‘ werden muss, wird im Text von Berheide deutlich. Es ist in gewisser Weise ein ‚musikalischer Text‘, in dem am Ende das musikalische Werk als ein ‚Phantom‘, gemeinsam erschaffen vom Leser und Autor erscheint. Dieses ‚Phantom‘ ist das, was den musikalischen Werkbegriff erst mit Leben erfüllt, als gemeinsame Leistung von Komponisten, Interpreten und Hörer.

Das Werkstattgespräch ist der Mitschnitt eines von Tobias Vollstedt moderierten Gespräches zwischen Dietmut Niedecken und Hauke Berheide, das auf dem oben erwähnten Symposium stattfand. Hier wurde auch das Stück *Epilog I – Winterstück* von Hauke Berheide uraufgeführt. Im Gespräch wird noch einmal ein mehr ‚sprechender Blick‘ auf die Zusammenarbeit geworfen und damit darauf, was mit ‚Fassung für Unfassbares‘ gemeint sein kann. Dies geschieht sowohl anhand eines Fallbeispiels aus der Supervision, in dem der Verweis auf *Epilog I – Winterstück* als präsentative Deutung einen Transformationsprozess einleiten konnte, als auch wenn Berheide die Entstehung seiner Musik so beschreibt, dass darin das Sprechen aus einem Geschehen heraus als Hörerin und Leserin erfahrbar wird.

Wenn sich Musik und Psychoanalyse hörend aufeinander beziehen, so können – das wird mit diesem Buch deutlich – Transformationsprozesse erfahrbar und begreifbar werden, die das kulturkritische und kreative Potential der Musik sinnfällig machen.

Dr. Maria Becker, Hamburg, Psychologischen Psychotherapeutin, Diplom-Musiktherapeutin

### **Ulrich Schultz-Venrath unter Mitarbeit von Peter Döring: Lehrbuch Mentalisieren. Psychotherapien wirksam gestalten.**

Klett-Cotta, Stuttgart 2013, 455 Seiten, ISBN 978-3-608-94544-7, € 48,95

In diesem Lehrbuch thematisiert Ulrich Schultz-Venrath das Prinzip *Mentalisieren*, d.h. das Bezugnehmen auf und das Begreifen von inneren Zuständen in sich selbst und anderen, das sich als Instrument zur Therapiegestaltung verschiedenster Schulen implizit und explizit eignet. Des Weiteren erklärt der Autor die mentalisierungsbasierte Therapie (MBT) in Theorie und Praxis anhand ausgewählter psychischer Störungen. Das Buch schließt mit einem Kapitel von Peter Döring über *Mentalisierungsbasiertes Management* für Institutionen allgemein und mit besonderem Hinblick auf diese in klinischen Kontexten.

Die Fähigkeit zur Mentalisierung ist laut Pierre Marty, einem Vertreter der Pariser Psychosomatischen Schule, von der Qualität und Quantität psychischer Repräsentanzen abhängig. Bei der Verknüpfung von Ideen, Gedanken, Empfindungen und innerer Reflexion können Repräsentanzen entstehen, die in zwischenmenschlichen Beziehungen genutzt werden und wiederum die Entstehung weiterer Verknüpfungen ermöglichen. Mit Hilfe mentaler Repräsentanzen können insbesondere intentionale Zustände realisiert werden. Peter Fonagy, der als der Urheber des Mentalisierungskonzeptes und der mentalisierungsbasierten Psychotherapie gilt, definiert Mentalisierung als die Fähigkeit, eigenes und fremdes Verhalten durch die Zuschreibung mentaler Zustände interpretieren und die Vermutungen diesbezüglich wiederum zum Gegenstand des eigenen Denkens machen zu können. Allen, Fonagy und Bateman gehen sogar davon aus, Mentalisieren sei jener Faktor, der unterschiedlichen, wirksamen Psychotherapien gemeinsam sei.

In der *Einleitung* (Kapitel 1) macht der Autor deutlich, dass das wissenschaftlich noch am Anfang stehende Mentalisierungsmodell nicht als eigenständiges, abgeschlossenes Paradigma anzusehen ist, sondern als ein Ansatz, der zur Behandlung verschiedener psychischer Erkrankungen im Rahmen diverser Psychotherapieformen Anwendung finden kann.

In Kapitel 2 geht es um *Theoretische Grundlagen*. Diese beginnen mit der Entstehungsgeschichte der aus der Psychoanalyse hervorgegangenen MBT. Das Mentalisierungsmodell hat seine Wurzeln in der kognitiven Psychologie bzw. dem