

Improvisieren als widerständige Aneignung

Ein Beitrag zur Gegenstandsbildung der musiktherapeutischen
Improvisation

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades
des Doctor scientiae musicae (Dr. sc. mus.)

am

Institut für Musiktherapie der Hochschule für Musik und Theater
Hamburg

Vorgelegt von: Jochen Wagner

1. Gutachter: Herr Prof. Dr. sc. mus. Eckhard Weymann
2. Gutachterin: Frau Dr. phil. habil. Dietmut Niedecken

Lambach (Frankreich), 29. Februar 2008

Disputation am 10. Dezember 2008 in Hamburg

Meinen Eltern

Dank

An erster Stelle möchte ich mich ganz herzlich bei meinen Gutachtern, Herrn Prof. Dr. Eckhard Weymann und Frau Dr. Dietmut Niedecken bedanken. Sie haben mir immer wieder bereitwillig mit Anregungen und Ermunterungen zur Seite gestanden und mir geholfen meine Ideen in eine Form zu bringen.

Dank gebührt natürlich auch Herrn Prof. Dr. Hans-Helmut Decker-Voigt, dem Leiter des Instituts für Musiktherapie an der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg, der dieses Promotionsprojekt ermöglicht und väterlich begleitet hat. Immer wieder neue Anregungen, Motivationen und Kurskorrekturen verdanke ich den zahlreichen im Rahmen der unterschiedlichen Veranstaltungen dieses Instituts stattgefundenen Diskussionen. Dafür, für Kritik wie Ermunterung, aber vor allem für die Geduld und die Freude am kollegialen Austausch möchte ich mich bei meinen Mitdoktoranden und den Mitgliedern der Kulturanalyse-Gruppe in Hamburg bedanken.

Zu besonderem Dank bin ich natürlich meinen Spiel- und Gesprächspartnern der im Rahmen dieser Arbeit untersuchten Improvisationen und Gespräche dafür verpflichtet, dass sie sich auf das damit verbundene Wagnis eingelassen und ihre Zeit bereitwillig zur Verfügung gestellt haben.

Gedankt sei aber auch Frau Helga Barrois, dafür dass sie die Arbeit Korrektur gelesen hat und Herrn Jörg Hochapfel für die Hilfe beim Notensatz.

Vor allem aber möchte ich meiner Frau Barbara Fuchsberger-Wagner danken, die mir nicht nur als Musiktherapeutin wertvolle Anregungen und Hilfestellung gegeben hat, sondern mir immer wieder gezeigt hat, dass es auch eine Welt außerhalb meines Laptops gibt und mit mir gemeinsam die Spannungen zwischen diesen Welten ausgehalten hat. Jetzt ist der Weg frei für neue, gemeinsame Unternehmungen!

Inhaltsverzeichnis

| | |
|--|-----------|
| 1. Einleitung | 1 |
| 1.1 Vorwort | 1 |
| 1.2 Positionierung der Arbeit | 6 |
| 2. Theoretische Fundierungen | 17 |
| 2.1 Widerständigkeit und Objekterfahrung | 17 |
| 2.1.1 Das Konzept der Gegenständlichkeit bei Heubach | 19 |
| 2.2 Objektkonstitution im Spiegel psychoanalytischer Theorien | 31 |
| 2.2.1 Sigmund Freud: Grundlagen des psychoanalytischen Objektbegriffs | 33 |
| 2.2.2 Melanie Klein: Die gute und die böse Brust | 43 |
| 2.2.3 Donald W. Winnicott: Die Genügend-Gute- Mutter im Vermittlungsprozess zwischen ‚Gefunden‘ und ‚Geschaffen‘ | 55 |
| <i>Exkurs: Die Mutter als Verwandlungsobjekt und der Begriff des Ästhetischen bei Bollas</i> | 65 |
| 2.2.4 Alfred Lorenzer: Das Objekt zwischen Interaktionsform und Sprachspiel | 77 |
| 2.2.5 Siegfried Zepf: Affektsymbol und vorsprachliches Erleben | 111 |
| 2.2.6 Dietmut Niedecken: Wirklichkeit als Metaphorisierung des Leiblichen | 124 |
| 2.2.7 Daniel Stern: Amodalität und Vitalitätsaffekte | 146 |
| 2.3 Zusammenfassung der Fundierungen eines Konzepts der widerständigen Aneignung | 175 |

| | |
|---|------------|
| 3. Praktische Ausarbeitungen | 188 |
| 3.1 Zur Methode der Untersuchungen | 188 |
| 3.1.1 Beschreibung der Erhebungssituation | 195 |
| 3.1.2 Formal-ästhetische Analyse der Improvisation | 200 |
| 3.1.3 Formal-ästhetische Analyse des Gesprächstextes | 211 |
| 3.1.4 Formen widerständiger Aneignung | 218 |
| 3.1.5 Einschätzung der dargestellten Methode auf der Grundlage der wichtigsten Forderungen an qualitative Forschung | 222 |
| 3.1.5.1 Nachvollziehbarkeit | 224 |
| 3.1.5.2 Reflektierte Subjektivität | 225 |
| 3.1.5.3 Empirische Verankerung | 226 |
| 3.1.5.4 Indikation der Methodenwahl | 227 |
| 3.1.5.5 Kohärenz der Methoden und der Darstellung | 228 |
| 3.1.5.6 Gegenstandsbildung | 229 |
| 3.2 Die Einzelfalluntersuchungen | 231 |
| 3.2.1 Sven: Zwischen Kopf und Bauch | 232 |
| 3.2.1.1 Beschreibung der Erhebungssituation | 232 |
| 3.2.1.2 Formal-ästhetische Analyse der Improvisation | 234 |
| 3.2.1.3 Formal-ästhetische Analyse des Gesprächstextes | 242 |
| 3.2.1.4 Formen widerständiger Aneignung bei Sven | 248 |
| 3.2.2 Emelie: Er soll mich gefälligst glücklich machen | 250 |
| 3.2.2.1 Beschreibung der Erhebungssituation | 250 |
| 3.2.2.2 Formal-ästhetische Analyse der Improvisation | 252 |
| 3.2.2.3 Formal-ästhetische Analyse des Gesprächstextes | 261 |

| | |
|---|-----|
| 3.2.2.4 Formen widerständiger Aneignung bei Emelie | 266 |
| 3.2.3 Gerhardt: Aus wenigen Tönen v-i-e-l Rhythmisches herausholen | 268 |
| 3.2.3.1 Beschreibung der Erhebungssituation | 268 |
| 3.2.3.2 Formal-ästhetische Analyse der Improvisation | 271 |
| 3.2.3.3 Formal-ästhetische Analyse des Gesprächstextes | 279 |
| 3.2.3.4 Formen widerständiger Aneignung bei Gerhardt | 286 |
| 3.2.4 Samy: Eine relativ wahnsinnige Situation, wie ich finde | 288 |
| 3.2.4.1 Beschreibung der Erhebungssituation | 288 |
| 3.2.4.2 Formal-ästhetische Analyse der Improvisation | 290 |
| 3.2.4.3 Formal-ästhetische Analyse des Gesprächstextes | 300 |
| 3.2.4.4 Formen widerständiger Aneignung bei Samy | 305 |
| 3.2.5 Kaja: Beobachte ich, oder mache ich? | 308 |
| 3.2.5.1 Beschreibung der Erhebungssituation | 308 |
| 3.2.5.2 Formal-ästhetische Analyse der Improvisation | 310 |
| 3.2.5.3 Formal-ästhetische Analyse des Gesprächstextes | 319 |
| 3.2.5.4 Formen widerständiger Aneignung bei Kaja | 324 |

| | |
|---|------------|
| 4. Schluss | 326 |
| 4.1 Zusammenfassung: Improvisieren als widerständige Aneignung | 326 |
| 4.1.1 Bedingende Faktoren des Improvisierens | 330 |
| 4.1.2 Besonderheiten des Improvisierens als Handlungsgefüge | 349 |
| 4.2 Abschließender Ausblick | 356 |

ANHANGSBAND

| | |
|--------------------|----|
| Inhaltsverzeichnis | II |
|--------------------|----|

1. Teil: Verschriftung der Improvisation

| | |
|--------------|----|
| mit Sven | 1 |
| mit Emelie | 6 |
| mit Gerhardt | 16 |
| mit Samy | 23 |
| mit Kaja | 29 |

2. Teil: Verschriftung des Gesprächs

| | |
|--------------|-----|
| mit Sven | 32 |
| mit Emelie | 59 |
| mit Gerhardt | 84 |
| mit Samy | 121 |
| mit Kaja | 169 |

Beigelegte CD

| | |
|----------------------------|---------|
| Improvisation mit Sven | Track 1 |
| Improvisation mit Emelie | Track 2 |
| Improvisation mit Gerhardt | Track 3 |
| Improvisation mit Samy | Track 4 |
| Improvisation mit Kaja | Track 5 |

Im Menschen ist nicht allein Gedächtnis,
sondern Erinnerung.
Thomas von Aquin

1. Einleitung

1.1 Vorwort

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit etwas, von dessen Flüchtigkeit und unfassbarer Natur immer wieder die Rede ist: der freien Improvisation. Sie ist nicht nur zentrales Element im musiktherapeutischen Methodenrepertoire, sie ist auch ein mir als Musiker lieb gewordener, spannungsreicher Aufenthaltsort. Sich mit einem persönlich geschätzten Gegenstand wissenschaftlich auseinanderzusetzen, ist ein zweischneidiges Schwert. Zum einen bietet die eigene Verbindung eine gute Motivation für die Beschäftigung, zum anderen aber zerlegt und reduziert wissenschaftliche Auseinandersetzung seinen Gegenstand nur zu oft in einem Maße, das nicht gut mit persönlicher Involviertheit zusammengeht. Sich dem Improvisieren begreifend zu nähern und dabei seine Ganzheit möglichst unversehrt zu lassen, eine Sichtweise zu entwickeln, die der Lebendigkeit und Unvorhersagbarkeit der Improvisation wie auch ihrer Komplexität gerecht wird, dabei aber ihren Nutzen in der therapeutischen Arbeit fassbar macht, ist Ziel dieser Arbeit.

Es soll dargestellt werden, dass und warum es sinnvoll ist, Improvisation als das Produkt eines Auseinandersetzungsprozesses zu begreifen, den ich als widerständige Aneignung bezeichne. Dabei sei gleich zu Beginn betont, dass es sich bei dem Gegenstand dieser Arbeit nicht um Widerstandsphänomene im Zusammenhang mit dem Improvisieren handelt. Wenn in dieser Arbeit die Rede ist von Widerständigkeiten, so hat dieser Begriff nichts zu tun mit dem psychoanalytischen Konzept des Widerstandes. Er soll vielmehr das

Kapitel 1

Einleitung

bezeichnen, was uns beim Improvisieren wie auch in anderen Handlungs- und Lebenszusammenhängen als Nicht-Identisches entgegensteht, was unserer Intention als Subjekt seine eigenen Tendenzen entgegensetzt und uns so zum Reagieren zwingt. Auf diese Weise steckt Widerständigkeit als das Sich-Entgegenwerfende nicht nur etymologisch in dem Begriff des Objektes, sondern stellt auch den Kern jeglicher Objekterfahrung dar.

Dass und wie es möglich ist, bei der Betrachtung des Improvisierens gerade auch im musiktherapeutischen Kontext darauf zu achten, welche Widerständigkeiten im improvisierenden Spiel integriert und so auf eine individuelle Weise angeeignet werden, soll in den nachfolgenden Seiten ausgearbeitet werden. Gleichzeitig soll einer solchen Sichtweise auch ein theoretischer Rahmen geliefert werden, der sie in einen psychologischen, in diesem Falle psychoanalytischen Begründungszusammenhang stellt. Auf diese Weise soll ein Beitrag zu Gegenstandsbildung der musiktherapeutischen Improvisation geleistet werden, der es ermöglicht, ihren Wert insbesondere als Erkenntnisinstrument im therapeutischen Arbeiten zu begründen und zu erweitern.

Vor Beginn dieser Arbeit standen dabei Beobachtungen und Erfahrungen, die ich in den unterschiedlichsten Handlungszusammenhängen rund um die Musik und das Improvisieren machen konnte: Als Instrumentallehrer fiel mir schon früh auf, dass die Eigenarten eines Schülers beim Musizieren, wenn man sie zusammengenommen betrachtet, ein Bild ergeben, das darauf verweist, wie dieser individuelle Mensch in seiner Welt steht, und dass dieses Bild sich hier augenscheinlich deutlicher abzeichnet als in anderen Situationen. In meiner Arbeit als Musiktherapeut fand ich es beeindruckend, dass sich bestimmte Krankheitssymptome strukturell auch in der Musik der Patienten finden lassen, wie wenn die Musik eines adipösen Patienten keine Formen findet, kraftlos ausufernd sich dahin

Kapitel 1

Einleitung

zieht oder eine anorektische Patientin am Klavier in starren Mustern gefangen bleibt, die rigide auseinander gehalten werden und sich nicht verbinden können. Und schließlich konnte ich auch als Musiker an mir selbst wie auch an meinen Mitmusikern erleben, wie das eigene Sein sich im musikalischen Produzieren immer wieder auf den unterschiedlichsten Ebenen finden lässt und unsere Gestaltungen beeinflusst. Aus dem Anliegen, solcherlei Beobachtungen konzeptionell einzubinden, entstand diese Arbeit.

Nachdem im unmittelbar nachfolgenden Kapitel die Arbeit eine Positionierung findet, sollen dann im ersten Hauptteil theoretische Grundlinien herausgearbeitet werden, die als Fundierung der Perspektive dienen können. Dabei erweist sich eine Problematisierung des Wirklichkeits- und Objektbegriffes als notwendig, die beide in ihrer Beziehung zum Subjekt identifiziert werden müssen. Hier dienen uns die Ausführungen Heubachs, der mit seinem Konzept der (subjektiven) Gegenständlichkeit der Dinge unser Weltbild kritisch hinterfragt als Ausgangspunkt. Diesem schließt sich die Auseinandersetzung mit einer Reihe psychoanalytischer Autorinnen und Autoren an, in der die Entwicklung des Objektbegriffes und die kritische Sicht auf die Wirklichkeit des Menschen innerhalb der Entwicklung der psychoanalytischen Theorie herausgearbeitet werden. In diesem Teil wird dem Leser oder der Leserin immer wieder schwierige Denkarbeit abverlangt werden, deren Bezug zum Thema der Arbeit sich vielleicht nicht an jeder Stelle unmittelbar erschließen mag. Diese Anstrengung resultiert nicht zuletzt aus dem Umstand, dass hier eine Grundfeste unseres Denkens, die Trennung von Subjekt und Objekt als Konstrukt verstanden und in ihrer Entstehung nachvollzogen werden soll. Dieser Einstellungswechsel aber erscheint mir nötig, um die Möglichkeiten, der in dieser Arbeit ausgearbeiteten Perspektive auf das Improvisieren in vollem Umfang zu erfassen.

Kapitel 1

Einleitung

Im zweiten Hauptteil finden sich fünf Einzelfallbetrachtungen, in denen exemplarisch verschiedene Formen widerständiger Aneignung herausgearbeitet werden. Es handelt sich dabei nicht um ‚Fälle‘ aus einem therapeutischen Kontext, sondern um Probanden, die sich für die Zusammenarbeit im Rahmen dieser Untersuchung bereit erklärt hatten, und damit um Formen der Aneignung, die nicht durch Leiden geprägt sind. Dass ein solches Untersuchungsdesign dennoch für den therapeutischen Kontext fruchtbare Rückschlüsse zulässt, ist dem Umstand zuzuschreiben, dass es sich bei der Betrachtung des Improvisierens als widerständiger Aneignung um eine umfassende Sichtweise handelt, die nicht an eine Form der Pathologisierung gebunden ist. An welchem Punkt und in welcher Form individuelle Formen widerständiger Aneignung mit Leiden verbunden sind, ist eine Frage, die hier ausgeklammert bleiben soll. Der Analyse der fünf Improvisationen mit diesen Probanden wird je die Analyse einer nachfolgenden Gesprächssituation mit derselben Person zur Seite gestellt. Beide Situationen, Improvisation und Gespräch, werden im Hinblick darauf analysiert, welche für den jeweiligen Probanden spezifischen Formen widerständiger Aneignung sich hier finden lassen. Dies geschieht, um die in der Improvisation befindlichen Strukturen mit einer zweiten, nichtmusikalischen und alltagsnäheren Situation vergleichen zu können und Entsprechungen wie auch Besonderheiten deutlich werden zu lassen. Abschließend werden dann die in den fünf Einzeluntersuchungen bezüglich des Konzeptes des Improvisierens als widerständiger Aneignung gemachten Erfahrungen einer vergleichenden Zusammenschau unterzogen.

Widerständige Aneignung ist ein Konzept, in dem Äußeres und Inneres, Objekt und Subjekt nicht als voneinander getrennte Phänomene angesehen werden. Sie sollen vielmehr in ihrer Beziehung zueinander erfasst werden. Das Eine ist nicht ohne das Andere denkbar. Dieses Indem (Salber, 1989) ist Kennzeichen auch des ‚potential space‘ (Winnicott, 1974), des spannungsvollen Übergangsraumes. Und es ist

Kapitel 1

Einleitung

kennzeichnend für das Improvisieren, in dem Fremdes angeeignet und in dieser Verinnerlichung wieder entäußert, „ausgedrückt“ wird. Auf diese Weise wird deutlich, dass das, was gemeinhin als musikalischer Ausdruck betrachtet wird, vielmehr ein Auseinandersetzungsprozess ist, der in einem Grenzbereich, in einem Übergangsraum zwischen Innen und Außen, zwischen Subjekt und Objekt geschieht, und beide Seiten verändert hinterlässt.

1.2 Positionierung der Arbeit

In dem folgenden einleitenden Kapitel soll die Position der vorliegenden Arbeit bestimmt werden. Diese Bestimmung erfolgt zugleich aus zweierlei Richtung: einmal quasi von außen, indem sie innerhalb bestehender Konzepte, Theorien und Sichtweisen verortet wird und andererseits von innen, indem Motivationen, Vorannahmen und Ziele der Arbeit benannt werden sollen. Auf diese Weise soll dem Leser¹ die Möglichkeit gegeben werden, den Ausgangspunkt der im Weiteren entwickelten Gedanken kennen zu lernen, wie auch einen ersten Einblick in die Richtung der Arbeit zu erhalten.

Zentraler Gegenstand dieser Arbeit ist das Improvisieren, das in seinem prozesshaften Charakter als Handlung von dem fertigen Produkt dieser Handlung, der Improvisation, zu unterscheiden ist. Dabei ist in der Regel, wenn hier von Improvisieren und Improvisation die Rede ist, die musikalische Improvisation in all ihren freieren wie gebundeneren Formen gemeint. Der Leser, der an einer systematischen Darstellung der Improvisation und ihrer Geschichte interessiert ist, wird hier jedoch nicht fündig werden. Er sei an die zugegebenermaßen eher spärliche einschlägige Literatur verwiesen: Wilson (1999) kann hier aus der musikwissenschaftlichen, Weymann (2004) oder Mahns (2004) aus einer musiktherapeutischen Sichtweise heraus einen ersten orientierenden Einstieg ermöglichen. In der vorliegenden Arbeit soll es jedoch viel eher darum gehen, eine Perspektive zu entwickeln, die grundsätzlich den Bereich, in dem wir uns befinden, wenn wir improvisieren, einer wissenschaftlichen Betrachtung und Psychologisierung zugänglich macht und seine Relevanz für den therapeutischen Einsatz zu reflektieren hilft.

¹ Ich verwende hier wie im Folgenden, wenn beiderlei Geschlechter gemeint sind, in der Regel die aus der männlichen Form abgeleitete Form.

Kapitel 1

Einleitung

Improvisieren ist, davon ist auszugehen, schon von Anbeginn an mit dem musikalischen Ausdruck der Menschen verbunden, stellt dessen Ursprung dar und bleibt, auch wenn gerade in der Entwicklung der abendländischen Musik das Komponieren als planmäßiges Schaffen und Festlegen musikalischer Strukturen an Bedeutung gewonnen hat, doch in jeder Phase der Musikgeschichte von Relevanz. Weymann ist zuzustimmen, wenn er darauf hinweist, dass die Unterscheidung zwischen Improvisieren und Komponieren als auf der einen Seite von ‚triebhaft-sensualistischen‘ und auf der anderen Seite von ‚intellektuell, rationalistisch, bewusstseinsbetonten‘ Zügen charakterisierten Tätigkeiten so einfach nicht festzulegen ist, weil eben dieses „Gegeneinander von triebhaft-strömenden und formend-reflektierenden Aktivitäten“ (Weymann, 2004, S. 26f), wenn auch in unterschiedlicher Ausprägung, kennzeichnend für beide Formen musikalischen Produzierens ist. Auf einer anderen Ebene zeigt sich jedoch mehr noch als nur in der schriftlichen Fixierung ein für unseren Zusammenhang bedeutsamer Unterschied zwischen diesen beiden Handlungen: während das Komponieren, auch wenn es am Instrument geschieht, sich auf die musikalische Idee bezieht, musikalische Gestalten als Abstrakta, als Ideen oder geistige Inhalte zusammenführt, ist das Improvisieren immer zugleich auch schon aktives Musizieren. Improvisieren ist körperlich aktives Umsetzen musikalischer Ideen in Klang im Moment ihrer Entstehung. Diese Umsetzung ins Physische ist dabei von unterschiedlichen Faktoren beeinflusst wie dem Kontext und der Atmosphäre des Spiels, von der körperlichen Auseinandersetzung mit dem Instrument oder dem Klangerzeuger und gegebenenfalls von dem Miteinander mit anderen Improvisierenden. Auf diese Weise fällt, was im komponierten Werk getrennt ist, musikalische Idee und deren klangliche Umsetzung, Komponist und Musiker, beim Improvisieren zusammen, stellt eine in sich geschlossene Einheit dar und wird darüber hinaus nicht selten in einen sozialen Kontext eingebettet.

Kapitel 1

Einleitung

Nachdem zu Beginn ihrer noch jungen Entwicklung rezeptive Verfahrensweisen im Methodenrepertoire der Musiktherapie dominierten, hat sich in den letzten Jahrzehnten vor allem im europäischen und deutschsprachigen Raum die freie Improvisation zum „methodischen Kernstück, (der) ‚via regia‘ moderner Musiktherapie“ entwickelt (Hegi, 1998, S. 392). Dabei kommt der Improvisation – und darauf verweist auch die an Freud auf die freie Assoziation bezogene Redeweise angelehnte Formulierung Hegis – neben ihrer Funktion als Wirkinstrument in erster Linie die Funktion eines Erkenntnisinstrumentes zu, aus der sich auch eine spezifische musiktherapeutische Diagnostik ableiten lässt (vgl. Weymann, 1996, S. 136). Einen Überblick über die, je nach theoretischem Hintergrund stark variierenden Sichtweisen auf die Improvisation und daraus abgeleiteten Funktionen findet sich bei Mahns (Mahns, 2004, S. 149ff). Die Improvisation, die in Hegis vielleicht etwas überschwänglicher Diktion „das Werkzeug, die Quelle und das Experimentierfeld, die Methode und Technik sowie die Wirkungspotenz unserer Musiktherapie“ darstellt (Hegi, 1986, S. 157), bedarf dabei der Sprache als notwendiger Ergänzung (vgl. Tüpker, 1996, S. 228ff). Der Wechsel zwischen Sprache und Musik ist für Tüpker unter anderem darum unabdingbar, weil „erst durch den Austausch von Musik und Sprache dem Patienten erfahrbar wird, was Kunst und Alltag, das Improvisieren und seine erzählbaren Probleme, Seelisches und Körperliches, Erleben und Handeln miteinander zu tun haben“ (Tüpker, 1996, S. 228). Diese Aussage, aus der unmittelbar eine auf Bewusstwerdung als dem zentralen therapeutischen Ziel und Agens ausgerichtete tiefenpsychologische Orientierung spricht, lässt sich zwar nicht unbedingt auf alle musiktherapeutischen Ausrichtungen übertragen. Aber auch wenn die von Tüpker als absolut geäußerte Komplementarität von Musik und Sprache in dieser Hinsicht zu relativieren ist, bleibt festzuhalten, dass für weite Teile der Musiktherapie, zumindest im deutschsprachigen Raum, eine Sichtweise ihre Gültigkeit hat, in der das Improvisieren und die Alltagsbehandlung, das Musikmachen eines Patienten und dessen Leiden

Kapitel 1

Einleitung

in einer direkten Verbindung gesehen werden, die wechselseitige Schlussfolgerungen zulässt.

Diese Verbindung theoretisch zu fundieren ist ein grundlegendes Ziel der vorliegenden Arbeit. Wenn hier ein Beitrag dazu geleistet werden soll, Improvisieren im musiktherapeutischen Zusammenhang als Gegenstand wissenschaftlicher Betrachtung herauszuarbeiten (vgl. hierzu Tüpker, 1990, S. 104ff), so gilt es also, sie als eine in sich geschlossene Handlungseinheit zu konzeptionalisieren, und dabei sowohl den komplexen Wirksamkeiten innerhalb dieser Einheit Rechnung zu tragen, wie auch ihre Funktion als Erkenntnisinstrument, ihre besondere Verbindung zu Alltag und Leiden theoretisch fassbar zu machen. Das muss mit Bedacht geschehen, denn die Vorzeichen unter denen ein solches Geschehen betrachtet wird und die Art wie ich es konzeptionalisieren, bedingen unmittelbar die Fragen, die ich stelle und die Methoden, mit denen ich nach Antworten suche.

In vorangegangenen Arbeiten (Wagner, 2002 und 2005) habe ich am Beispiel einiger Analysen musiktherapeutischer Improvisationen versucht, unterschiedliche zugrunde liegende Konzeptionalisierungen herauszuarbeiten. Dabei wurde deutlich, dass bei Tüpker sowohl in den untersuchten Analysen als auch in ihren theoretischen Reflexionen (vgl. Tüpker, 1992 und 1996) eine Sichtweise überwog, in der die musiktherapeutische Improvisation als ein Beziehungsgeschehen, die Musik als Medium zwischenmenschlicher Bezugnahme angesehen wurde. Die dort herausgearbeitete Betrachtungsweise kann als exemplarisch gelten für eine in musiktherapeutischen Kreisen weit verbreitete Sicht auf die Improvisation. Wenn ich die therapeutische Improvisation in dieser Weise konzeptualisiere, ermöglicht dies gerade auch im therapeutischen Zusammenhang wichtige Aussagen über das Kontaktverhalten und die Beziehungsmöglichkeiten der Beteiligten. Die als Einschätzung der Beziehungsqualitäten (EBQ) erarbeitete Skalierung von Schumacher und Calvet-Kruppa (Schumacher, 1999 und

Kapitel 1

Einleitung

Schumacher/Calvet-Kruppa, 2001) stellt eine besondere Ausarbeitung dieser Perspektive dar und verdeutlicht deren Möglichkeiten.

Gleichzeitig gilt es aber auch zu bedenken, dass eine solche Sichtweise auf das Improvisieren auch Leerstellen lässt. Bereits Niedecken (1988) wies auf eine solche Leerstelle hin, indem sie für die Musiktherapie die Verdrängung des musikalischen Materials beklagte (vgl. Niedecken, 1988, S. 21f). Sie entwirft in dieser Arbeit in Rückgriff auf den Begriff des musikalischen Materials von Adorno eine Perspektive auf die Improvisation, in der diese als eine Symbolisierungsform, als Mitteilung bewusster wie unbewusster Inhalte verstanden werden kann. Auf beiden Ebenen nämlich wird auf die im musikalischen Material enthaltenen historisch gewachsenen Bedeutungen reagiert und auf diese Weise eine neue Bedeutung hergestellt. In ihren Überlegungen versucht Niedecken das spezifisch Musikalische der Interaktion herauszustellen, indem, wie sie schreibt, das musikalische Material als Drittes konstitutiv an der musikalischen Gestaltung mitwirkt (vgl. Niedecken, 1988, S. 87).

So sind nun zwei Faktoren in den Blick geraten, die das Improvisieren als ein spontanes Handlungsgeschehen beeinflussen können: das menschliche Gegenüber als Mitspieler, wie auch die im musikalischen Material geronnenen Bedeutungen als Beziehungsfiguren. Nicht zuletzt aufgrund der oben bereits erwähnten Unterscheidung des Improvisierens vom Komponieren, die darauf beruht, dass Improvisieren immer auch körperlich-stoffliches Umsetzen musikalischer Ideen ist, wird jedoch deutlich, dass weitere Faktoren die Handlungseinheit Improvisieren unmittelbar beeinflussen und entsprechend in einer umfassenderen Perspektive auch Beachtung finden müssen. Damit ist nicht nur all das gemeint, was mit dem Instrument als Mittler zwischen musikalischer Idee und deren klanglicher Ausformung zu tun hat, sondern auch die stoffliche Seite des musikalischen Materials, die musikalischen Strukturen und Formen, die als Träger von Bedeutungen

Kapitel 1

Einleitung

im Improvisieren zugleich immer auch schon stofflich konkrete Umsetzung sind. So kann zum Beispiel einer rhythmischen Figur eine bestimmte historisch gewachsene Bedeutung zugesprochen werde, auf die ich im musikalischen Produzieren, im Komponieren wie im Improvisieren reagieren muss, der ich mich, wie Adorno zu recht feststellte, nicht entziehen kann (vgl. Adorno, 1970, S. 223). Im Improvisieren jedoch kommt die Umsetzung dieser Figur, ihre individuelle, durch den Spieler geprägte, klangliche Ausgestaltung noch hinzu. Dass dieser Aspekt in einer Betrachtung musikalischer Gestaltungen im Hinblick auf Persönlichkeit und Alltagsbewältigung nicht fehlen darf, zeigte sich nicht erst in meiner Tätigkeit als Musiktherapeut, es wurde mir auch schon in besonderer Weise in meiner instrumentalpädagogischen Arbeit deutlich: Hier, wo der Schüler Notiertes umzusetzen hat, die Bedeutungen, die aus dem Umgang mit dem musikalischen Material erwachsen, also nicht seine eigenen sind, ergeben sich Rückschlüsse auf persönliche Themen nicht dadurch *was* er spielt (also aus dem musikalischen Material), sondern daraus *wie* er spielt (also aus der individuellen Umsetzung der vorgegebenen musikalischen Ideen). Hier zeigen sich auf den unterschiedlichsten Ebenen der musikalischen Umsetzung immer wieder Phänomene, die mit der Zeit und bei geduldigem Hinsehen ein Bild ergeben, wie dieser jeweilige Mensch in seiner Welt steht. So ist es, um das hier Gemeinte an einem Beispiel zu verdeutlichen, ein und derselbe Schüler, bei dem ein schwammiger Rhythmus auf einem diffusen Metrum aufbaut, die Intonation immer nach unten weghängt und dem es schwer fällt, seine eigene Stimme im Zusammenspiel durchzuhalten, der aber gleichzeitig keine Probleme hat, mit seinem sanften, weichen Ton melodische Gestalten fließen zu lassen und sich intuitiv hörend in musikalische Strukturen einzufinden.

Neben diesen Faktoren sind aber auch andere von Belang, die mit der Leiblichkeit des Spielers, dessen Möglichkeiten und Begrenzungen, aber auch mit der mittelbaren und unmittelbaren Umgebung der

Kapitel 1

Einleitung

Improvisation, ihrer atmosphärischen wie dinglichen Eingebettetheit zu tun haben. Es wird deutlich, dass es sich bei diesen, die individuelle Gestaltung einer Improvisation beeinflussenden Faktoren um eine nicht abschließbare Menge an möglichen Wirkfaktoren handelt. Nun kann es nicht nur aufgrund dieser Unmöglichkeit einer umfassenden Aufzählung nicht genügen, diese Faktoren additiv zusammenzufügen, sie so zusammenhangslos aneinander zu reihen. Es muss eine Perspektive gefunden werden, die es ermöglicht, die auf so disparat erscheinenden Ebenen liegenden Wirksamkeiten miteinander verhandelbar zu machen. Sie müssen gleichsam auf einen gemeinsamen Faden gezogen werden. Nur auf diese Weise kann das Improvisieren als eine sozio-psycho-physische Handlungseinheit erfasst und im Hinblick auf die Persönlichkeit des Improvisierenden verstanden werden.

Wenn ich das Improvisieren als einen Prozess betrachte, in dessen Verlauf Widerständigkeiten, wie sie sich auf den verschiedenen Ebenen manifestieren auf individuelle Weise spielerisch-kreativ angeeignet werden, wird diesen unterschiedlichen Forderungen Rechnung getragen. Aufeinander beziehbare Formen der Aneignung gegenüber den aus den verschiedenartigsten Bereichen herrührenden Widerständigkeiten stellen hier einen gemeinsamen Nenner her und ermöglichen gleichzeitig eine unmittelbare Anbindung an Seelisches. Letzteres ist, wenn auch diese Verbindung hier nicht vertieft werden soll, angeregt durch die Ausführungen Salbers, der vorschlägt, Seelisches als Behandlung per se zu konzeptualisieren (vgl. Salber, 1980, 1986, 1988a, 1989) und schreibt, dass wir Seelisches nur erfahren „als etwas, das ständig in Behandlungen verwickelt ist – in Umwandlungen, in Verwendungen, in Ausgestaltungen, in Abänderungen“ (Salber, 1980, S. 12).

Seelisches wird so nicht in einem angenommenen Subjekt verortet, sondern findet sich im Spannungsbereich zwischen Subjekt- und Objektpol. Wenn nun hier vom Improvisieren als widerständiger

Kapitel 1

Einleitung

Aneignung die Rede ist, so soll durch diese Formulierung dem Ineinander von Subjekt- und Objektpol Rechnung getragen werden. Dabei verweist der Begriff des Widerständigen auf den Objektpol und der Begriff der Aneignung auf den Subjektpol, ohne in dieser Zuordnung jedoch aufzugehen. Beide sind, indem Widerständigkeit immer schon, wie noch deutlich werden wird, eine Form der Aneignung ist, und weil Aneignung ohne Widerständigkeit nicht denkbar ist, selbst in sich polar angelegt zu denken. In diesem Sinne verwende ich in dieser Arbeit auch den Begriff des Zur-Welt-Seins. Er soll die Bezugnahme des menschlichen Individuums zu seiner Umwelt begrifflich fassen, und hat damit eine gewisse Nähe zu der Begrifflichkeit, wie sie sich im Zusammenhang mit der Intentionalität menschlicher Existenz bei phänomenologisch orientierten Autoren wie Heidegger (Heidegger, 1927) oder Merleau-Ponty (Merleau-Ponty, 1966) findet². Die philosophischen Implikationen dieser Begrifflichkeit sollen hier jedoch nicht weiter verfolgt werden. Hier soll mit der Verwendung dieses Begriffes darauf hingewiesen werden, wie sich Seelisches als Bezugnahme des Individuums auf seine Umwelt verstehen lässt und wie subjektive Wirklichkeit in der Auseinandersetzung mit äußerer Realität konstituiert wird. Improvisieren als widerständige Aneignung zu konzeptualisieren eröffnet uns die Möglichkeit, in den musikalischen Strukturen eben dieses Zur-Welt-Sein eines Menschen zu entdecken.

Dabei stellt auch Weymann in Rückgriff auf Ferand (1938) fest, dass sich das „dem Fließen als Widerstand entgegensetzende Wirken des ‚Materials‘ und der Form (...) (das aus der vorliegenden Perspektive noch durch weitere Widerständigkeiten zu ergänzen wäre; JW) als ein bedingender Faktor des Improvisationswerkes (anzusehen ist), nicht als sein Hindernis“ (Weymann, 2004, S. 27). Dieser Sichtweise ist unbedingt zuzustimmen, und es muss deutlich betont werden, dass das,

² Im Unterschied zu Heidegger, der den Begriff des ‚In-der-Welt-Seins‘ verwendet, spricht Merleau-Ponty dabei vom ‚Zur-Welt-Sein‘.

Kapitel 1

Einleitung

was hier mit Widerständigkeit gemeint ist, nicht in ein negatives Licht geraten darf, indem es als etwas betrachtet wird, was das Improvisieren erschwert. Vielmehr wird Improvisieren erst durch das Vorhandensein von Widerständigkeiten ermöglicht. Sie sind mehr als nur Beiwerk, mehr als interessante Zugabe, sie sind die absolut notwendige Grundlage einer jeden improvisierenden Tätigkeit. Widerständigkeiten nicht als Hindernisse zu sehen verweist nicht zuletzt auch auf die im weiteren Verlauf der Arbeit rekonstruierte psychoanalytische Perspektive auf die menschliche Ontogenese, in der, wie wir noch deutlicher sehen werden, Versagung als Motor der Entwicklung aufgefasst wird. Diesen Zusammenhang aus dem Bereich des Metaphorischen und der Analogien zu holen, vielmehr nachzuzeichnen, wie die Strukturen der Aneignung von Widerständigkeit, die in der frühen Phase der Individualentwicklung herausgebildet werden, sich in dem als Auseinandersetzungsprozess begriffenen Improvisieren wieder finden, ist ein Ziel des theoretischen Teiles dieser Arbeit.

Der Begriff der widerständigen Aneignung macht es notwendig, sich mit dem Objekt als subjektivem Konstrukt auseinanderzusetzen. Die Analysen des zweiten Teiles dieser Arbeit blieben im Bereich des Metaphorischen, machte man sich nicht deutlich, dass und wie das Zur-Welt-Sein eines Menschen, die individuellen Strukturen seiner Konstitution von Wirklichkeit, wie sie in den Improvisationen deutlich werden, Resultat eines einzigartigen ontogenetischen Prozesses sind. Denn der Begriff des Zur-Welt-Seins soll eben nicht nur die Bezugnahme eines Subjektes auf seine Objektwelt bezeichnen und dabei beide Pole, Subjekt- wie Objektseite als gegeben postulieren. Es geht nicht darum, wie im Improvisieren der Spieler das Klavier, den Mitspieler oder andere ihm entgegenstehende ‚Dinge‘ behandelt. Ein solches Verständnis hieße das Konzept konkretistisch zu verkürzen. Es geht vielmehr darum, wie sich Subjekt- und Objektpol in der konkreten

Kapitel 1

Einleitung

Auseinandersetzung aneinander und miteinander konturieren³. Darauf bezieht sich der Begriff der widerständigen Aneignung, der sich so jenseits dieser Trennung findet und beide Pole und deren Verhältnis zueinander mit einbezieht. Sich dies zu vergegenwärtigen ist für den Fortgang der Arbeit zentral, macht es doch die gedanklichen Anstrengungen nötig, die sich im theoretischen Teil finden.

Ich spreche aus diesem Grund in diesem Zusammenhang auch gerne von Objekterfahrung, um klarzustellen, dass nicht ein äußeres, vom Subjekt isoliertes und unabhängiges Objekt gemeint ist, sondern vielmehr das Objekt, wie es uns in unserer subjektiven Erfahrung und Wirklichkeit gegeben ist. Objekterfahrung ist dabei nicht nur mit Widerständigkeit verbunden, weil schon von der Etymologie des Wortes her erst dann von Objekterfahrung (lat. *obicere* = entgegenstellen, entgegenwerfen) gesprochen werden kann, wenn sich uns erlebnismäßig etwas gegenüber stellt, als nichtidentisch erlebt wird, indem es seine Widerständigkeit unserer Intentionalität entgegenstellt. Widerständigkeit stellt auch darum den Kern jeglicher Objekterfahrung dar, weil sie ontogenetisch gesehen ihren Ursprung bildet und auf diese Weise ein Leben lang mit ihr verbunden bleibt. Auch dieser Zusammenhang soll im theoretischen Teil der Arbeit ausgeführt werden, in dem wir uns neben Heubach und dessen Konzept der Gegenständlichkeit der Dinge mit einer Reihe psychoanalytischer Autoren und Autorinnen beschäftigen werden, die geeignet erscheinen, hier eine theoretische Entwicklungslinie nachzuzeichnen. Dabei wird jedoch ein Unterschied deutlich, den es zu berücksichtigen gilt: während traditionelle psychologische Theorien und so auch die Psychoanalyse subjektive Strukturen, wie die Bildung des Ich oder die Entwicklung eines Selbstempfindens im Blick haben, macht unsere Fragestellung nach der

³ In diesem Sinne ist auch das, was Böhme mit dem Begriff der Atmosphären zu verdeutlichen sucht (Böhme, 1995), den hier ausgearbeiteten Gedanken verwandt, indem Atmosphären als Teil der Subjekt-Objekt-Beziehung verstanden werden können.

Kapitel 1

Einleitung

widerständigen Aneignung hier eine Umakzentuierung notwendig. Es muss deutlich gemacht werden, dass in einem Prozess, der als Subjektbildung begriffen werden kann, auch die Gegenseite, die Bildung von, wie Heubach es nennt, Gegenständlichkeitskonzepten inbegriffen ist. Dieser Umstand wird in den nachfolgenden Betrachtungen deutlich werden.

In einem zweiten Teil der Arbeit soll dann in fünf ausführlichen Einzelfallstudien die Perspektive veranschaulicht und erprobt werden. Dabei wird neben der Analyse je einer Duoimprovisation auch die Verschriftung einer sich der Improvisation je anschließenden längeren Gesprächssituation einer formal-ästhetischen Analyse unterzogen. In beiden Analysen geht es darum, darauf soll der Begriff formal-ästhetische Analyse hinweisen, Grundzüge dessen zu extrapolieren, wie diese jeweiligen Situationen ‚gemacht‘ sind. Dies geschieht mit dem Ziel, zu verdeutlichen, dass und wie sich die in der Behandlung der Improvisationssituation herausgearbeiteten Formen widerständiger Aneignung auch in einer nichtmusikalischen, alltagsnäheren Situation finden lassen. Gleichzeitig sollen aber auch erste Erkenntnisse gewonnen werden, ob sich unsere Vermutung, dass gerade das Improvisieren in besonderem Maße solche Formen widerständiger Aneignung deutlich werden lässt, empirisch belegen lassen. Eine genauere Reflexion der diesen Analysen und der Datenerhebung zugrunde liegenden Methoden findet sich zu Beginn dieses Teiles der Arbeit und soll darum an dieser Stelle ausgespart werden.

2. Theoretische Fundierungen

2.1 Widerständigkeit und Objekterfahrung

In den nachfolgenden Kapiteln soll der Versuch unternommen werden, einen theoretischen Rahmen aufzuzeigen, innerhalb dessen die Betrachtung der Improvisation als widerständiger Aneignung festzumachen ist. Dabei ist es nicht zuletzt aus einer therapeutischen Sicht heraus wichtig, nachvollziehbar zu machen, wie spezifische Formen der widerständigen Aneignung als Produkte eines individuellen ontogenetischen Prozesses aufzufassen sind. Eine zentrale Stellung innerhalb unserer Überlegungen wird die Frage innehaben müssen, wie sich Objekterfahrung, das subjektive Erleben von etwas, was uns als handelndem, denkendem und fühlendem Subjekt objektal gegenübersteht, konstituiert. Dies ergibt sich ausgehend von der oben bereits dargestellten Grundannahme, dass das, was im Zuge dieser Arbeit als Widerständigkeit konzeptualisiert wird, den Kern aller Objekterfahrung darstellt.

Es muss also im Folgenden darum gehen, den Objektbegriff kritisch zu hinterfragen. Das Objekt kann nicht als das Gegebene, statisch dem Subjekt Gegenüberstehendes gedacht werden, wie es nur zu schnell in unserem modernen abendländischen Denken geschieht. Gerade in der Betrachtung der Ontogenese wird deutlich, wie aus der Außenperspektive heraus ein Individuum sich innerhalb einer schon vor seiner Geburt existierenden und unabhängig von seiner Entwicklung äußerlichen Welt unablässig verändert und weiterentwickelt. Dabei wird übersehen, dass diese Sicht schon der Außenperspektive nicht gerecht wird: das, was wir hier als die gegebene, den sich entwickelnden Säugling in gewisser Weise statisch umgebende Welt wahrnehmen, ist selbst schon Produkt einer Entwicklung. Sie ist unsere subjektive Wirklichkeit, die von einer äußeren Realität zu unterscheiden ist. Umso mehr aber wird diese Sicht der Innenperspektive nicht gerecht: aus der

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Sicht des Säuglings muss, dies wird in den nachfolgenden Kapiteln noch eingehend betrachtet werden, von einer sich in Entwicklung befindlichen Wirklichkeit ausgegangen werden. Solcherart die Trennung von dem, was sich in unserem Erleben als Subjekt und Objekt gegenüberstehen zu hinterfragen, ist eine wichtige Aufgabe der nachfolgenden Überlegungen.

Wenn ich dabei von Subjekt und Objekt spreche, so gilt es sich darum immer wieder deutlich zu machen, dass ich diese hier nicht als Teile einer ‚objektiven‘ äußeren Realität anspreche, sondern als Bestandteile einer subjektiv erlebten Wirklichkeit. Diesen Begriff von Wirklichkeit möchte ich ausdrücklich einer unabhängig vom menschlichen Erleben gegebenen, äußeren Realität gegenübergestellt wissen. Das, was in dieser Arbeit unter dem Begriff Wirklichkeit verstanden werden soll, ist eine Sphäre, die nur in Abhängigkeit von menschlicher Geistes- und Seelentätigkeit besteht. Wirklichkeit entsteht in der Auseinandersetzung des menschlichen Individuums mit äußerer Realität und ist auf diese Weise bereits ein Produkt widerständiger Aneignung. Ich verwende diese Begriffe nicht deckungsgleich, aber doch in derselben Richtung wie Böhme dies tut, wenn er schreibt:

„Realität soll die dingliche Welt einschließlich der Menschen bezeichnen: Ich vermeide hier den auch gebräuchlichen Ausdruck ‚Wirklichkeit‘, weil ich diesen für die affektiv erfahrene Wirksamkeit reserviere.“ (Böhme, 1999, S. 92)

Dabei soll und kann im Rahmen dieser Arbeit keine philosophische Diskussion angestrebt werden, vielmehr geht es darum, den Begriff Wirklichkeit, wie auch den Begriff des Objekts oder der Objekterfahrung als einem Bestandteil dieser Wirklichkeit, in einer psychologisch sinnvollen Art und Weise verstanden zu wissen.

2.1.1 Das Konzept der Gegenständlichkeit bei Heubach

Im Zuge der Vorarbeiten zu dieser Arbeit erwiesen sich die Ausführungen Friedrich W. Heubachs zur ‚psycho-logischen Gegenständlichkeit der Dinge‘ (Heubach, 1987) als überaus anregend. Aus diesem Grunde sollen diese in den für uns wichtigen Punkten einführend skizziert werden, bevor im Anschluss auf der Grundlage der psychoanalytischen Theorie eine ausführliche theoretische Grundlage der hier angestellten Überlegungen erarbeitet werden wird.

Heubach versteht unter dem Begriff der Gegenständlichkeit das, was den Dingen unseres Lebens „nicht rational, sondern gemäß spezifischen Erlebens- und Verhaltenskriterien zukomm(e)“ (Heubach, 1987, S. 21). Es sei psychologisch unhaltbar,

„die Realität der Dinge als eine einfach gegebene, materialiter definierte anzunehmen, welche vom Subjekt nach einigen kindlichen prälogischen Umwegen - dank äußerer Anleitung und interner Reifungsvorgänge im motorischen und kognitiven Bereich - schließlich ‚objektiv‘ erfasst und adäquat beherrscht würde. (...) (Vielmehr sei) die psycho-logische Gegenständlichkeit der Dinge ontogenetisch aufs engste mit der Erfahrung des eigenen Körpers und dem sich herausbildenden Selbst-Konzept verbunden (...)“ (Heubach, 1987, S. 98)

Die Gegenständlichkeit bezieht sich damit darauf, wie die Dinge der äußeren Realität, in unserem Erleben und unserer Wirklichkeit gegeben sind und wie sie sich auf unser Verhalten strukturierend und orientierend auswirken. Diesbezüglich formuliert Heubach sechs Thesen, die er aus seiner Beschäftigung mit verschiedenen Autoren der Psychoanalyse, der phänomenologischen Psychologie, der genetisch-epistemologischen Sichtweise Piagets, sowie unterschiedlicher Theorien bezüglich des Fetischs als ‚verkehrter‘ Gegenständlichkeit ableitet. Diese lauten in leicht verkürzter Form:

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

1. „(...) die Gegenständlichkeit der Dinge (ist) keine den Dingen inhärente Qualität, (...), sondern ein (psycho-logisches) Konzept.
2. Das Konzept der ‚Gegenständlichkeit‘ durchläuft eine Entwicklung in Richtung auf das rationale Konzept ‚Objekt‘ und organisiert sich dabei in verschiedenen Versionen.
3. Diese Entwicklung des Konzeptes ‚Gegenständlichkeit‘ ist unmittelbar mit der des Selbst-Konzeptes, (...), verbunden.
4. Die dem rationalen Konzept ‚Objekt‘ vorgängigen psycho-logischen Konzepte von Gegenständlichkeit bleiben erhalten und werden von ihm nur überdeterminiert.
5. In ihrer psycho-logischen Gegenständlichkeit kommen den Dingen Funktionen zu, die über ihre zweckrationalen Bestimmungen hinausgehen und weniger logisch als symbolisch organisiert sind.
6. In den Dingen kommt nicht nur Psychisches zum Ausdruck, sondern erfährt es (das Psychische; JW) auch eine gegenständliche Modellierung.“ (Heubach, 1987, S. 70)

Die Gegenständlichkeit ist, wie Heubach immer wieder betont, nicht in der traditionellen Scheidung zwischen Subjekt- und Objektsphäre zu denken, sondern nur in der Überschreitung dieser Spaltung. Auf diese Weise rücken zentrale Zusammenhänge zwischen den Dingen und dem, was Heubach nach Lacan den ‚Psychismus‘ nennt, in den Fokus. So schreibt Heubach in der Einleitung zu seinem Buch bezüglich des Motivs für die Beschäftigung mit diesem Thema:

„Der Anstoß zu dieser Arbeit lag vielmehr in dem, was allgemein als Erklärung dafür angeboten wird, dass sich uns in alltäglichen banalen Dingen komplexe psychische Sachverhalte erschließen können.“ (Heubach, 1987, S. 18)

In diesen Erklärungen wird, so kritisiert Heubach weiter, die „eigentümliche Spiegelfunktion der Dinge“ als etwas betrachtet, was diesen „nicht ‚objektiv‘ zukäm(e)“, vielmehr den Dingen vom Subjekt angehängt, auf diese projiziert werde (vgl. Heubach, 1987, S. 18f). Sein eigener Anspruch ist es, hier eine Gegenposition zu entwickeln und so sucht er in seinen Ausführungen „dafür, dass uns aus an ganz banalen Dingen komplexe psychische Situationen und Konstellationen evident werden können, eine Begründung aus allgemeinen und grundlegenden

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Bedingungen des Psychischen zu liefern. – Derart, dass diese Evidenzen aus dem Bereich sogenannter Einfühlung oder bloß intuitiver Erkenntnis herausrücken und wissenschaftlich rekonstruierbar werden“ (Heubach, 1987, S. 19).

Heubach vertritt die Sichtweise, dass die Dinge dem Psychischen nicht als „reiz-objektive Externa“ gegenüberstehen, dass Objektwahrnehmung und Objektverhalten vielmehr Produkte eines komplexen ontogenetischen und phylogenetischen Prozesses sind (vgl. Heubach, 1987, S.12 und S.14). Spezifisch für seine Theorie der Gegenständlichkeit der Dinge scheint mir darüber hinaus die Hervorhebung der Abhängigkeit der Objekt-Konzeptionen von sozialisatorischen, d.h. kulturellen Faktoren und die damit verbundene Relativierung der Spaltung unserer Wirklichkeit in Subjekt- und Objektsphäre zu sein, der er lediglich heuristische Funktion zuspricht (vgl. Heubach, 1987, S. 98). Heubach fasst den Subjekt- und den Objektpol unserer Wirklichkeit als Produkte einer gemeinsamen Entwicklung aus einem ontogenetisch gesehen frühen Entwicklungsstadium der Undifferenziertheit auf und leitet

„(a)us der Tatsache, dass die Ordnung dessen, was sich da schließlich rationaliter gegenübersteht und als ‚Subjekt‘ und ‚Objekt‘ figuriert, Produkte einer gemeinsamen, polarisierenden Entwicklung bilden, (...) die folgende Konsequenz (ab): Wenn die individuelle Organisation des Psychischen und die individuelle Organisation der (‚objektiven‘) Gegenständlichkeit des Gegenständlichen in denselben allgemeinen ontogenetischen Bedingungen determiniert sind, dann sind ‚Subjekt‘ und ‚Objekt‘ als *Signifikanten dieser für sie gleichermaßen konstitutiven Bedingungen* austauschbar.“ (Heubach, 1987, S. 19f, Hervorhebung im Original)

Diesen Umstand gilt es im Auge zu behalten, wenn wir später in der Auseinandersetzung mit psychoanalytischen Positionen, in denen durchweg der Fokus der Betrachtung auf dem Subjektpol dieser Entwicklung liegt, den Objektpol ins Zentrum unserer Überlegungen rücken. Tatsächlich handelt es sich hierbei nur um eine Verschiebung

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

des Schwerpunktes der Betrachtungen, der jedoch andere Schlussfolgerungen und Anknüpfungen nahe legt.

Unter dem Stichwort der ‚Morphologie des Gegenständlichen‘ sucht Heubach die Entwicklung der Konzepte von Gegenständlichkeit nachzuzeichnen. Er rekurriert dabei auf Freuds Phasenlehre der Sexualität und betont, „dass die von Freud vornehmlich in Bezug auf die frühkindliche Sexualität herausgestellte Polymorphie eine allgemeine Struktur der frühkindlichen Handlungs- und Erfahrungszusammenhänge“ darstelle (vgl. Heubach, 1987, S. 73; Hervorhebung im Original). Seine diesbezüglichen Zuordnungen zusammenfassend, schreibt er:

„Resümiert man die Begriffe, mit denen die phasenspezifischen Akzente des sich entwickelnden Konzeptes ‚Gegenständlichkeit‘ charakterisiert wurden: Komplement/Differenz (orale Phase), Produkt/Opfer (anal-sadistische Phase) und Mittel/Besitz (phallisch-genitale Phase), so ergibt sich ein erster Überblick über Formen der Gegenständlichkeit, die das erlebnisrelativ bzw. anschaulich Gegenständliche (Menschen und Dinge) psycho-logisch erhalten kann.“ (Heubach, 1987, S. 77)

Dabei räumt er ein, „dass sowohl die Annahmen, die den hier dargestellten Zusammenhängen zugrunde liegen als auch diese selbst, hier keinen anderen als einen heuristischen Wert beanspruchen können“ (Heubach, 1987, S. 75). Überzeugender und wichtiger scheinen mir die weiteren Überlegungen zu sein, die Heubach anschließend zur Entwicklung der Gegenständlichkeit als Konzept entfaltet, wobei er sich zwar noch der psychoanalytischen Phasentheorie als einer systematischen Orientierung bedient, aber in den konkreten Aussagen über das frühkindlich Gegenständliche sich vorrangig auf entwicklungspsychologische Untersuchungen stützt“ (vgl. Heubach, 1987, S. 77).

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

1. Phase: Differenz und Komplement

In Übereinstimmung mit einer Reihe von Autoren geht auch Heubach von einer „allgemeinen Undifferenziertheit und dem Fehlen einer Subjekt-Welt Opposition“ als Ausgangszustand der kindlichen Entwicklung aus (vgl. Heubach, 1987, S. 77f). In dieser ersten Phase konstituiert sich Gegenständlichkeit als „eine von Subjekt-Objektordnungen gänzlich freie Dynamik, die, den noch unausgebildeten motorischen Fähigkeiten entsprechend, eine wesentlich affektive ist“ (vgl. Heubach, 1987, S. 79). Einen wichtigen Schritt in Richtung einer Opposition sieht er mit der ‚Achtmonatsangst‘ gegeben und schreibt:

„In dieser Konkordanz der Daten der Piaget’schen ‚Objektkonstituierung‘ (8/9 Monate), des von Spitz beschriebenen ‚Fremden‘ und der von ihm untersuchten ‚Frustrationsreaktionen bei Objektentzug‘ zeigt sich für Meili ein entscheidender Schritt in der ‚Scheidung in Gegenstands- und Subjektsysteme‘ beziehungsweise in der ‚Scheidung von Subjekt und Objekt‘.“ (Heubach, 1987, S. 79)

Für diese Scheidung spricht Heubach in drastischer Weise von einem „Riss in jenem primären Kontinuum“ (vgl. Heubach, 1987, S. 78) und meint weiter:

„von daher ist wohl auch zu verstehen, wieso Freud meinte, das Äußere, das Objekt, und das Gehasste seien zu allem Anfang identisch, und wieso – um eine Formulierung von Borges aufzugreifen – in jedem Ding eine Hölle steckt.“ (Heubach, 1987, S. 78)

In dieser ersten Phase sei „Gegenständliches nur in den komplexen Qualitäten der *Differenz* bzw. des *Komplements* erfahrbar“ (Heubach, 1987, S. 79)

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

2. Phase: Materialität oder Plastizität

In der nachfolgenden Phase werden vom Säugling erste Erfahrungen von Materialität gemacht, wobei Heubach betont, dass Materialität dabei nicht als Eigenschaft eines Dings, sondern unmittelbar mit der Erfahrung im Verbund erlebt werde. Aus diesem Grund schlägt er vor, an dieser Stelle besser von ‚Plastizität‘, denn von ‚Materialität‘ zu sprechen:

„Hier herrscht also noch eine allgemeine, am Daumenlutschen unmittelbar zutagetretende Indifferenz von ‚Innen‘ und ‚Außen‘, und so kann denn in dieser Phase die Qualität des Materialen auch noch nicht als ein von seiner Erfahrung unabhängiges Datum realisiert werden. Das Materiale und Materialität als Eigenschaft konstituieren sich vielmehr als ein Komplex praktischer, sinnlich-totaler Verwicklungen. (...) Von daher wäre, um das (hier) irreführende objektivierende Moment des Begriffes ‚Materialität‘ zu vermeiden, der zentrale Modus dieser frühen Erfahrung von Gegenständlichkeit besser als ‚Plastizität‘ zu kennzeichnen (...). Der Begriff ‚Plastik‘ hebt einerseits die dominante Subjektbezogenheit dieses Konzeptes von Gegenständlichkeit hervor, umgreift aber ebenso dessen erste objektivierende Momente, welche sich an den materialen Widerständen organisieren, denen das Verhalten begegnet.“ (Heubach, 1987, S. 80)

Während nun Piaget in der Konstanz ein wesentliches Element der ersten Objekterfahrung sieht, betont Heubach, Konstanz sei, wie sich zeige, wenn das Kind ritualisierte Verhaltens- und Spielweisen auch in Abwesenheit des eigentlichen ‚Objektes‘ durchführe, eine Erfahrung, die diesen Handlungsplastiken bereits anhafte. Es sei darum „psychologisch fragwürdig (...) Konstanz als eine *wahrgenommene* Eigenschaft der Objekte zu begreifen, wie Piaget dies tue. Sie dürfte den Objekten wahrscheinlich eher attribuiert werden, nachdem sie sich als Konzept schon in Ritualisierungen des Verhaltens, Gewohnheiten usw. ausgebildet hat“ (Heubach, 1987, S. 81)¹.

¹ In diesem Zusammenhang verweist Heubach auf Bühler, der feststellte, dass „Wiederholungen von Vorgängen schon viel früher vom Kind aufgefasst werden, als gleichbleibende Momente an Dingen“ (Heubach, 1987, S. 81).

3. Phase: Mittel-Ding

Diese frühen Konzepte von Gegenständlichkeit unterscheiden sich von den nachfolgenden Objektkonzepten der dritten Phase darin, dass jetzt Materialität und Funktion des Dinges stärker Eingang finden. So schreibt Heubach:

„Während in dem beschriebenen, die Dinge als Handlungsplastik organisierenden Konzept von Gegenständlichkeit noch kaum die empirischen materialen Qualitäten der Dinge und noch weniger ihre instrumentalen Funktionen realisiert werden, gewinnen diese jetzt in der weiteren Entwicklung zunehmend an Bedeutung.“ (Heubach, 1987, S. 82)

So konstituiere sich, unter dem Einfluss der Sauberkeitserziehung und mit zunehmender Motilität, Gegenständliches in erster Linie als Mittel. Jedoch sei auch dieses Konzept noch nicht mit dem gleichzusetzen, was Piaget als das ‚rationale Objekt‘ bezeichnet, vielmehr sei „ihr Status psychologisch angemessen als der eines ‚Mitteldings‘ zu charakterisieren: Ihnen kommt zwar als Dingen schon ‚substanzielle Permanenz‘ zu, aber mit ihnen wird noch nicht gemäß ihrer konventionellen, sogenannten objektiven Funktion umgegangen. Das heißt, *als was* sie Konstanz besitzen, definiert sich noch in dem unmittelbaren individuellen Interesse, dem sie dienen.“ (Heubach, 1987, S. 82; Hervorhebung im Original). Hier betont Heubach nun den engen wechselseitigen Einfluss des Gegenständlichen und der Eigenwelt, wenn er schreibt, „in der Konstanz (der Dinge; JW) (sei) (...) auf anschaulich gegenständliche Weise eine Konstanz im Subjekt repräsentiert“ (Heubach, 1987, S. 84) und spricht von einer ‚Spiegelfunktion‘:

„In seiner Spiegelfunktion für das sich entwickelnde Subjekt erhält das Gegenständliche dann auch jene grundlegende anthropomorphen Qualitäten und Funktionen, die etwa von Piaget unter dem Begriff des frühkindlichen Animismus untersucht (...) wurden.“ (Heubach, 1987, S. 85)

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Hieraus ergibt sich nun auch aus der Sicht der Theorie Heubachs die oben bereits kurz angesprochene, von Freud unterschiedliche Fassung des magischen Denkens in dieser Phase. Die hiermit auch in Verbindung stehende ‚Personifizierung des Gegenständlichen‘ ist Grundlage des kindlichen Spiels und seiner Dynamik, in der die Dinge in ihrer Stellvertreterfunktion behandelt werden. Im Spiel – Heubach bezieht sich hier exemplarisch auf das aus der Literatur bekannte Garnrollenspiel Freuds – werden dabei keine Konflikte gelöst, sondern vielmehr ein Konflikt geschaffen, indem die Polaritäten, die der Konflikt voraussetzt, hergestellt werden:

„Die Spaltung führt aus der affektiven Torsion ihres Traumas heraus, in dem sie es in einen polaren Konflikt verwandelt. Die Spaltung ist also kein Trauma, sondern hebt eines auf, indem sie Konflikte schafft. – Zum Beispiel Gegenstände.“ (Heubach, 1987, S. 161)

Dieser Gedankengang, dass Objektkonzepte zur Lösung solcher frühen traumatischen Erfahrungen beitragen, indem in ihnen Strukturen geschaffen werden, die diese Erfahrungen aushaltbar machen, wird in der nachfolgenden Auseinandersetzung mit verschiedenen psychoanalytischen Autorinnen und Autoren – allen voran mit den Positionen Melanie Kleins – wieder aufgegriffen und näher beleuchtet werden.

4. Phase: Das ‚Immer-und-jedem-gleiche Ding‘

In der nachfolgenden Phase, die Heubach entwicklungsmäßig mit dem Übergang in die Latenz korreliert, erfahre das Objektkonzept im Vergleich zu dem schillernden, komplexen Mittel-Ding der vorangegangenen Phase eine radikale Reduktion. Es gelte nun, die eigene Objektwelt mit der der sozialen Umgebung in Einklang zu bringen:

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

„Es (das Kind im Übergang von der phallisch-genitalen Phase in die Latenzzeit; JW) steht damit vor der Aufgabe, die soziale Unwirklichkeit der Ordnungen einzusehen, in denen es bislang Gegenständliches realisierte, und sich das allgemeine, ‚objektive‘ Konzept der Gegenständlichkeit der Dinge anzueignen, - das des immer-und-jedem-gleichen Dinges.“ (Heubach, 1987, S. 86)

Heubach betont nun immer wieder, dass es dabei nicht darum gehe, dass das Kind die Dinge in ihrer ‚objektiven‘ Realität erkenne, sondern dass es vielmehr um einen gesellschaftlichen Konsens ginge, in den das Kind in dieser Phase nun endgültig eingefädelt werde:

„Mit der vom Kind vollzogenen Anerkennung der ‚objektiven‘ Gegenständlichkeit der Dinge ist also – allgemein gesprochen – nicht so sehr die Wirklichkeit² anerkannt, als vielmehr ein Konsens über die Wirklichkeit.“ (Heubach, 1987, S. 86f)

Diesem Prozess liegt nun laut Heubach eine zweite Spaltung zugrunde: während in der ersten Spaltung zu Beginn der Entwicklung der Gegenständlichkeitskonzeptionen ein Subjektsphäre von einer Objektsphäre, Innen von Außen getrennt wurde, werde nun innerhalb der Objektwahrnehmung zwischen ‚objektiven‘ Eigenschaften des Dinges und ‚subjektiven‘ Zuschreibungen unterschieden:

„Das, was in den vorgängigen Gegenständlichkeitskonzepten noch (psychologisch) in den Dingen unmittelbar gegenständlich war als ihr schwieriger und freundlicher Charakter und als ihr Eigenleben, wird vom jetzt ‚objektiv‘ realisierten Gegenständlichen abgespalten, dem Psychischen als seine Produktion zugeordnet und als Subjektivum verinnerlicht.“ (Heubach, 1987, S. 87)

Und weiter unten fährt er fort, indem er die Bedeutung dieser zweiten Spaltung für die Einschreibung kulturspezifischer Bedingungen betont:

² Heubach legt hier einen anderen Wirklichkeitsbegriff zugrunde, als er, wie oben bereits dargestellt, in der vorliegenden Arbeit Verwendung findet.

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

„Vergegenwärtigt man sich noch einmal den Ausgangspunkt der Entwicklung der Erfahrung von ‚Gegenständlichkeit‘, d.h. jene Spaltung, in der sie und als die sie sich grundlegend konstituierte, dann erkennt man jetzt, dass die rationale Gegenständlichkeit der ‚Objekte‘ auf einer weiteren und also insgesamt auf einer zweifachen Spaltung gründet. Deren erste stellt gewissermaßen die anthropologische Bedingung für den Aufbau einer anschaulich gegenständlichen Realität dar, während in der zweiten, für das Objekt konstitutiven, sich dagegen weit mehr kulturspezifische Bedingungen niederschlagen.“ (Heubach, 1987, S. 88)

Aus dem über die verschiedenen entwicklungspsychologischen Phasen Gesagten leitet Heubach nun Gesichtspunkte für das ‚psychologische Funktionieren‘ des Prozesses der Vergegenständlichung ab. Als grundlegend für diesen sei zum ersten die oben bereits erwähnte Spaltung, in deren Verlauf und als deren Folge ein „verhaltens- und erlebnisrelativ Gegenständliches als Objekt realisiert wird“ (Heubach, 1987, S. 92). Damit dieses Objekt als solches konstituiert werden könne, müssen bestimmte Aspekte mit dem Subjekt identifiziert werden, während unter der Vielzahl von Funktionen und Qualitäten des Mittel-Dinges eine Auswahl dem Objekt zugeschrieben würde. Heubach führt für diese Sachverhalte die Begriffe ‚Interiorisierung‘ und ‚Exteriorisierung‘ ein (vgl. Heubach, 1987, S. 91ff). Als Folge dieses Prozesses ergibt sich nun für Heubach eine „doppelte Gegenständlichkeit der Dinge: die ‚objektive‘ bzw. rationale und die imaginäre bzw. psycho-logische“ (Heubach, 1987, S. 92). Indem aber die qualitative und funktionale Polymorphie im Prozess der Vergegenständlichung auf das ‚Objekt‘ hin reduziert werden, werde auch dem Subjekt eine Identität gegeben. Heubach schreibt hierzu:

„Es wurde dazu schon angemerkt, dass der Konstanz auf Seiten des ‚Objekts‘ notwendig eine Einförmigkeit im Umgang mit ihm korrespondiert. Und im Sinne einer weiteren Konsequenz wäre jetzt zu formulieren, dass mit der Identität, die dem Ding als ‚Objekt‘ gegeben wird und die das Subjekt in seinem immergleichen Verhalten zu ihm realisiert, auch ihm selbst eine Identität gegeben ist.“ (Heubach, 1987, S. 93)

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Besonders hebt Heubach auch die Wiederholung als ein wichtiges Element für die Vergegenständlichung hervor und schreibt:

„Denn worin sonst kann sich jene für das ‚Objekt‘ spezifische ‚substanzielle Permanenz‘ (Piaget) -, wie anders kann sich die im Gegensatz zur pragmatisch wechselnden Konstanz des Mittel-Dings nun transsubjektive Identität des ‚Objekts‘ realisieren, als in der Gleichförmigkeit der auf es bezogenen Wahrnehmungs- und Verhaltensweisen: in deren Wiederholung. Die Wiederholung stellt also von daher die in (eine) Tätigkeitsform umgesetzte Identität der ‚Objekte‘ dar.“ (Heubach, 1987, S. 95)

Gleichzeitig sei die Wiederholung aber auch - und hier zeigt sich wiederum die Nähe von Gegenständlichkeit und Subjektidentität – „zentrale und möglicherweise ursprünglichste Technik der Identitätsgewinnung“ (vgl. Heubach, 1987, S. 95).

Abschließend sei angemerkt, dass Heubach seine Theorie als eine ‚Psychologie des Alltags‘ zwar ausdrücklich vom Bereich der Kunst abgrenzt, dass sie aber dennoch, als quasi übergeordnete Theorie geeignet scheint, Alltagsphänomene mit solchen aus dem künstlerischen Bereich zu verknüpfen, eine Verbindung zwischen Alltag und Ästhetik im engeren Sinne herzustellen. Mit seinem Konzept von Gegenständlichkeit und seinem Begriff der materialen Symbolik versucht er das Sinnliche der Gegenstände (und damit das Ästhetische im ursprünglichen und weiteren Sinne) theoretisch fassbar zu machen. Darüber hinaus scheint mir die in seiner Theorie konsequent durchgehaltene Problematisierung und Relativierung einer Trennung von Subjekt- und Objektsphäre gerade auch dann interessant, wenn es um ein innerhalb dieser Spaltung so schwierig (oder unmöglich) zu verortendes Phänomen wie dem der Musik geht.

Ebenso ist für unseren Zusammenhang von Bedeutung, dass Heubach den Begriff des Gegenständlichen und damit den

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Anwendungsbereich all des bislang Herausgestellten, nicht auf das dinglich Gegebene beschränkt sieht. Er schreibt hierzu:

„Ist in diesem Sinne von einem Gegenstand oder etwas Gegenständlichem die Rede, dann ist also nicht *notwendig* etwas dinglich Gegebenes angesprochen; damit ist lediglich ausgesagt, dass es sich dabei um etwas erlebens- und verhaltensrelativ Entgegenstehendes handelt. Dies *kann* ein Ding, eine Person, der eigene Körper, kurz: etwas materialiter Gegebenes sein; (...). Es kann aber genauso gut etwas nicht ‚substanziell permanent‘ (Piaget) Gegebenes sein, etwa ein Gefühl, eine Handlung, eine Beziehung oder ein Vorstellungskonstrukt.“
(Heubach, 1987, S. 21; Hervorhebung im Original)

Das hier Festgestellte lässt sich unverändert auf das übertragen, was in dieser Arbeit mit dem Begriff der Widerständigkeit gemeint und nicht an Materialitäten gebunden ist. Dies zu betonen ist unerlässlich, weil gerade in der Betrachtung von musikalischen Improvisationen eine Menge von Widerständigkeiten außerhalb dieses dinglichen Bereiches zu finden ist.

2.2 Objektkonstitution im Spiegel psychoanalytischer Theorien

Nachdem mit Heubach deutlich gemacht wurde, dass das, was uns als Objekt unhinterfragt gegenübersteht, problematisiert werden muss, sollen in den folgenden Kapiteln einige für diese Fragestellung zentrale psychoanalytische Autoren daraufhin betrachtet werden, wie die Entstehung von Wirklichkeit als subjektiver Weltsicht im Rahmen der psychoanalytischen Theorie zu fassen ist. Ein besonderes Augenmerk soll dabei auf die Subjekt-Objekt-Trennung als einem zentralen Bestandteil unseres Zur-Welt-Seins gelegt werden. Ich beschränke mich hier neben Freud auf Klein, Winnicott, Lorenzer, Bollas, Zepf und Niedecken, weil der Rückgriff auf diese Autoren und Autorinnen es mir zu ermöglichen scheint, den dieser Arbeit zugrunde liegenden grundsätzlichen theoretischen Rahmen Schritt für Schritt zu entwickeln. Andere psychoanalytische Autoren, die zu unserem Thema mit Sicherheit noch Interessantes hinzuzufügen hätten (ich denke da neben Spitz und Mahler vor allem auch an Bion) bleiben auf diese Weise ebenso ausgespart, wie eine Reihe nicht psychoanalytischer Autoren, deren Ausführungen die vorliegenden Überlegungen zwar durchaus angeregt haben, in dieser Arbeit aber nicht eigens diskutiert werden sollen (hier denke ich neben Piaget an eine ganze Reihe phänomenologisch orientierter Autoren). Die Diskussion der oben genannten Autoren und Autorinnen wird ergänzt durch eine Darstellung der Position von Stern, nicht nur, weil sich so die Möglichkeit eröffnet, die angestellten Überlegungen in Abgleich mit einigen im Rahmen der Säuglingsforschung gemachten Beobachtungen zu bringen, sondern auch, weil Stern sich mit einigen für diese Arbeiten zentralen Positionen kontrovers auseinandersetzt und dieser Widerspruch diskutiert werden muss.

Auch wenn dem Objektbegriff in der psychoanalytischen Theorie durchaus immer wieder Bedeutung zukommt, erweist es sich als nicht leicht, eine klare Fassung dieses Begriffes herauszuarbeiten. Dies liegt

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

natürlich zum einen daran, dass die Psychoanalyse eine enorme Entwicklung mit immer wieder neuen Schwerpunktsetzungen durchgemacht hat, an der eine Vielzahl von Autoren beteiligt waren und sind. Dieser Umstand macht es unmöglich, einen einheitlichen Objektbegriff für *die* Psychoanalyse auszumachen. Es scheint mir aber zum anderen auch an der Blickrichtung der traditionellen Psychoanalyse als einer „kritischen Theorie des Subjekts“ (Lorenzer, 1973, S. 14) zu liegen, deren Hauptaugenmerk auf einem – um Freuds Ausdrucksweise zu verwenden – ‚psychischen Apparat‘ liegt, der als der objektalen Außenwelt gegenüberstehend gedacht wird. Auf diese Weise ist von Objekten zwar immer wieder die Rede, insofern sie von Belang für das Subjekt sind, es ist aber nicht zwingend, dass ein Objektbegriff systematisch ausgearbeitet würde. Dennoch ist eine Beschäftigung mit psychoanalytischen Autoren in diesem Zusammenhang fruchtbar, nicht nur, weil auf diese Weise die Konstituierung von Objektwelt ihren Platz in einem bestehenden theoretischen Rahmen erhält, sondern auch, weil es mir umgekehrt bereichernd erscheint, die Frage nach der „Bildung des Subjekts“ (Lorenzer, 1973, S. 10) noch stärker durch eine Betrachtung der Entwicklung und Konstitution der Objektwelt zu ergänzen.

2.2.1 Sigmund Freud: Grundlagen des psychoanalytischen Objektbegriffs

Wenn auch Freud selbst sich nicht systematisch mit der Objektwelt beschäftigt hat, so lassen sich doch in der Beschäftigung mit seinen Arbeiten Grundzüge eines Objektbegriffs herausarbeiten, wie sie bis heute in der psychoanalytischen Theorie ihre Gültigkeit haben. Dies soll im nachfolgenden Kapitel geschehen, bevor dann im Anschluss die für unsere konkrete Fragestellung zentraleren psychoanalytischen Autoren und Autorinnen diskutiert werden.

Schon bei Freud findet sich bei Durchsicht der Arbeiten aus den unterschiedlichen Schaffensphasen der Gebrauch eines Objektbegriffes immer wieder in den unterschiedlichsten Bedeutungsschattierungen. Laplanche und Pontalis berichten von drei Hauptaspekten, unter denen der Objektbegriff in der Psychoanalyse betrachtet wird:

„A) Als Korrelativ des Triebes: In ihm und durch es versucht der Trieb sein Ziel zu erreichen, nämlich einen bestimmten Typus von Befriedigung. Es kann sich um eine Person oder um ein Partialobjekt handeln, um ein reales oder um ein phantasiertes Objekt.

B) Als Korrelativ der Liebe (oder des Hasses): Die Beziehung besteht in diesem Fall zwischen der ganzen Person oder der Ichinstanz und einem Objekt, das selbst als Ganzes angestrebt wird (Person, Einheit, Ideal etc.).

C) In der traditionellen Bedeutung der Philosophie und der Bewußtseinspsychologie als Korrelativ des wahrnehmenden und wissenden Subjekts: Es bietet sich mit unveränderlichen und beständigen Eigenschaften an, objektiv erkennbar an der Universalität der Subjekte, unabhängig von Wünschen und Meinungen der Individuen.“ (Laplanche und Pontalis, 1973, S. 335)

Auch wenn dem in der vorliegenden Arbeit verwendeten Objektbegriff die unter C) skizzierte Bedeutung am nächsten kommt, soll im Folgenden versucht werden, grundsätzlich herauszuarbeiten, was

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Freud und die in seiner Nachfolge stehenden Autoren meinen, wenn sie in den unterschiedlichsten Zusammenhängen von Objekt sprechen.

Eine zentrale Stellung hat das Objekt bei Freud natürlich vor allem innerhalb der Triebtheorie als Objekt der Besetzung mit libidinöser Energie. Freud unterscheidet mit Einführung des Triebbegriffes von Beginn an ausdrücklich neben der Quelle, auch Ziel und eben Objekt des Triebes (vgl. Freud, 1905, S. 35)³. Schon in diesem Zusammenhang zeigen sich Unklarheiten in der Verwendung des Begriffes ‚Objekt‘, die sich aus seiner von Freud nicht klar gefassten facettenreichen Natur ergeben: So unterscheidet Freud in der ‚Einführung des Narzißmus‘ (Freud, 1914, S. 137ff) die Objektlibido von der Ichlibido, ohne näher auf die Paradoxie einzugehen, dass – nach seiner eigenen Festlegung des Objektes als Triebobjekt – das Ich im zweiten Falle zum Objekt wird. Einer Paradoxie, die aus der doppelten Bedeutung, in der der Objektbegriff hier verwendet wird, resultiert: einmal als dem Ich Gegenüberstehendes, zum andern als Objekt der Libido⁴.

Freuds Sicht auf das Verhältnis vom Subjekt zu seiner Objektwelt

Von Interesse für uns ist auch die Frage, in welchem Verhältnis zueinander Subjekt und Objektwelt hier gedacht werden, und auf welcher Grundlage die äußeren Dinge zu einer psychischen Präsenz gelangen. Heubach unterstellt Freud, dass für diesen das äußere Objekt erst durch dessen libidinöse Besetzung für den psychischen Apparat

³ An anderer Stelle (Freud, 1915, S. 214f) spricht Freud auch – was hier nur am Rande erwähnt sei – als weitere, den Trieb determinierende Größe, vom Drang.

⁴ Ähnlich verhält es sich auch mit dem Begriff des Partialobjektes, wie er von der Kleinschen Schule eingeführt wurde. Das Partialobjekt ist gleichzeitig Objekt eines Triebes, wie auch – von einem in der Entwicklung allerdings erst später liegenden umfassenderen Objekt her gedacht – Teilobjekt.

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

relevant werde. Jedoch scheint es mir nicht eindeutig, Freud hier eine solche Sichtweise zu unterstellen. Weder in Heubachs Ausführungen (vgl. Heubach, 1987, S. 55ff) noch in der von diesem angeführten Arbeit Freuds (Freud, 1914, S. 137ff) finden sich hierfür klare Belege. Im Gegenteil weisen einige Formulierungen Freuds in dieser Arbeit – wie zum Beispiel die bezüglich des Einflusses organischer Erkrankungen auf die Libidoverteilung – eher in eine andere Richtung. Diesbezüglich schreibt dieser nämlich:

„Es ist allgemein bekannt und erscheint uns selbstverständlich, dass der vom organischen Schmerz und Missempfindungen Gepeinigte das Interesse an den Dingen der Außenwelt, soweit sie nicht sein Leiden betreffen, aufgibt. Genauere Beobachtung lehrt, dass er auch das libidinöse Interesse von seinen Liebesobjekten zurückzieht, aufhört zu lieben, so lange er leidet.“ (Freud, 1914, S. 148)

Diese Formulierung liest sich eher so, als wäre für Freud die Besetzung mit Triebenergie eine psychische Aktivität neben der Wahrnehmung, nicht aber deren Voraussetzung. Jedoch ließe sich durchaus argumentieren, dass Freud hier nicht den vollständigen Rückzug der Libido meint, die dann ja konsequent weitergedacht ein Verschwinden der äußeren Objekte aus der psychischen Realität des Kranken zur Folge hätte, wie es für ein anderes Beispiel, das Freud in diesem Kontext anführt, nämlich den Schlaf, ja noch nachvollziehbar ist, nicht aber in diesem Falle.

Die Wahrnehmung äußerer Dinge nimmt Freud dabei, wie sich immer wieder aus seinen Aussagen entnehmen lässt, in der Regel eher als ein einfaches Abbilden der äußeren Realität hin, ohne die psychische Funktionsweise weiter zu hinterfragen. So schreibt er:

„Während die Beziehung der äußeren Wahrnehmung zum Ich offenkundig ist, fordert die der inneren Wahrnehmung zum Ich eine besondere Untersuchung heraus“ (Freud, 1923, S. 249),

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

und stellt in einer anderen Arbeit die Wahrnehmung der Bildung von inneren Repräsentationen in Abwesenheit des äußeren Objektes in einer Form gegenüber, aus der deutlich wird, dass für ihn die Wahrnehmung nicht auf einer aktiven ‚inneren‘ Leistung gründet (vgl. Freud, 1925, S. 14). Während er dort nämlich zu den Repräsentationen der Wahrnehmung – und damit meint er eindeutig nicht die Wahrnehmung als Repräsentation, sondern die nachträgliche, vom Prozess der Wahrnehmung isoliert zu betrachtende Repräsentation des vorher Wahrgenommenen – schreibt:

„Die Reproduktion der Wahrnehmung in der Vorstellung ist nicht immer deren getreue Wiederholung; sie kann durch Weglassung modifiziert, durch Verschmelzung verschiedener Elemente verändert sein“ (Freud, 1925, S. 14),

zieht er für den Prozess der Wahrnehmung selbst solche oder andere Modifizierungen nicht in Betracht.

Im Unterschied zu diesen Passagen lassen sich aber auch Aussagen Freuds finden, die in eine andere Richtung weisen, in denen er die Bezugnahme des Subjekts zu seiner Umwelt kritischer hinterfragt und dem näher kommt, was in unserem Sinne ‚Objektkonstitution‘ heißen könnte. So spricht Freud zum Beispiel an einer Stelle in der oben erwähnten Arbeit von einem Realitätsverlust durch Rückzug der Libido (vgl. Freud, 1914, S. 145f) und äußert sich diesbezüglich in einer späteren Arbeit noch deutlicher, wenn er schreibt:

„Nach unserer Annahme ist ja die Wahrnehmung kein rein passiver Vorgang, sondern das Ich schickt periodisch kleine Besetzungsmengen in das Wahrnehmungssystem, mittels derer es die äußeren Reize verkostet, um sich nach jedem solchen tastenden Vorstoß wieder zurückzuziehen.“ (Freud, 1925, S. 14f)

Hier wendet er sich ausdrücklich gegen die Vorstellung einer „passiven“ Wahrnehmung, wie er sie andernorts immer wieder impliziert. Wahrnehmung, so wie Freud den Begriff an dieser Stelle fasst, ist nicht nur ein physikalischer Vorgang, sondern wird über die

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

‚kleinen Besetzungsmengen‘ in eine psychologische Sichtweise eingebunden. Und auch wenn er andernorts formuliert, dass das Mädchen sich stärker der Außenwelt zuwende als der gleichaltrige Junge, und weiter ausführt, dass dieses in stärkerem Maße Objektbesetzungen mache (vgl. Freud, 1933, S. 125), sucht er einen psychologischeren Zugang zur Hinwendung des Subjekts zu seiner Objektwelt zu finden als den über die bloße passive Abbildung.

Auch eine andere Frage stellt sich in diesem Zusammenhang: Wenn ich, wie Freud dies tut, das Psychische als geschlossenes System konzipiere, wie kann es dann sein, dass Triebmengen aus diesem System heraustreten und an ein diesem gegenüberstehenden Äußeres gebunden werden⁵? Es liegt auf der Hand, dass nicht das äußere Objekt, sondern lediglich dessen innere Repräsentanz, Objekt einer Besetzung werden kann. In der Tat stellt der ontologische Status des Objektes eine Frage dar, auf die Freud nicht eingeht. Wenn Freud zum Beispiel von „systematischer Quälerei des Objekts“ (Freud, 1923, S. 284) oder vom „verlorenen Objekt“ (vgl. z.B. Freud, 1921, S. 148) spricht, so ist in dieser Redeweise das Objekt als ein Reales, Äußeres zu verstehen. Die Redeweise von der „Introjektion des Objektes“ (vgl. z.B. Freud, 1921, S. 120) oder dem „verlorene(n) Objekt, (das) im Ich wieder aufgerichtet (wird)“ (Freud 1923, S. 256) verweist dagegen, wie auch die Konzeption des Tribobjektes, auf einen anderen Status des Objektes. Das Objekt kann nicht als Äußeres, Reales introiziert werden, wie eben auch die Besetzung eines äußeren Objektes mit psychischer Energie nicht denkbar ist.

⁵ Eine ähnliche Kritik bezüglich des Triebkonzeptes aus seinem Arbeitsschwerpunkt der psychosomatischen Erkrankung heraus findet sich auch bei Zepf (Zepf, 2000, S. 45ff).

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Besonders deutlich wird diese Unklarheit auch an einer Stelle in ‚Massenpsychologie und Ichanalyse‘. In dieser Arbeit unterscheidet Freud in einer Skizze, die er im Zusammenhang mit der Massenbildung macht, ‚Objekt‘ und ‚äußeres Objekt‘, indem er nur *ein* äußeres Objekt (die reale Person des Führers) vorschlägt, von dem die einzelnen Subjekte dann ihr individuelles Objekt ableiten (in der Skizze wird das Verhältnis des ‚äußeren Objekts‘ zum ‚Objekt‘ durch eine gestrichelte Linie dargestellt). Dieses individuelle und damit verinnerlichte Objekt, von dem es in der Skizze so viele gibt wie Subjekte, wird von dem jeweiligen Subjekt an die Stelle des Ichideals gesetzt (vgl. Freud, 1921, S. 128). Im begleitenden Text jedoch kommt diese Unterscheidung nicht vor. Hier schreibt Freud:

„Eine solche primäre Masse ist eine Anzahl von Individuen, die ein und dasselbe Objekt an die Stelle ihres Ichideals gesetzt und sich infolgedessen in ihrem Ich miteinander identifiziert haben.“ (Freud, 1921, S. 128; ganzer Satz im Original hervorgehoben)

Mit „ein und dasselbe Objekt“ kann nur das äußere gemeint sein, wie es auch in der Skizze dargestellt ist. In dieser ist aber eben nicht das äußere Objekt, sondern das ‚individuelle‘, von dem es so viele gibt wie Individuen in der Masse, an die Stelle des Ich-Ideals gesetzt. In diesem augenscheinlich unbemerkten Widerspruch zwischen Skizze und Text zeigt sich, dass Freud diese Unterscheidung zwar ahnte, aber doch nicht konsequent zu Ende gedacht hat.

Freud hat offenkundig diesen Überlegungen nicht das gleiche Gewicht beigemessen wie anderen Teilen seiner Theorie. Aus diesem Grund bleibt er, was den Objektbegriff anbelangt, unsystematisch, arbeitet ihn nicht weiter aus und verwendet ihn in unterschiedlichen Bedeutungsschattierungen. Hieraus aber ergibt sich, dass seine Formulierungen, liest man sie auf den Objektbegriff hin, undeutlich bleiben und zum Teil Widersprüche enthalten. Darüber hinaus scheint mir auch nahe liegend, dass Freud an dieser Stelle ein Axiom der

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

herrschenden Weltsicht, wiewohl er es immer wieder an seine Grenze bringt, nicht konsequent hinterfragt, nämlich die Trennung von Subjekt und Objekt. Obwohl Freud mit seiner Theorie ein Werkzeug geliefert hat, die psychische Realität des Individuums, das, was wir hier mit ‚Wirklichkeit‘ meinen, zu erfassen, bleibt er in diesem Punkt noch hinter den Möglichkeiten seiner Theorie zurück.

Freuds Sicht auf die Objektwelt in der Entwicklung des Subjekts

Wie aber stellt sich Freud die Objektwelt eines Neugeborenen vor, und woher rührt „die Nötigung für das Seelenleben (...), über die Grenzen des Narzißmus hinauszugehen und die Libido auf Objekte zu setzen“ (vgl. Freud, 1914, S. 151)? Das real und außen gedachte Objekt ist in Freuds Theorie statisch, unveränderbar, steht dem sich entwickelnden Psychischen gegenüber und wird so von den Trieben ‚gefunden‘. Freud schreibt:

„Zu Uranfang ist alle Libido im Es angehäuft, während das Ich noch in der Bildung begriffen oder schwächlich ist. Das Es sendet einen Teil dieser Libido auf erotische Objektbesetzungen aus, worauf das erstarkte Ich sich dieser Objektlibido zu bemächtigen und sich dem Es als Liebesobjekt aufzudrängen sucht. Der Narzißmus des Ich ist so ein sekundärer, den Objekten entzogener.“
(Freud, 1923, S. 275)

Während also das Ich eine Entwicklung durchmacht oder erst langsam entsteht, legt Freud für die Objekte hier eine Sichtweise zugrunde, in der von ihrer unveränderten Existenz von Anbeginn an ausgegangen wird. Es sind die Beziehungen zu denselben, die Besetzungen, die in Freuds Theorie als veränderlich konzeptionalisiert sind. So spricht Freud an einer Stelle von „heftigen, zu Aggressionsneigungen führenden Gefühlen der Rivalität (...), nach deren Überwindung erst das früher gehasste Objekt zum geliebten, oder zum Gegenstand einer Identifizierung wird“ (Freud, 1923, S. 273) oder von

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Sexualbestrebungen, die noch nicht zentriert und objektlos sind (vgl. Freud, 1905, S. 134 und 1921, S. 154).

Auch Freud geht davon aus, dass zu Beginn der menschlichen Individualentwicklung noch nicht von einer Objektwelt gesprochen werden kann: intrauterin gäbe es noch keine Objekte, mutmaßt er, und so werde die Geburt auch nicht subjektiv als Trennung von der Mutter erlebt, da „diese als Objekt dem durchaus narzißtischen Fötus völlig unbekannt (sei).“ (Freud, 1926, S. 161). Auch sondere der „Säugling (...) noch nicht sein Ich von einer Außenwelt als Quelle der auf ihn einströmenden Empfindungen“ (Freud, 1930, S. 424) ab. Vielmehr würden die ersten Objekte laut Freud erst später in Anlehnung an die großen Körperbedürfnisse gefunden:

„Die Libido lehnt sich an die Befriedigung der großen Lebensbedürfnisse an und wählt die daran beteiligten Personen zu ihren ersten Objekten.“ (Freud, 1921, S. 112)

Während hinter dieser Formulierung noch eine Sichtweise steht, in der die Objekte als fertige, äußere Realität gedacht sind, die nicht subjektiv konstituiert werden, sondern von den Trieben vorgefunden werden, finden sich auch Aussagen, in denen sich Freuds Sicht auf die sich entwickelnde Objektwelt des Menschen durchaus differenzierter darstellt. Schon wenn er von der „Mutterbrust als erste(m) Objekt des Sexualtriebes“ (Freud, 1917, S. 325) spricht, von dem die weitere Objektbesetzung ihren Ausgang (vgl. Freud, 1923, S. 260) nimmt, geht er von einer sich von der erwachsenen unterscheidenden Objektwelt des Säuglings aus. Diese Vorstellung führt er dann an anderer Stelle auch noch weiter aus und schreibt:

„Das erste ernährende Objekt des Kinds ist die ernährende Mutterbrust, die Liebe entsteht in Anlehnung an das befriedigte Nahrungsbedürfnis. Die Brust wird anfangs gewiss nicht von dem eigenen Körper unterschieden, wenn sie vom Körper abgetrennt, nach ‚außen‘ verlegt werden muss, weil sie so häufig vom Kind vermisst wird, nimmt sie als ‚Objekt‘ einen Teil der ursprünglichen

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Libidobesetzung mit sich. Dies erste Objekt vervollständigt sich später zur Person der Mutter, die nicht nur nährt, sondern auch pflegt und so manch andere, lustvolle wie unlustige, Körperempfindung beim Kind hervorruft.“ (Freud, 1953, S. 115)

Hier zeigt sich, dass auch für Freud Subjekt wie Objekt in den frühen Erfahrungen des Kindes erst entstehen. Beide entwickeln sich in den frühen Interaktionen. Mit der nicht immer verfügbaren Mutterbrust „stellt sich dem Kind zuerst ein ‚Objekt‘ entgegen, als etwas, was sich ‚außerhalb‘ befindet und erst durch besondere Aktion in Erscheinung gedrängt wird“ (Freud, 1930, S. 424). Auch wenn das Objekt, das „in Erscheinung gedrängt“ werden kann, wohl noch irgendwie als feste, statische Größe ‚außerhalb‘ gedacht ist, sucht Freud hier eine in Entstehung befindliche Objektwelt nachzuzeichnen und führt diesen Gedanken an anderer Stelle weiter aus, wenn er schreibt:

„Einen weiteren Antrieb zur Loslösung des Ich von der Außenwelt, geben die häufigen, vielfältigen, unvermeidlichen Schmerz- und Unlustempfindungen, die das unumschränkt herrschende Lustprinzip aufheben und vermeiden heißt. Es entsteht die Tendenz, alles, was Quelle solcher Unlust werden kann, vom Ich abzusondern, es nach außen zu werfen, ein reines Lust-Ich zu bilden, dem ein fremdes, drohendes Draußen gegenübersteht.“ (Freud, 1930, S. 424)

Mit der Zeit sieht Freud nun auch die Objekte des heranwachsenden Säuglings sich weiterentwickeln und komplexer werden. So schreibt er, dass die Brust später als Teil eines größeren Objektes, der Mutter, wahrgenommen wird:

„Als die anfänglichste Sexualbefriedigung noch mit der Nahrungsaufnahme verbunden war, hatte der Sexualtrieb ein Sexualobjekt außerhalb des eigenen Körpers in der Mutterbrust. Er verlor es nur später, vielleicht gerade zur Zeit, als es dem Kinde möglich wurde, die Gesamtvorstellung der Person, welcher das ihm Befriedigung spendende Organ angehörte, zu bilden.“ (Freud, 1905, S. 123)

Zwar klingt auch in dieser Bemerkung wieder das als statische, äußere Größe gedachte Objekt an, das als solches einfach

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

wahrgenommen wird, dennoch lässt sich Freuds Bestreben erkennen, eine Objektwelt als sich entwickelnde Wirklichkeit zu erfassen.

Fazit

Die Diskussion Freuds im Zusammenhang dieser Arbeit dient uns dazu, einen Einstieg in die Bemühungen zu erhalten, die uns die Aufgabe abverlangt, unser eigenes, eben auf der Subjekt-Objekt-Trennung beruhendes Denken zu hinterfragen. Auch wenn bei ihm der Objektbegriff zumindest außerhalb der Triebtheorie noch nicht ausgearbeitet ist, so eröffnet er uns doch einen Zugang zu der Frage nach dem ontologischen Status dessen, was wir Objekt nennen und zeichnet erste Grundzüge der Entstehung von Wirklichkeit aus einer primären Ungeschiedenheit heraus nach. Für unser Thema ist dabei auch interessant, dass schon Freud die Anfänge einer solchen Objektwelt in Zusammenhang mit Tendenzen bringt, die sich dem Willen des Individuums entgegenstellen, mit Widerständigkeiten, die in der Homöostase des Kindes ein Unlustgefühl hervorrufen, und die der Säugling in ein Konzept von Ich und Welt integrieren muss.

2.2.2 Melanie Klein: Die gute und die böse Brust

Eine besondere Position hat das Objekt in der psychoanalytischen Theorie der Objektbeziehungen, die in starkem Maße durch die Ausführungen von Klein geprägt wurde. Klein entfernte sich dabei nicht so weit wie Fairbairn, Winnicott oder Balint von der klassischen Psychoanalyse, indem sie die Objektbeziehungen nicht in einen expliziten Gegensatz zu der Freudschen Sicht auf das Objekt als Triebobjekt brachte. Dennoch unterscheidet sich ihre Fassung des Objektbegriffes, der sich aus den im Rahmen der von ihr entwickelten Spieltherapie gemachten Beobachtungen des kindlichen Spieles speiste, grundlegend von der Sichtweise Freuds. Hinshelwood schreibt hierzu:

„So stellte Klein fest, dass vom Standpunkt des Kindes aus betrachtet, die Objekte lebendig, liebenswert und liebevoll erschienen, bedrohlich, bemitleidenswert usw. – völlig anders als die Objekte, die Freud beschrieben hatte. (...) Die Objekte, selbst die Spielzeuge, leben, fühlen und sterben. Diese einfachen Beobachtungen kann jeder machen, der dem Spiel der Kinder zusieht; sie stehen im Widerspruch zu den Beschreibungen einer Triebabfuhr auf passive Objekte.“ (Hinshelwood, 1989, S. 531f)

Der Umstand, dass in der kleinianischen Psychoanalyse ein Objektbegriff entwickelt wird, in dem das Objekt sich konturierter und in gewisser Weise eigenständiger darstellt als in der Triebtheorie, ist Grund für eine Auseinandersetzung mit den für unsere Fragestellung relevanten Punkten der Theorie Kleins. Eine Betrachtung der Überlegungen Winnicotts als einem herausragenden Vertreter der Objektbeziehungsschule wird dieser folgen.

Das differenzierte Wirklichkeitserleben beim Säugling und der Begriff der ‚inneren Welt‘

Anders als Freud geht Klein in ihrer Theorie davon aus, dass der Säugling bereits mit der Geburt über die Fähigkeit verfügt, zwischen

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

sich und seiner Umwelt zu unterscheiden. Hinshelwood schreibt in seiner Einführung in die kleinianische Psychoanalyse hierzu:

„Das Ich hat von Geburt an eine Grenze und erlebt sich selbst in Beziehung zur Außenwelt, die aufgrund einer angeborenen Fähigkeit als solche wahrgenommen wird.“ (Hinshelwood, 1989, S. 521)

Klein selbst bezeichnet die Überzeugung, „dass die frühesten Erfahrungen des Säuglings beim Gestilltwerden und die Nähe der Mutter eine Objektbeziehung zu ihr einleiten“, als eines ihrer Grundkonzepte (vgl. Klein, 1960, S. 188), das sie nicht weiter hinterfragt und nimmt weiter ein bereits differenziertes Welterleben für das Neugeborene an, in dem auch schon Unterscheidungen zwischen Objekten zu finden sind:

„Ich habe oft meine Anschauung dargelegt, dass Objektbeziehungen von Beginn des Lebens an bestehen; das erste Objekt ist die Mutterbrust, welche sich für das Kind in eine gute (befriedigende) und böse (versagende) Brust spaltet (...).“ (Klein, 1946, S. 132)

An einer anderen Stelle spricht sie sogar von einem bereits vorgeburtlich sich anbahnenden Objekterleben (vgl. Klein, 1958, S. 225). Diese Annahme Kleins, dass „das Ich bereits bei der Geburt vorhanden (sei), (...) eine Grenze (besitze) und (...) Objekte identifizieren (kann)“ (vgl. Hinshelwood, 1989, S. 432) stellt in unserem Zusammenhang auf den ersten Blick einen wichtigen Unterschied zu Freuds Position dar. Auch bei Klein aber handelt es sich um eine rekonstruierte Welt, um ein Bild, „das in der kindlichen Seele besteht, wie wir es zurückblickend in den Analysen von Kindern und Erwachsenen sehen können“ (Klein, 1960, S. 190). Und so schlägt schon Sandler vor, diese Begrifflichkeiten „als theoretisches Konstrukt zu betrachten, mit dem der Analytiker eine zugrunde liegende Struktur des Patienten beschreibt (und nicht als Teil der Erfahrung des Patienten)“ (Sandler nach Hinshelwood, 1989, S. 114).

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Festzuhalten ist, dass Klein eine komplexe innere Welt annimmt, die „aus unzähligen Objekten (besteht), die in das Ich aufgenommen sind und einer Fülle verschiedener guter und böser Aspekte entsprechen, mit denen die Eltern (und andere Menschen) dem Unbewussten des Kindes durch die verschiedenen Stadien seiner Entwicklung hindurch erschienen“ (vgl. Klein, 1940, S. 121). Diese innere Welt versteht Klein als „eine verwickelte Objektwelt, die von dem Individuum in den tiefen Schichten des Unbewussten konkret in seinem Inneren empfunden wird“ (Klein, 1940, S. 120), und die in der frühen Phase eben aus guten wie aus schlechten Objekten besteht, die je aus Erfahrungen der Befriedigung bzw. Versagung introjiziert werden:

„Die wiederholten Erfahrungen von Befriedigung und Versagung sind starke Reize für libidinöse und destruktive Regungen, für Liebe und Hass. Demzufolge wird die Brust, insoweit sie befriedigt, geliebt und als ‚gut‘ empfunden; insoweit sie die Quelle von Versagung ist, wird sie gehasst und als ‚böse‘ empfunden.“ (Klein, 1960, S. 189)

Dabei ist zu betonen, dass die frühen Objekte – eben als gute oder böse Objekte – eindimensional zu denken sind. Sie können „rigoros auf ein einziges Motiv reduziert werden“ und sind aus diesem Grund „objektiv betrachtet, partieller Natur und werden als *Partialobjekte* bezeichnet“ (Hinshelwood, 1989, S. 518; Hervorhebung im Original). Diese Objekte sind, wie Klein immer wieder betont, dennoch von sehr konkreter Art indem sie sich als „konkret(e) Objekt(e) im Inneren des Ichs (des Körpers) befind(en) und gegenüber dem Ich und anderen Objekten eigene Motive und Absichten heg(en)“ (Hinshelwood, 1989, S. 93). Sie unterscheiden sich eben in dieser Konkretheit von Repräsentanzen, bezüglich derer Hinshelwood hervorhebt:

„Im Gegensatz dazu sind Repräsentanzen und Bilder psychische Inhalte, denen jene Konkretheit fehlt und die als Repräsentanzen erkannt werden, so wie ein wirkliches Symbol als Objekt erkannt wird, das etwas repräsentiert, und nicht mit der Sache, für die es steht, verwechselt wird.“ (Hinshelwood, 1989, S. 523)

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

In ähnliche Richtung geht es auch, wenn Klein bezüglich der in dieser Welt vorherrschenden Vorgänge wie der projektiven Identifizierung schreibt:

„Diese Beschreibung dieser primitiven Vorgänge ist sehr erschwert, weil der Säugling noch nicht in Worten zu denken begonnen hat.“ (Klein, 1946, S. 141)

Denn was mit der Verwendung von Worten ja untrennbar verbunden ist, ist das Vorhandensein von Vorstellungen, von Repräsentanzen, die mit einem Wort verbunden werden können. Und im Lichte dieser Überlegung wird auch deutlich, um was es Klein anscheinend zu tun ist, wenn sie von guten und schlechten Objekten spricht: es ist das unumschränkte Erleben einer bestimmten Qualität, die noch nicht durch das Vorhandensein von Repräsentanzen irgendwo lokalisiert, festgemacht oder eingegrenzt werden kann. Das ‚Böse‘ einer versagenden Erfahrung kann weder zeitlich noch örtlich eingegrenzt werden, weil sich eben diese Dimensionen im Erleben des Säuglings noch nicht herausgebildet haben. Das Böse ist so über das gesamte Erleben ergossen, es gibt in diesem Moment des Erlebens nur noch Böses. Das böse ‚Objekt‘, wie Klein dieses Erleben rekonstruierend konzeptionalisiert, ist aus dem Grund so konkret und unmittelbar, weil es eben im Erleben des Säuglings noch keine differenzierten Objekte gibt. Dieses Fehlen von Differenzierungen, durch die letztendlich Gut und Böse zugleich im Erleben Platz hätten, ist Grund für das Drastische im Erleben des Kleinkindes, von dem Klein schreibt:

„Es ist charakteristisch für die Gefühle des Kleinkindes, dass sie von extremer und machtvoller Natur sind.“ (Klein, 1960, S. 191)

Neben Erfahrungen der Befriedigung, deren konkretes und unumschränktes Wesen im Erleben des Säuglings Klein durch den Begriff des ‚guten Objektes‘ ausdrückt, kommt es auch für Klein unweigerlich vom Anbeginn der kindlichen Entwicklung zu Erfahrungen

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

der Versagung, denn „das Verlangen des Kindes nach einer unerschöpflichen und immer gegenwärtigen Brust – die es nicht nur befriedigen würde, sondern die auch destruktive Impulse und Verfolgungsangst verhindern würde – (kann) niemals völlig gestillt werden“ (Klein, 1958, S. 225). Im Konzept der ‚bösen Brust‘ sucht Klein wie mir scheint treffsicher, wenn auch begrifflich vielleicht nicht klar, zu fassen, dass der Säugling solche Erfahrungen noch nicht als die Abwesenheit der ‚guten Brust‘ auffassen kann, was ja Objektkonstanz voraussetzen würde, sondern als die Anwesenheit von etwas Bösem. Wichtig erscheint mir hier, dass Klein die Macht, mit der der Säugling diese Erfahrungen erleben muss, deutlich zu fassen sucht. Während Freud noch sehr nüchtern konstatiert, dass die nährende Brust „nach ‚außen‘ verlegt werden muss, weil sie so häufig vom Kind vermisst wird“ (Freud, 1953, S. 115), hebt Klein in ihrem Konzept des ‚bösen Objekts‘ das Extreme und Machtvolle dieser Erfahrungen hervor, das immer wieder auch ansonsten in ihrer Sprache Ausdruck findet. So schreibt sie zum Beispiel:

„Es scheint, dass Schmerz und Unbehagen, die er (der Säugling, JW) erlitten hat, sowie der Verlust des intrauterinen Zustandes als Angriff feindlicher Kräfte, d.h. als Verfolgung, von ihm empfunden werden. Insoweit, als er Entbehren ausgesetzt ist, verbindet sich im Säugling Verfolgungsangst von Anfang an mit seiner Objektbeziehung.“ (Klein, 1960, S. 188)

Frühe Mechanismen wie Spaltung, Introjektion und Projektion

Es scheint nicht von ungefähr, dass Klein aus ihrer Beschäftigung mit Kindern heraus Spaltungsphänomenen viel früher eine zentrale Rolle zugesteht, als Freud dies tut (vgl. Freud, 1953, S. 57ff). Schließlich sind kleine Kinder dieser Art des Erlebens noch viel näher als Erwachsene. Klein unterscheidet eine Spaltung des Ichs und eine Spaltung des Objekts, wobei sie einen engen Zusammenhang zwischen beiden annimmt und sogar schreibt:

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

„Ich glaube, dass das Ich unfähig ist, das Objekt zu spalten, ohne dass eine entsprechende Spaltung innerhalb des Ich stattfindet.“ (Klein, 1940, S. 138)

Betrachtet man den Begriff ‚Spaltung‘ einmal wörtlich, so wird deutlich, dass er – wie im Übrigen auch der Begriff des Partialobjektes – nur Sinn macht, indem ein aus der reiferen Perspektive heraus als umfassender und komplexer erlebtes Objekt (z.B. die Mutter) nur in Teilaspekten wahrgenommen wird (die gute Mutter oder die böse Mutter). Aus der Erlebensperspektive des Säuglings heraus macht ein solcher Begriff jedoch keinen Sinn, weil hier noch keine komplexen Einheiten erlebt werden, die einem solchen Spaltungsvorgang anheim fallen könnten. Der Begriff kann, wenn man sich dessen nicht bewusst bleibt, in die Irre führen.

Auffällig aber ist, dass Klein innerhalb ihrer Theorie neben der Spaltung eine Anzahl von Mechanismen und Phänomenen eine zentrale Position einräumt, die die von ihr postulierten Differenzierungen wieder aufheben. Denn wenn Klein von Omnipotenz spricht, von Introjektion, Projektion oder projektiver Identifizierung, so sind das alles Phänomene, die die in ihrer Theorie zuerst aufgestellten Trennungen zwischen Subjekt und Objekt, Innen und Außen wieder relativieren. Genauso wie „die gute Brust, die in Situationen der Befriedigung und des Glücks introjiziert worden ist, ein wesentlicher Teil des Ichs (wird) und (...) seine Fähigkeit zur Integration (stärkt)“ (Klein, 1960, S. 195), empfindet das Kind die böse Brust „als ‚böse‘ nicht nur, weil sie ihm die Erfüllung seiner Wünsche versagt, sondern auch, weil es seine eigene Aggression auf diese Objekte projiziert“ (Klein, 1935, S. 55). Besonders plastisch wird dieses Ineinander auch in dem folgenden Zitat von Klein:

„In seinen Zerstörungsphantasien beißt, zerreißt, verschlingt und vernichtet es die Brust, aber es fühlt, dass die Brust es in derselben Weise angreift.“ (Klein, 1960, S. 190)

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Auf diese Weise wird die Theorie Kleins wieder auf ein Erleben hin durchlässiger gemacht, in dem eben Differenzierungen noch nicht oder weniger stark ausgeprägt sind.

Die Stellung von Lust- und Unlustempfindungen

Für die Frage, die uns im Zuge dieser Arbeit zu beschäftigen hat, wie nämlich Objektwelt und Wirklichkeit in der ontogenetischen Entwicklung sich herausbilden, ist jedoch ein weiterer Punkt innerhalb der Theorie Kleins von besonderem Interesse. Wie oben bereits dargestellt schreibt Freud den Unlustempfindungen einen besonderen Stellenwert in dem Prozess zu, in dem sich Ich und Welt aus einem vormals ungeschiedenen Erleben trennen. Während Erfahrungen der Lustbefriedigung das ‚ozeanische Gefühl‘ aufrecht erhalten, sind es eben Erfahrungen der Versagung oder der Widerständigkeiten, die eine Trennung von Subjekt und Objekt einleiten und so die Konstitution von Wirklichkeit in die Wege leiten. Wir haben es also in diesem Denken mit zwei Größen zu tun: einem Zustand der Ungeschiedenheit, in dem Erfahrungen der Befriedigung sich nicht abheben, nicht ins Gewicht fallen, weil sie in diesem Gefühl assimiliert werden, es aufrecht erhalten. Zum anderen die Erfahrung der Versagung, die Unlust hervorruft und sich für die beginnende Unterscheidung von Selbst und Außenwelt verantwortlich zeichnet. Das ist in Kleins Sichtweise anders. Hier unterscheiden sich drei Elemente. Das Ich oder Selbst⁶ steht guten und bösen Objekten gegenüber, die beide gleichermaßen aufgenommen werden und für die Entwicklung entscheidend sind. Während Freud also die Entwicklung des Subjekts aus den frühen Erfahrungen heraus darstellt, stellt Klein den frühen Erfahrungen ein diesen äußerlich

⁶ ‚Ich‘ und ‚Selbst‘ sind im Sprachgebrauch Kleins häufig austauschbar, ‚Ich‘ wird also nicht im Sinne des Freudschen Strukturmodells benutzt. Hinshelwood führt dazu aus, dass der ‚Begriff ‚Selbst‘, von Klein häufig synonym mit ‚Ich‘ gebraucht (wird) (...) (und) auf die Erlebensweise des Subjekts, die Phantasien, die es über sich entwickelt (verweist)‘ (Hinshelwood, 1989, S. 432f).

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

gedachtes Selbst gegenüber. Diese quasi exzentrische Position des Subjekts anzunehmen, scheint mir problematisch und wohl unkritisch aus der Außenperspektive des abgegrenzt wahrgenommenen Säuglings abgeleitet.

In dieser Position jedoch bleibt Klein unklar und so relativiert sich dieser Unterschied ein Stück weit wieder, wenn man genauer betrachtet, was Klein weiter zum guten Objekt schreibt. Sie sieht es nämlich durchaus auch so, dass „die befriedigende Brust in gewissem Maße die verlorene vorgeburtliche Einheit mit der Mutter wieder her(stellt)“ (Klein, 1958, S. 225), indem sie „die gierigen Wünsche auf unbegrenzte, unmittelbare und nie-endende Befriedigung erfüllen soll“ (Klein, 1960, S. 191). Gleichzeitig sind es für Klein diese Erfahrungen, die für das verantwortlich sind, was sie als Ich bezeichnet, dessen ‚Kern‘ sie darstellen (vgl. Klein, 1960, S. 207 oder 1958, S. 229):

„Ich habe bereits beschrieben, dass dies (die Introjektion des guten Objektes; JW) einen Kristallisationspunkt im Ich bildet und die Zusammenhangsfähigkeit des Ich fördert.“ (Klein, 1946, S. 142)

Wenn sich das Ich aber erst in der Bildung befindet, so kann es nicht gleichzeitig bereits als vorhanden angenommen werden. Hier besteht eine Unschärfe, die nicht zuletzt darauf zurückzuführen ist, dass Klein wie bereits angemerkt, den Begriff des ‚Ich‘ in unterschiedlichen Bedeutungsschattierungen verwendet. Einiges aber spricht dafür, dass das in der Bildung befindliche ‚Ich‘ einem Icherleben näher kommt, während es sich bei dem den guten und schlechten Objekten gegenüberstehenden Ich um ein theoretisches Konstrukt handelt, und dass Kleins Theorie sich somit an dieser Stelle vom Erleben des Säuglings entfernt.

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Die weitere Entwicklung des Objekterlebens

Wenn Klein nun in diesem Zusammenhang schreibt:

„Das Bild dieser Objekte (der frühkindlichen inneren wie äußeren Objekte; JW) ändert sich allmählich in der kindlichen Seele, wenn die libidinöse Organisation sich weiter entwickelt und die Angst modifiziert wird“ (Klein, 1960, S. 223),

so lässt sich, was hier als Kausalzusammenhang in eine Richtung dargestellt wird, dass nämlich die Objektwahrnehmung sich ändert, weil Libidoorganisation und Angst modifiziert werden, durchaus auch umgekehrt denken. Die Angst als Resultat von Widerständigkeit kann modifiziert werden, wenn sich in der voranschreitenden Entwicklung, in der Auseinandersetzung mit der immer wieder Unlusterfahrungen und Begrenzungen entgegengesetzenden Umwelt, Objekterleben zu konstituieren beginnt. Dann nämlich kann die grenzenlos im Erleben ergossene Unlust erst eingegrenzt werden.

Während die oben beschriebene Art des Objekt- und Welterlebens von Klein einer ersten, von ihr als ‚paranoid-schizoiden Position‘ bezeichneten Phase innerhalb der Entwicklung des Kindes zugeordnet wird, zeichnet sie mit dem Übergang in die ‚depressive Position‘ eine Veränderung gerade auch des Objekterlebens nach. Anders als in der paranoid-schizoiden Position nämlich, in der Partialobjekte mit isolierten Motiven eine Rolle spielen, verfügt das Objekt in der ‚depressiven Position‘ über eine Komplexität von Motiven und weckt im Ich gemischte Gefühle. Klein spricht davon, dass das Kind in der zweiten Hälfte des ersten Jahres ein ganzes Objekt aufzubauen beginnt (vgl. Klein, 1960, S. 212f). Mit dieser Entwicklung zum ganzen, komplexeren Objekt kann nun zum Beispiel der Verlust eines Objektes erlebt und betrauert werden, der zuvor noch in dem Raub eines guten Objektes durch ein böses Objekt unverbunden erlebt wurde:

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

„Man kann annehmen, dass die Objektwelt des Kindes in den ersten zwei oder drei Lebensmonaten nur feindliche, verfolgende oder gewährende, hilfreiche Teile der realen Welt enthält. Allmählich erkennt das Kind mehr und mehr von der ganzen Person der Mutter, und diese realistischere Erkenntnis erstreckt sich auch auf die Welt außerhalb der Mutter. (...) Wenn das Kind die Mutter als ganzen Menschen zu erkennen beginnt, sind seine sadistischen Phantasien und Gefühle, insbesondere die kannibalischen, auf dem Höhepunkt. Gleichzeitig erlebt es jetzt eine Veränderung in der Gefühlsbeziehung zur Mutter. Seine libidinöse Fixierung an die Brust erweitert sich zu Gefühlen, die der Mutter als ganzer Person gelten.“ (Klein, 1935, S. 88)

Deutlich wird an dieser Stelle wie auch in anderen Äußerungen, dass Klein dabei von einer äußeren Wirklichkeit ausgeht, die unabhängig von ihrer Wahrnehmung besteht, und die vom Kind mit fortschreitender Wahrnehmungsfähigkeit erkannt wird. Auch wenn Hinshelwood neben der fortschreitenden Wahrnehmungsfähigkeit und der in diesem Zusammenhang immer wieder genannten Entfernungswahrnehmung auch von „vielfältige(n) Absichten und gemischte(n) Gefühle(n) sowie körperliche(n) Eigenschaften und zeitliche(r) Konsistenz (des Objektes; JW)“ (Hinshelwood, 1989, S. 103f) spricht, so geht es hier viel eher um das Auffassen der Facetten eines als real gedachten Objektes als um die schrittweise fortschreitende Konstitution von Objekten der subjektiven Wirklichkeit. In diesem Zusammenhang davon zu sprechen, dass der Säugling „auf der Grundlage großer Differenzierungsfähigkeit (...) zwischen der Welt der ‚fühlenden‘ und der Welt der leblosen Objekte endgültig und exakt zu unterscheiden (vermag), so dass er sie in der Erinnerung oder schließlich symbolisch, repräsentieren kann“ (Hinshelwood, 1989, S. 104), führt in Folge der Absolutheit dieser „endgültigen und exakten“ Trennung dazu, dass Phänomene wie das magische Denken oder die Veränderlichkeit der Grenzen zwischen belebt und unbelebt im Alltagserleben, voreilig ausgeschlossen werden. Phänomene, die für die Entwicklung unseres Themas und die Frage, wie sich Objekterleben und Wirklichkeit konstituieren, interessant sind. An anderen Stellen jedoch kommt Hinshelwood dem, was in dieser Arbeit

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

unter Wirklichkeit verstanden werden soll, auch näher. Wenn er zum Beispiel schreibt:

„Das Subjekt konstruiert die äußere Welt aus Aspekten der objektiven Welt, aus Erwartungen, die auf frühere Erfahrungen (Erinnerungen) beruhen, und aus unbewussten Phantasien über projizierte Objekte“ (Hinshelwood, 1989, S. 315),

so verweist die Wendung von einem ‚Konstruieren der äußeren Welt‘ auf einen komplexeren Vorgang als der einfach abbildenden Wahrnehmung. Und auch Klein spricht von einem Aufbau der Wirklichkeit in Abgleich der Realität mit Erfahrungen und bestehenden psychischen Strukturen:

„Wenn das Kind neues Wissen erwirbt, muss jedes Stück frischer Erfahrung in die Formen, die durch die psychische Realität des Augenblickes vorgebildet sind, eingefügt werden – während die psychische Realität des Kindes allmählich, durch jeden Schritt, beeinflusst wird.“ (Klein, 1940, S. 99)

Häufig findet sich dabei wie im obigen Zitat bei Hinshelwood eine Unterscheidung der ‚äußeren Welt‘ von der ‚realen Welt‘, indem erstere subjektiv konstituiert ist, aber nicht mehr den Verzerrungen durch ein Vorherrschen von Spaltungen unterliegt wie die ‚innere Welt‘. Gleichzeitig werden so subjektive Einflüsse für die äußere Welt, die immer noch erlebte Welt ist, möglich. Die Nähe der ‚äußeren Welt‘ zu dem, was hier unter ‚Wirklichkeit‘ verstanden werden soll, wird auch deutlich, wenn Hinshelwood betont, dass „die äußere Welt (zum überwiegenden Teil) durch das Individuum und die Gruppe konstruiert und ständig re-konstruiert (wird)“ (Hinshelwood, 1989, S. 316). Auf diese Weise sieht auch er diese ‚äußere Welt‘ abhängig von individuellen wie sozialen Faktoren. Dabei betont er, dass „(d)as ganz und gar konkretistische Phantasieleben der frühen Phase (...) im Laufe der späteren Entwicklung von der Welt der Objekt- und Selbstvorstellungen zwar überlagert, aber nie wirklich ersetzt (wird)“ (Hinshelwood, 1989, S. 101).

Fazit

In der vorangegangenen Diskussion wird deutlich, wie der in der kleinianischen Psychoanalyse enthaltene Widerspruch zu einem sich aus der Ungeschiedenheit heraus entwickelnden Objekterleben, aufzulösen ist. Das frühe Erleben, das Klein mit ihren Konstrukten der guten oder bösen Objekte zu fassen sucht, ist noch weit entfernt von einem späteren Erleben der Objekte in ihrer zeitlichen wie räumlichen Begrenztheit. Und gerade weil hier noch nicht von disparaten Objekten gesprochen werden kann, das Böse oder Gute sich über das ganze Erleben ergossen zeigt, ist dieses Erleben weitaus konkreter und drastischer. Es ist diese Wucht des frühen Erlebens, die bei Klein wie wohl bei kaum einem anderen der hier betrachteten Theoretiker deutlich wird. Diese Wucht aber gilt es im Auge zu behalten, wenn auch in dieser Arbeit immer wieder emotional distanziert von ‚Erfahrungen der Versagung‘ oder der ‚Widerständigkeit als dem ersten Motor von Objektkonstitution‘ die Rede ist. Gleichzeitig wird im Voranschreiten von der paranoid-schizoiden in die depressive Position, das sich in Kleins Theorie an die Integration von gutem und schlechtem Objekt gekoppelt zeigt, deutlich, wie die Entwicklung von Subjektpol und Objektpol als zwei Seiten ein und des selben Entwicklungszugs theoretisch gefasst werden kann.

2.2.3 Donald W. Winnicott: Die Genügend-Gute-Mutter im Vermittlungsprozess zwischen ‚Gefunden‘ und ‚Geschaffen‘

Entschiedener als Klein sucht Winnicott nicht nur in dem für ihn zentralen Konstrukt des Übergangsobjektes ‚innere‘ und ‚äußere‘ Objekte in ihrer Vermittlung zu fassen. Die Gegenüberstellung zwischen innerer und realer Welt findet in Winnicotts Formulierung vom gefundenen und zugleich geschaffenen Objekt seine Relativierung. Darüber hinaus ist in unserem Zusammenhang aber auch die Funktion interessant, die Winnicott hierbei der Mutter zuschreibt.

Die Welt des Säuglings

Für Winnicott ist es wichtig, dass in der frühen Phase des beginnenden Lebens „ein Zustand (herrscht), in dem das Individuum nur für den Beobachter existiert“ (vgl. Winnicott, 1955, S. 212). Wie schon Freud geht er von einem Erleben des Säuglings aus, in dem das, was später als Selbst oder Objektwelt getrennt erlebt werden wird, noch ungeschieden ist, und schreibt:

„Auf einer früheren Stufe, bevor der Säugling als Einheit funktioniert, haben Objektbeziehungen den Charakter der Vereinigung von einem Teil mit einem anderen.“ (Winnicott, 1958, S. 20)

Schon in dieser Formulierung fällt eine gewisse begriffliche Unschärfe auf, die sich durch das gesamte Werk Winnicotts zieht, und auf die ich im Nachfolgenden nicht immer wieder einzeln einzugehen gedenke: Denn obschon er die Ungeschiedenheit im Erleben betonen will, spricht er von Teilen, die sich vereinigen, eine Formulierung, die eine vorangegangene Trennung aber impliziert. Für dieses Erleben sind nun auch bei Winnicott die frühen Mechanismen der projektiven und introjektiven Identifikation kennzeichnend (vgl. Winnicott, 1974, S. 94) und auch „Omnipotenz ist“ – so schreibt er – „für den Säugling fast eine Erfahrungstatsache“ (Winnicott, 1974, S. 21). Entsprechend formuliert

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Winnicott auch, dass der „Begriff eines Objekts noch gar keine Bedeutung für das Kind hat“, dass diese Sichtweise vielmehr eine von außen ist, indem das Kind „Befriedigung erlebt, indem es zu etwas in Beziehung tritt, das *wir* als Objekt ansehen oder das *wir* als Teilobjekt bezeichnen können“ (Winnicott, 1960, S. 31f; Hervorhebungen JW). Lorenzer nun kritisiert, dass Winnicott, wenn er von einem Bereich zwischen dem Subjektiven und dem Objektiven spricht, in einer „naiven“ Weise ‚Subjektives‘ und ‚Objektives‘ einander entgegengesetzt“ denkt (Lorenzer und Orban, 1979, S. 272). Er hält dagegen, dass „vom kindlichen Subjekt (...) erst gesprochen werden (kann), wenn eine Gegenstandswelt entfaltet (ist), wenn die ursprüngliche, präsubjektive organismische Ungeschiedenheit sich in einem langen Entwicklungsprozess auseinandergefaltet hat, in Selbstrepräsentanzen einerseits und Objektrepräsentanzen andererseits“ (Lorenzer und Orban, 1979, S. 272). Auch wenn diese Kritik gerechtfertigt ist, so ist doch Winnicotts Streben anzuerkennen, den Blick eben für diese frühe Ungeschiedenheit zu schärfen und einen theoretischen Rahmen zu schaffen, in dem sich diese denken lässt:

„Dieses Minimum an Theorie ist nötig, wenn man an die Stelle gelangen soll, wo Säuglinge leben – einen seltsamen Ort – wo *noch nichts als Nicht-Ich ausgesondert worden ist*, so dass *es noch kein ICH* gibt. Hier ist Identifikation das, *womit* das Kind *beginnt*. Es ist nicht so, dass das Kind sich mit der Mutter identifiziert, sondern vielmehr so, dass es keine Mutter, kein Objekt, das außerhalb des Selbst liegt, kennt, und sogar diese Aussage ist falsch, denn es gibt auch noch kein Selbst.“ (Winnicott, 1960, S. 31)

In einem solchen Zitat wird die Schwierigkeit deutlich, solcherlei Gedanken in unserer sich auf Subjekt-Objekt-Trennung gründenden Sprache zu fassen, und so fällt Winnicott entgegen dieser Einsicht an zahlreichen Stellen in Formulierungen zurück, die auf der Trennung von Subjekt und Objekt basieren. So ist es zum Beispiel schwierig von einem „subjektiven Objekt“ (Winnicott, 1974, S. 93) oder der „subjektive(n) Natur seiner Umgebung“ (Winnicott, 1961, S. 119) in einer

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Entwicklungsphase zu sprechen, in der – wie er selbst ja betont – weder von Subjekt noch von Objekt gesprochen werden kann. Immer wieder aber zeigt sich, dass, auch wenn Winnicott mit seinen Überlegungen die Möglichkeit eröffnete, ‚innere‘ und ‚äußere‘ Realität nicht länger als einander entgegengesetzte zu denken, er selbst sich von einer solchen Sichtweise nicht ganz löste. Für ihn bleibt die „Grenze zwischen innerer und äußerer Realität, zwischen dem, was der Betreffende sich subjektiv vorstellt, und dem, was er objektiv wahrnimmt“ (Winnicott, 1961, S. 108f), bestehen. Auch wenn hier natürlich ein grundsätzliches Problem besteht, solche Phänomene sprachlich zu fassen, so scheint mir hier eine mangelnde gedankliche Konsequenz vorzuliegen, die, wie noch auszuführen sein wird, zu Verkürzungen der Implikationen seiner zentralen Konstrukte für unsere Themenstellung führt.

Integration und Objektverwendung als Kennzeichen zunehmender Differenzierung

Für die Kennzeichnung der weiteren Entwicklung des Kindes sind bei Winnicott die Begriffe der Integration wie der Objektverwendung von Bedeutung. Während er mit dem Begriff der Integration Strukturbildungen auf der ‚Subjektseite‘ oder, vielleicht besser formuliert, eine allmähliche Subjektbildung anspricht, bezieht er sich mit der Entwicklung der Objektbeziehung hin zur Objektverwendung auf eine Veränderung der Bezugnahme auf die Objektwelt.

Zur Subjektbildung schreibt er:

„Die Integration entsteht allmählich aus einem primären unintegrierten Zustand. Am Anfang besteht der Säugling aus einer Anzahl von Motilitätsphasen und sensorischen Wahrnehmungen.“ (Winnicott, 1958, S. 12f)

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Auf dem Weg zur Integration pendelt das Kind dabei immer zwischen Phasen stärkerer Integration und stärkerer Desintegration hin und her, wobei Winnicott es als „fast sicher“ ansieht, „dass Ruhe für den Säugling Rückkehr in einen unintegrierten Zustand bedeutet (...). Integration scheint mit ausgeprägteren emotionalen oder affektiven Erlebnissen wie Wut oder der Erregung der Fütterungssituation verknüpft zu sein“ (Winnicott, 1958, S. 13). Hier deutet sich eine andere Sicht an als bei Klein, die in den Ruhephasen ein ausgeglichenes Verhältnis von guten und schlechten Objekten vermutete, während der unintegrierte Zustand mit dem zusammenfällt, was Freud das ‚ozeanische Gefühl‘ nennt und so in Kleins Konzept ein Vorherrschen des guten Objekts, das mit den vorgeburtlichen Erfahrungen von Ungeschiedenheit in Verbindung steht, bedeutet. Für solche nicht integrierten Zustände unterscheidet Winnicott begrifflich dabei zwischen Unintegration und Desintegration und schreibt:

„Allmählich, sobald die Integration ein gefestigter Sachverhalt wird, wird die Auflösung des Gewonnenen zur Desintegration, nicht mehr zur Unintegration. Desintegration ist schmerzhaft.“ (Winnicott, 1958, S. 13)

Die Subjektkonstitution stellt Winnicott nun in einen direkten Bezug zur Entwicklung der Objektwelt, die sich als die andere Seite derselben Bewegung darstellt und schreibt:

„Vor der Integration ist das Individuum ungeordnet, eine bloße Ansammlung sensorisch-motorischer Erscheinungen, zusammengehalten durch die haltende Umwelt. Nach der Integration IST das Individuum (...). Das Individuum hat nun eine begrenzende Membran, so dass das, was nicht-es ist, abgelehnt wird und etwas Äußeres ist.“ (Winnicott, 1955, S. 211f; Hervorhebung im Original)

Gleichzeitig ändern sich für Winnicott nun auf der Grundlage eines zunehmend sich ausdifferenzierenden Subjekt- und Objekterlebens auch die Möglichkeiten der Bezugnahme:

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

„Für den Säugling hat sich die Außenwelt noch nicht herausdifferenziert, und es gibt auch noch keine innere oder persönliche Welt und keine innere Realität. Nach der Integration fängt der Säugling an, ein Selbst zu besitzen. Vorher kann die Mutter kaum etwas tun als bereit zu sein, abgelehnt zu werden, während sie nachher Unterstützung, Wärme, liebevolle Fürsorge und Kleidung geben kann (...).“ (Winnicott, 1955, S. 212f)

Diese Formulierung deutet nun auf das hin, was Winnicott mit dem Konzept der Entwicklung von der Objektbeziehung hin zur Objektverwendung zu fassen sucht. Zur Unterscheidung beider schreibt er:

„Objektbeziehung ist eine Erfahrung des Subjekts, die im Hinblick auf das Subjekt als isoliertes Phänomen beschrieben werden kann (...) Wenn ich jedoch von Objektverwendung spreche, setze ich Objektbeziehungen voraus und füge weitere Aspekte hinzu, die sich auf das Wesen und das Verhalten des Objekts beziehen. Das Objekt muss, wenn es verwendet werden soll, zum Beispiel notwendigerweise im Sinne eines Teiles der wahrgenommenen Realität real sein und nicht etwa ein Bündel von Projektionen. Hierin liegt meines Ermessens der wesentliche Unterschied zwischen Beziehung und Verwendung.“ (Winnicott, 1974, S. 103)

Hier wird deutlich, dass Winnicott für ein entwickeltes Subjekt die Notwendigkeit einer anderen Form des Verhältnisses zu seiner Objektwelt sieht, als dies für die frühe Phase von Klein und Vertretern der Objektbeziehungstheorie über den Begriff der Objektbeziehung konzeptionalisiert wurde. Ihm fehlt in diesem Konzept eben das Objekt in seinen Widerständigkeiten, und auch wenn in seiner Forderung „das Wesen des Objektes mit in Betracht zu ziehen, und zwar nicht als Projektion, sondern als Ding an sich“ (Winnicott, 1974, S. 103f) wieder die problematische Gegenüberstellung zwischen Subjekt (der Projektion) und Objekt (dem Ding an sich) mitschwingt, so deckt sich diese Einschätzung doch mit dem bei mir entstandenen Eindruck, in der Beschäftigung mit dem Konzept der Objektbeziehungen überraschend wenig über das Objekt im Erleben des Individuums erfahren zu haben. Wichtig bleibt festzuhalten, dass Winnicott im Übergang von

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Objektbeziehung zu Objektverwendung einen Prozess zu fassen sucht, der darin besteht, „dass das Subjekt das Objekt außerhalb des Bereiches seiner eigenen omnipotenten Kontrolle ansiedelt“ (Winnicott, 1974, S. 105). Auf die Bedeutung aber auch die Schwierigkeit dieses Prozesses weist er hin, wenn er weiter schreibt:

„Um eine Reihenfolge anzugeben, lässt sich sagen, dass das erste die Objektbeziehung ist und dann am Ende die Objektverwendung folgt; dazwischen spielt sich jedoch in der menschlichen Entwicklung der vielleicht schwierigste Prozess ab; oder es entsteht die folgenschwerste aller frühen Fehlentwicklungen, die überhaupt zur Behandlung kommen. Dieser Prozess zwischen Objektbeziehung und Objektverwendung besteht darin, (...) dass das Subjekt das Objekt als ein äußeres Phänomen (...) wahrnimmt (...).“ (Winnicott, 1974, S. 104f)

Die Rolle der Destruktion in der Objektkonstitution

Als zentral sieht er in dieser Entwicklung die Funktion der Destruktion an, die „ihre Rolle bei der Entstehung der Realität spielt, indem sie das Objekt außerhalb des Selbst ansiedelt“ (Winnicott, 1974, S. 106). Er versteht sie als eine Zerstörung, die überstanden werden muss, damit Subjekt und Objekt sich auseinander differenzieren können:

„Mit anderen Worten: Weil das Objekt überlebt, kann das Subjekt ein Leben in der Objektwelt beginnen und dadurch unermesslich viel für sich gewinnen; aber es hat dafür einen Preis zu bezahlen, der darin besteht, in Bezug auf Objektbeziehungen der fortwährenden Zerstörung in seiner unbewussten Phantasie nicht ausweichen zu können.“ (Winnicott, 1974, S. 105)

Dabei ist, wie Winnicott betont, wichtig, „dass ‚überleben‘ in diesem Zusammenhang ‚Sich-nicht-rächen‘ bedeutet“ (Winnicott, 1974, S. 107). Und auch eine andere Bemerkung Winnicotts scheint mir zum Verständnis dessen, was hier gemeint ist, bedeutsam, dass es nämlich in diesem Zusammenhang keinen Zorn gäbe (vgl. Winnicott, 1974, S. 109). Diese Bemerkung macht deutlich, dass Winnicott mit der Destruktion keine Intention verbindet, dass sie nicht als zerstörerisch gemeinter Akt

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

des ‚Subjektes‘ zu verstehen ist, sondern vielmehr aus der Perspektive des ‚Objektes‘ gedacht ist⁷. So schreibt Winnicott auch:

„Ich verwende hier zwar den Begriff Destruktion, dennoch wird deutlich geworden sein, dass diese Destruktion sich eigentlich erst aus der Unfähigkeit des Objektes zu überleben ergibt (...). Der Begriff ‚Destruktion‘ ist also eigentlich nicht für die Beschreibung des destruktiven Impulses des Kleinkindes erforderlich, sondern für die Eigenschaft des Objektes, häufig nicht zu überleben, womit eine Veränderung seiner Eigenschaften und Verhaltensweisen verbunden ist.“ (Winnicott, 1974, S. 108)

Mir scheint es, dass es bei dem, was Winnicott unter Destruktion versteht, eine intentionslose Aktivität gibt, der sich etwas durch seine Unveränderlichkeit entgegenstellt. Die Anfügung in diesem Zitat ist dabei eine der wenigen Stellen, die uns ahnen lässt, wie Winnicott sich diese Zusammenhänge konkret vorstellt. Das ‚Objekt‘, oder vielleicht besser gesagt, die Sensationen oder Widerständigkeiten, die mit dem in Verbindung stehen, was wir aus der Außenperspektive vielleicht als Objekt wahrnehmen, bleiben von der Einflussnahme des Kindes unbeeinflusst, sie erweisen sich somit in einer außerhalb der kindlichen (Omni-) Potenz stehenden Weise als konstant. Diese Konstanz aber führt zur Verlagerung nach außen, ist Teil jenes Prozesses, in dem Subjekt wie Objekt sich im Erleben des Kindes auseinander entwickeln:

„Diese Eigenschaft, ständig wieder zerstört zu werden, macht die Realität des überlebenden Objekts überhaupt erst erlebbar, verstärkt die Gefühlsbeziehung und führt zur Objektkonstanz. Erst danach kann das Objekt verwendet werden.“ (Winnicott, 1974, S. 109)

Auch wenn sich der Begriff der Destruktion auf den ersten Blick ganz ähnlich liest wie das, was Klein zu den aggressiven Impulsen des

⁷ Ich verwende hier die Begriffe ‚Subjekt‘ und ‚Objekt‘ in Anführungszeichen, weil Winnicott sie verwendet, ich die Verwendung dieser Begriffe aber für eine Phase, in der eine Grenze zwischen innen und außen ja erst in der Bildung begriffen ist, für irreführend halte.

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Kleinkindes schreibt, haben wir es hier also mit etwas anderem zu tun. Während Klein in ihren Begriffen das Erleben des Kindes als Reaktion auf Frustrationserlebnisse zu fassen sucht, will Winnicott die Destruktion nicht als Antwort darauf verstanden wissen, dass das Objekt sich der omnipotenten Kontrolle entzieht. Es sei ebenso wichtig, schreibt er, „diese auch von der anderen Seite her zu sehen: dass nämlich das Objekt erst durch die Zerstörung in den Bereich außerhalb der omnipotenten Kontrolle des Subjektes gestellt wird“ (Winnicott, 1974, S. 105). Winnicott bewegt sich damit in Richtung eines angeborenen Destruktionstriebes, der nicht Reaktion auf Frustration ist, sondern der „nach unserer Auffassung das Äußere in seinem Wesen erst erschafft“ (vgl. Winnicott, 1974, S. 109) und leitet damit in eine Diskussion, die den Rahmen der hier angestellten Überlegungen sprengen würde. Für unseren Zusammenhang scheint mir jedoch der Gedankengang wichtig, dass in den Kategorien widerständiger Aneignung gedacht die Entstehung der Objektwelt für Winnicott unmittelbar damit zusammenhängt, dass die ‚Objekte‘ die ‚zerstörerischen‘ Aneignungsimpulse des ‚Subjekts‘ überleben, d.h. ihnen auch auf diese Weise ihre Widerständigkeit entgegensetzen. Leider geizt Winnicott mit Beispielen dafür, wie er sich eine solche Destruktion nun konkret vorstellt. Ich selbst würde darunter nicht nur das verstehen, was Winnicott als Beispiel anführt, nämlich das Beißen der Brust, sondern auch ein Schließen der Augen oder Abwenden des Köpfchens. Hier könnte „Überleben des Objektes“ dann heißen, dass die Sensationen nach einem erneuten Sich-Wieder-Zuwenden unverändert wieder erfahrbar werden. Für Winnicott ist dies ein erster Schritt in das Leben in einer Objektwelt, ein Übergang „vom Leben des Kleinkindes in einer subjektiven Welt zum Leben des älteren Kindes in einer Welt der mit anderen geteilten Wirklichkeit“ (Winnicott, 1962, S. 60).

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Die Genügend-Gute-Mutter

Immer wieder betont Winnicott die Bedeutung der Mutter für den Prozess dessen, was wir hier als Objektkonstitution betrachten. Nicht zuletzt ist ja das Konzept der ‚good-enough-mother‘, der ‚Genügend-Guten-Mutter‘ eines der prominentesten Konzepte Winnicotts. Er schreibt hierzu:

„Eine *genügend gute* ‚Mutter‘ (nicht unbedingt die leibliche Mutter des Kindes) ist diejenige, die sich zunächst aktiv den Bedürfnissen des Kindes anpasst, eine Anpassung, die sich nur schrittweise verringert, je mehr die Fähigkeit des Kindes zunimmt, sich auf ein Versagen der Anpassung einzustellen und die Folgen von Frustration zu ertragen.“ (Winnicott, 1974, S. 20)

In dieser frühen Entwicklungsphase, so schreibt Winnicott, „ist der Säugling in einem Zustand höchster Abhängigkeit. Er ist mit gewissen wesentlichen vorbereitenden Aufgaben beschäftigt, wie z.B. der Integration der Persönlichkeit zu einer Einheit, der Verwurzelung der Seele im Leib und der Anbahnung des Kontakts mit der äußeren Wirklichkeit. Die Abhängigkeit des Säuglings ist von der Art, dass diese Aufgaben ohne ausreichend gute Bemutterung nicht bewältigt werden können“ (Winnicott, 1958a, S. 151f). Dabei spricht er der Genügend-Guten-Mutter eine Vermittlungsfunktion zu: „Jedes Kind“, so schreibt er, „muss seine Welt neu erschaffen, aber das ist nur möglich, wenn die Welt Stück für Stück in den Augenblicken der Kreativität des Kindes ‚ankommt‘. Der Säugling streckt die Ärmchen aus und die Brust ist da – die Brust ist geschaffen. Der Vorgang ist abhängig von der sensiblen Anpassung der Mutter an die Bedürfnisse des Säuglings, besonders am Anfang. (...) Sie ist dazu fähig, weil sie vorübergehend extrem mit ihrem Kind identifiziert ist“ (Winnicott, 1958, S. 22). Winnicott spricht weiter von einem „schöpferischen Impuls“, der vergeht, „wenn ihm die äußere Realität nicht entgegenkommt (wenn er nicht ‚realisiert‘ wird)“ (ebenda). Auf diese Weise wird über die Vermittlung der Genügend-

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Guten-Mutter Schritt für Schritt eine Wirklichkeit konstituiert, die das Kind lernt als Gegebenes zu akzeptieren und auf die es sich als Objektives beziehen kann. Es lernt, dieser Wirklichkeit zu vertrauen, sie nicht weiter zu hinterfragen und höchstens „dieses Problem später als Teil des Spiels wieder aufzunehmen, das man Philosophie nennt“ (Winnicott, 1965, S. 45). In dieser Aussage wird deutlich, dass in diesem Vermittlungsprozess die Fundamente unserer Weltsicht gelegt werden.

Winnicott zählt als Bestandteile dieses elementaren Vermittlungsprozesses neben dem Halten das Behandeln und das Darbieten von Objekten auf (vgl. Winnicott, 1960, S. 32). Dies macht deutlich, dass die Mutter für Winnicott eine aktive Rolle spielt, die Objekte, wie wir weiter unten bei Stern noch sehen werden, ‚belebt‘, damit sie in die Wirklichkeit des Kindes treten können. Als ein Produkt dieser Vermittlung können wir nun die Art und Weise ansehen, wie das Kind sich später mit seiner Außenwelt in Beziehung setzt. Es sind diese Formen der Bezugnahme, die wir – und das ist für unseren Zusammenhang von zentraler Bedeutung – als Formen der Aneignung verstehen können. Auf diese Folgerung aber geht Winnicott nur andeutungsweise ein, wenn er unter Verweis auf Mead und Erikson schreibt, dass „mütterliche Fürsorge in verschiedenen Kulturbereichen bereits in sehr frühem Alter über die Abwehrmuster des einzelnen entscheidet und schließlich auch das Muster der späteren Sublimation vorgibt“ (Winnicott, 1974, S. 95). Mehr findet sich in diesem Zusammenhang nicht nur bei Lorenzer, mit dem wir uns im Anschluss noch ausführlicher befassen werden, sondern auch bei Bollas, dessen Ausführungen mir geeignet scheinen, die Bedeutung von Winnicotts Konzept der Genügend-Guten-Mutter für unsere Fragestellung deutlicher werden zu lassen und weiterzuentwickeln.

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Exkurs: Die Mutter als Verwandlungsobjekt und der Begriff des Ästhetischen bei Bollas

Christopher Bollas spricht vom ‚mütterlichen Idiom‘ und hält fest, dass die Mutter den Säugling nicht nur am Leben erhält, sondern „ihm zum anderen, durch ihr ganz persönliches Idiom mütterlicher Betreuung eine Ästhetik des Seins (vermittelt), die zu einem Grundzug seines Selbst wird“ (Bollas, 1987, S. 25). Bollas betont, dass die gesamte weitere Entwicklung unter „dem Urthema des Mit-ihr-Seins steht, das alle künftigen Weisen des Mit-dem-anderen-Seins prägen wird“ (Bollas, 1987, S. 47) und hält fest:

„Die Struktur seines Ichs ist eine Art Tiefengedächtnis, das Erinnerungen an seine Ontogenese aufbewahrt. Auch wenn diese Struktur mit der Mutter, wie der Patient sie im Sinne eines Ganzobjekts (als eine Person) kennt, nur wenig zu tun haben mag, gibt sie uns doch in mancher Hinsicht Aufschluss darüber, auf welche Weise die Mutter sich um dieses Baby gekümmert hat. Die tätige Gegenwart der Mutter (...) integriert das Baby in die psychische Struktur, die sein Ich ausmacht; in dieser Grammatik des Ichs sind die Regeln für den Umgang mit Selbst und Objekten gespeichert.“ (Bollas, 1987, S. 72)

Bollas bringt hier nicht von ungefähr den Begriff ‚Ästhetik‘ mit ins Spiel, sondern bekräftigt immer wieder, dass „(d)as mütterliche Idiom der Fürsorge und die Erfahrungen, die der Säugling damit macht, (...) eine der ersten, wenn nicht die früheste ästhetische Struktur im Leben eines Menschen (bildet)“ (Bollas, 1987, S. 44). Den Begriff ‚Ästhetik‘ bezieht er dabei auf das ‚Wie‘ der Erfahrungen, die der Säugling macht, und die auf das Engste mit der Person der Mutter verknüpft sind:

„Der Schmerz des Hungers, ein Augenblick der Leere, wird durch die Milch der Mutter in eine Erfahrung der Fülle verwandelt (...). Die ästhetische Struktur dieser Erfahrung liegt in der besonderen Art und Weise, wie die Mutter auf das Bedürfnis des Säuglings eingeht und seine innere und äußere Realität verwandelt (...). Das Baby nimmt nicht nur die Inhalte der mütterlichen Mitteilungen, sondern auch deren Form in sich auf. Der

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

hauptsächliche Kommunikationsmodus am Beginn des Lebens ist die Art des Umgangs mit dem Säugling, das heißt, die Verinnerlichung der von der Mutter vorgegebenen Form (ihrer Ästhetik) geht der Verinnerlichung ihrer verbalen Mitteilungen voraus.“ (Bollas, 1987, S. 46)

Dabei betont Bollas, dass der „Säugling (...) aber weder der eigenen Ich-Fähigkeiten noch der Logik der mütterlichen Fürsorge objektiv gewahr (ist)“ (Bollas, 1987, S. 45). Auch hier befindet er sich wohl auf gleicher Linie mit Winnicott, wird dabei jedoch entschieden deutlicher als dieser, der zwar in einer Fußnote in den Begriff der ‚Mutterbrust‘, so wie er ihn verwendet, den Vorgang des Fütterns ausdrücklich eingeschlossen wissen will (vgl. Winnicott, 1974, S. 175), ansonsten aber Begriffe wie ‚Mutter‘ oder ‚Mutterbrust‘ kaum hinterfragt. Bollas weist nun selbst auch auf diese Übereinstimmung hin, wenn er sagt, dass „Winnicott (...) diese allumfassende Mutter die „Umwelt-Mutter“ (nennt), denn für den Säugling bedeutet sie die gesamte Umwelt“, fügt jedoch den wichtigen Aspekt hinzu, „dass *die Mutter für das Kind nicht so sehr als Objekt, sondern als ein Prozess*, der mit kumulativen inneren und äußeren Umwandlungen zusammenfällt, *bedeutsam und wahrnehmbar ist (...)*“ (Bollas, 1987, S. 25; Hervorhebungen im Original). Für diesen dynamischen Prozess führt er nun den Begriff des ‚Verwandlungsobjektes‘ ein, von dem er schreibt:

„Bevor die Mutter für den Säugling zu einer als Ganzobjekt wahrgenommenen Person wird, ist sie für ihn eine Sphäre oder Quelle von Verwandlung, und da seine im Entstehen begriffene Subjektivität sich fast vollständig mit dem Erleben der (kognitiven, libidinösen, affektiven) Integrationsleistungen des Ichs deckt, fällt das erste Objekt in eins mit den Veränderungen, die das Ich erfährt. Wenn das Kind heranwächst und zunehmend eigenständiger wird, entwickelt sich die Mutter aus einem Gegenüber, das als die andere verändernd ins Selbst des Kindes eingreift, zu einem Gegenüber mit einem Eigenleben und eigenen Bedürfnissen.“ (Bollas, 1987, S. 40)

Dieser ‚mütterliche Prozess‘ (Bollas) ist ein Prozess der von mehr Faktoren bedingt wird als nur von dem, was sich uns aus der Außenperspektive als Mutter darstellt. Das frühe Verwandlungsobjekt,

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

das Bollas Mutter nennt, ist zwar geprägt von all den anderen Dingen, Personen und Prozessen, die in den ersten Erfahrungsmomenten des Säuglings eine Rolle spielen. Es ist aber – und das war ja Ausgangspunkt unseres kleinen Exkurses – zentral von der Person der Mutter als der Person geprägt, der eben in hohem Maße die Vermittlung der äußeren Reize zukommt. Im Weiteren wenden wir uns wieder Winnicotts Ausführungen zu.

Übergangsobjekt und potential space

Von besonderer Relevanz für unser Thema sind natürlich auch die Beobachtungen und Überlegungen Winnicotts, die ihn veranlassten, das Konzept der Übergangsobjekte oder Übergangsphänomene „als Zwischenobjekt zwischen dem Selbst und der Außenwelt“ (Winnicott, 1958, S. 24) einzuführen. Die alltägliche Beobachtung, dass es im Leben von Kleinkindern Gegenstände gibt, die für diese offenbar von ganz besonderer Wichtigkeit sind, die augenscheinlich eine besondere angstmindernde und stabilisierende Funktion haben, brachte ihn dazu, sich mit Wesen und Funktion dieser Gegenstände näher auseinanderzusetzen:

„Dieser Gegenstand ist auf halbem Wege zwischen allem. *Wir* wissen, dass er von einer Tante geschenkt worden ist. Vom Standpunkt des Kindes aus ist er jedoch der vollkommene Kompromiss. Er ist weder Teil des Selbst noch Teil der Welt. Aber er ist auch beides. Das Kind hat ihn sich vorgestellt, aber es hätte ihn nicht hervorbringen können, er ist einfach gekommen. Sein Kommen zeigte dem Kind, was es sich vorstellen sollte. Er ist zugleich subjektiv und objektiv. Er ist an der Grenze zwischen innen und außen. Er ist zugleich Traum und Wirklichkeit.“ (Winnicott, 1965, S. 47; Hervorhebung im Original)

Und auch wenn die etwas unsaubere Sprache Winnicotts, indem er von ‚Gegenständen‘, ‚Objekten‘ oder ‚Dingen‘ spricht, dazu verleitet,

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

sein Übergangsobjekt allzu konkret zu denken⁸, wird in dem, was er sagt, deutlich, dass es sich hier viel eher um eine besondere Art der Erfahrung handelt, um eine Art und Weise des Kindes mit seiner Objektwelt in Bezug zu treten, die sich an bestimmten äußeren Gegenständen festmacht. Winnicott geht es mit der Einführung dieses Konzeptes nicht zuletzt darum, die Schwierigkeit anschaulich zu machen, die jedes Kind erlebt, „die subjektive Realität mit der mit anderen Menschen geteilten Realität, die objektiv wahrgenommen werden kann, in Verbindung zu bringen“ (vgl. Winnicott, 1950, S. 206). Er sieht ihre Bedeutung darin, dass sie – zusammen mit einer genügend guten Umwelt – es dem Kind in seiner Entwicklung ermöglichen, eine Trennung zwischen Selbst und Objektwelt zu vollziehen und auszuhalten und gibt der Hoffnung Ausdruck, „dass Psychoanalytiker in der Lage sein werden, die Theorie der Übergangsphänomene zu verwerten, um zu beschreiben, auf welche Weise genügend gute Umweltbedingungen dem einzelnen in den allerfrühesten Entwicklungsphasen ermöglichen, mit der gewaltigen Erschütterung fertig zu werden, seine Omnipotenz zu verlieren“ (Winnicott, 1974, S. 84). Übergangsobjekte können zur Bewältigung dieser Erschütterung beitragen, weil sie als Vorläufer einer Symbolverwendung für etwas anderes stehen können. Winnicott schreibt zu dieser Funktion:

„Das (Übergangs-; JW) Objekt ist ein Symbol für die Einheit von Kleinkind und Mutter (...) Dieses Symbol kann lokalisiert werden. Es steht an der Stelle in Raum und Zeit, wo das Kind beginnt, sich die Mutter nicht länger als Teil seines Selbst vorzustellen, sondern sie als Objekt wahrzunehmen. Die Verwendung eines Objektes symbolisiert die Einheit der jetzt voneinander

⁸ Der Umstand, dass Winnicott zwischen Übergangsobjekten und Übergangsphänomenen unterscheidet, belegt diesen Einwand: eine solche begriffliche Trennung zur Unterscheidung eines stofflichen Übergangsobjektes (Tuch, Teddy usw.) von einem nichtstofflichen Übergangsphänomen (Lallen, Handlung usw.) einzuführen, geschieht auf der Grundlage eines als sehr konkret und konturiert gedachten ‚Objektes‘.

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

getrennt erlebten Wesen Kind und Mutter *an der Stelle in Raum und Zeit, wo sich ihre Trennung vollzieht.*“ (Winnicott, 1974, S. 112)

Auf diese Weise sieht Winnicott im Übergangsobjekt einen Begriff für „die Wurzel der Symbolbildung im zeitlichen Verlauf (...), einen Begriff, der die Entwicklung des Kindes vom rein Subjektiven zur Objektivität beschreibt“⁹, weil es eben das ist, „was wir von diesem Prozess der Annäherung an objektive Erfahrung zu sehen bekommen“ (Winnicott, 1974, S. 15). Dieser Sicht stimmen auch Lorenzer und Orban zu, wenn sie schreiben:

„Wenn wir Übergangsobjekt und Übergangsphänomen als erste praktische Ausgliederungsversuche in ersten tentativen Vergegenständlichungen, und d.h. als Beginn der Auspolarisierung der Interaktionsformen ansehen, dann muss es sich um vorsprachliche, vorsymbolische Konstitutionsschritte handeln.“ (Lorenzer und Orban, 1979, S. 278)

Auch Bollas sieht die Funktion der Übergangsobjekte ähnlich, wenn er von einer Entwicklung von der „Erfahrung des (mütterlichen) Prozesses“ hin zu einer „Artikulation dieser Erfahrung“ spricht und weiter sagt:

„Was ein tatsächlicher Vorgang war, kann in symbolische Gleichsetzungen verlagert werden, die, wenn die Mutter sie unterstützt, den Verlust der ursprünglichen Umwelt-Mutter lindern.“ (Bollas, 1987, S. 27)

Winnicott verortet diese Übergangsphänomene nun im ‚potential space‘, über den er schreibt:

„Damit meine ich den hypothetischen Bereich, der zwischen Kleinkind und dem Objekt (d.h. der Mutter oder einem Teil von ihr) während der Phase besteht (aber dennoch nicht bestehen kann), in der das Kind zum ersten Mal

⁹ Zu Recht mahnen Lorenzer und Orban an, dass in der kindlichen Entwicklung nicht von einem Fortschreiten vom „rein Subjektiven zur Objektivität“ hin gesprochen werden kann. Beides seien vielmehr „verschiedene Seiten des gleichen Prozesses“ (Lorenzer und Orban, 1979, S. 272).

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

das Objekt als ‚Nicht-Ich‘ ablehnt, d.h. also am Ende der Phase der Verschmelzung mit dem Objekt.“ (Winnicott, 1974, S. 124)

Mit dem englischen Wort ‚potential space‘ weist er dabei auf die Spannungen hin, die in dieser Phase auftreten, auf die ja auch schon Klein in ihrer drastischen Terminologie abzielte und von denen Winnicott schreibt:

„Die Erfahrungen im *potentiellen Bereich zwischen subjektivem Objekt und objektiv wahrgenommenem Objekt*, zwischen ‚Ich‘ und ‚Nicht-Ich‘ sind für das Kind von Anfang an äußerst intensiv. Dieser Spannungsbereich entsteht in der Wechselwirkung zwischen dem ausschließlichen Erleben des eigenen Ich (‚es gibt nichts außer mir‘) und dem Erleben von Objekten und Phänomenen außerhalb des Selbst und dessen omnipotenter Kontrolle.“ (Winnicott, 1974, S. 116; Hervorhebung im Original)

Immer wieder weist Winnicott auf das paradoxe Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt hin, durch das er den potential space gekennzeichnet sieht, indem sie nämlich zugleich getrennt und auch verbunden sind, und hebt hervor, dass „(d)as Kleinkind (...) die Trennung von Objektwelt und Selbst nur vollziehen (kann), weil es zwischen beiden keinen leeren Raum gibt, da der *potentielle* Raum in der von mir dargestellten Weise ausgefüllt ist“ (Winnicott, 1974, S. 125; Hervorhebung im Original). Bei der Frage, wie diese Trennung in Verbundenheit nun aber theoretisch zu fassen sein könnte, bleibt er jedoch vage. Hier können uns die Ausführungen Lorenzers, die auf dem Konzept der ‚Interaktionsformen‘ basieren, weiterhelfen, auf die ich weiter unten eingehen werde.

Auch bezüglich des Verhältnisses zwischen dem ‚potential space‘ und der „innere(n) Welt (einschließlich der Beziehung zwischen Leib und Seele) und (...) (der) eigentlichen oder äußeren Realität (die ihre eigenen Dimensionen hat und objektiv erfasst werden kann und die konstant bleibt, auch wenn sie dem Beobachter – je nach seiner inneren Verfassung – unterschiedlich erscheinen mag)“ (Winnicott, 1974, S. 52)

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

bleibt Winnicott unklar. Hier bringen Lorenzer und Orban eine für unseren Zusammenhang erhellende Kritik, indem sie klarstellen:

„Winnicott materialistisch auf die Füße zu stellen hieße in diesem Zusammenhang, seine Interpretation des dritten Bereiches (...) so zu wenden, dass Innen und Außen diesen Zwischenbereich eben *nicht* konstituieren, sondern aus ihm heraus erst sich differenzieren (...).“ (Lorenzer und Orban, 1979, S. 274)

Interessant für die Frage der Subjekt- bzw. Objektkonstitution erscheint mir auch der Zusammenhang zum Spielen, auf den Winnicott hinweist. Er schreibt:

„Um einen bestimmten Ort für das Spielen anzugeben, habe ich einen *potentiellen Raum zwischen Kleinkind und Mutter* postuliert (...).“ (Winnicott, 1974, S. 52)

Winnicott sieht einen „wesentliche(n) Aspekt des Spielens (...) darin, dass es stets mit einem Wagnis verbunden ist, das sich aus dem Zusammenwirken von innerer Realität und dem Erlebnis der Kontrolle über reale Objekte ergibt (Winnicott, 1974, S. 59). Auch wenn Winnicott dabei in der Funktion des kindlichen Spiels stärker auf die „Suche nach dem Selbst“ (Winnicott, 1974, S. 65), der Subjektkonstitution, abzielt, so ist es nur eine Umakzentuierung dieser Sichtweise, wenn wir von der Suche nach dem Objekt, der Objektkonstitution, als der Grundfunktion des Spiels sprechen. Im Spiel werden Subjektpol und Objektpol zu dem auseinandergefalteten, was wir später als Wirklichkeit erleben. Folgerichtig spricht Winnicott auch von einem „Sättigungspunkt“ im Spielen, „der auf der Fähigkeit beruht, Erlebnisse zu bewahren“ (Winnicott, 1974, S. 64). Bedeutsam erscheint mir in diesem Zusammenhang auch die Beobachtung Winnicotts, „dass das Spielen kleiner Kinder durch eine bestimmte Art von *Vertieftsein* gekennzeichnet ist. Der Inhalt spielt keine Rolle; wichtig ist der Zustand gleichzeitiger Nähe und Zurückgezogenheit, der der *Konzentration* bei älteren Kindern und Erwachsenen ähnelt. Das spielende Kind lebt in

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

einem Bereich, den es nicht einfach verlassen kann und in den es Übergriffe nicht einfach zulassen kann“ (Winnicott, 1974, S. 63). Diese Beobachtung lässt erahnen, dass das Kind im Spiel sich in einer Wirklichkeit befindet, die von der mit Anderen geteilten Wirklichkeit abgegrenzt ist. Dieser Wirklichkeitsbereich kann nicht einfach verlassen werden. Dennoch ist das Kind zumindest in Ansätzen in der Lage auch an der anderen Wirklichkeit teilzuhaben, sonst wäre das Vertieftsein, von dem Winnicott spricht, ein Kennzeichen des Kindseins überhaupt. Gleichzeitig können Übergriffe von ‚außen‘ nicht einfach so zugelassen werden, weil das, was innerhalb dieses Bereiches geschieht, das Bemühen des Kindes, Erlebnisse in dem Spannungsfeld zwischen innerer und äußerer Realität zu bewahren, noch fragil ist, eines Schutzes bedarf. Auch wenn diese räumliche Metapher für die Entwicklungen dieser Phase nicht unproblematisch ist, scheint sie mir doch geeignet, uns eine Vorstellung für die hier ablaufenden Prozesse zu vermitteln.

Dieser Bereich behält nach Winnicotts Ansicht seine Bedeutung auch für die weitere Entwicklung des Menschen, indem hier schöpferische Erfahrungen möglich sind. Er sieht eine „direkte Entwicklungsfolge von Übergangsphänomenen zum Spielen, vom Spielen zum gemeinsamen Spielen und von hier zum kulturellen Erleben“ (Winnicott, 1974, S. 63). Auf diese Weise ist der ‚potential space‘ der Ort, „an dem sich kreatives Spiel und Kulturerfahrung einschließlich ihrer differenziertesten Erscheinungsformen ereignen (Winnicott, 1974, S. 124). Winnicott spricht nun weiter von einem Verblenden der Bedeutung dieser Phänomene (vgl. Winnicott, 1965, S. 47) und schreibt:

„Es (das Übergangsobjekt; JW) verliert im Laufe der Zeit an Bedeutung, weil die Übergangsphänomene unschärfer werden und sich über den gesamten intermediären Bereich zwischen ‚innerer psychischer Realität‘ und ‚äußerer Welt, die von zwei Menschen gemeinsam wahrgenommen wird‘, ausbreiten – das heißt über den gesamten kulturellen Bereich.“ (Winnicott, 1974, S. 15)

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Wenn er nun aber als Beispiele für diesen „kulturellen Bereich“ im Anschluss das Spiel, Kunst, Religion, Träume, Fetischismus, zärtliche Gefühle, Drogenabhängigkeit und Zwangsrituale nennt (vgl. Winnicott, 1974, S. 15), so verkürzt er die Tragweite dieser Konzepte für das Erfassen auch der subjektiv konstituierten und erlebten Wirklichkeit des Menschen allgemein. Hier wirft Heubach ihm einen „unpsychologischen Realitätsbegriff“ vor und begründet:

„Denn die der personalen und psychischen Realität gegenübergestellte Realität als die ‚wirkliche‘ zu bezeichnen und ihr eine ‚objektive Wahrnehmbarkeit‘ zuzusprechen, verrät einen reichlich unpsychologischen Realitätsbegriff. Psychologisch gesehen, steht dem Subjektiven als sein Gegenteil nicht ein Objektives gegenüber, sondern das Allgemeine, im Sinne des Kollektiven oder Konventionellen.“ (Heubach, 1987, S. 60)

Tatsächlich fasst aber auch Winnicott die Begriffe der Kreativität und des ‚kulturellen Erlebens‘ an einer anderen Stelle weiter, wenn er von ‚kreativ‘ nicht „im Sinne von Schaffen bedeutender und anerkannter Kunstwerke (spricht) (...), sondern von ‚Kreativität‘ als Tönung der gesamten Haltung gegenüber der äußeren Realität (...)“ (Winnicott, 1974, S. 78) und fort fährt:

„Im Gegensatz dazu steht eine Form der Beziehung zur äußeren Realität, die sich als Angepasstheit bezeichnen lässt; die Welt (und ihre einzelnen Teile) wird dann nur als etwas wahrgenommen, dessen man sich bedienen kann oder das Anpassung erfordert.“ (Winnicott, 1974, S. 78)

Und auch der Begriff ‚Kultur‘, den er häufig eher unkritisch verwendet, findet sich bei ihm hinterfragt:

„Bei der Verwendung des Begriffes Kultur denke ich an ererbte Tradition, also an allgemein Menschliches, zu dem Einzelne und Gruppen beitragen können und aus dem wir schöpfen können, *wenn wir das, was wir darin vorfinden, auch unterbringen können.*“ (Winnicott, 1974, S. 115; Hervorhebung im Original)

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Er selbst hat diesen Gedanken nicht zu Ende verfolgt, aber wenn wir es tun, gelangen wir unweigerlich dahin, dass nicht nur alle Gegenstände unseres Alltags Kulturprodukte im Sinne eines vom Menschen Geschaffenen sind, sondern selbst der Blick auf eine unberührte Natur ein Kulturelles ist, weil es eben der Blick eines Menschen ist. In der Semiotik hat man sich mit gerade diesem für uns wichtigen Problem intensiver auseinandergesetzt. Eco betont die uns im Alltag nicht bewusste Konventionalität unserer Wahrnehmung und damit ihr Eingebunden-Sein in einen historisch gewachsenen, kulturellen Kontext. Er schreibt:

„Im täglichen Leben nehmen wir aber wahr, ohne uns des Mechanismus der Wahrnehmung bewusst zu sein und folglich ohne uns das Problem der Existenz oder der Konventionalität dessen, was wir wahrnehmen, zu stellen.“
(Eco, 1972, S. 213)

Und von dieser Einsicht ist der Schritt, den Heubach nun über Winnicott hinausgeht, indem er nicht nur die oben erwähnten Bereiche als Refugien dessen anerkennt, was die Übergangsobjekte ausmacht, nicht weit. So betont dieser:

„Denn wäre Winnicott nicht so fixiert darauf, dass es sich bei dem, was die frühe Gegenständlichkeit des Übergangsobjektes ablöst, um die höhere Ordnung der ‚objektiv wahrgenommenen Objekte‘ handelt, dann wäre ihm eine entscheidende Einsicht zugänglicher. – Dass nämlich, auch wenn die konkreten frühkindlichen Übergangsobjekte irgendwann ‚schließlich einfach verblassen‘ und ‚in die Rumpelkammer verbannt‘ werden, dennoch das Verhältnis Subjekt-Objekt, das sie repräsentieren, nicht nur in Phänomenen der Kunst, der Religion oder solchen psychopathologischer Natur überdauert (...). (Die den Übergangsobjekten eigene Gegenständlichkeitsform; JW) bleibt durchaus auch im alltäglichen Objektverhalten wirksam, auch wenn dieses dominant vom Realitätsprinzip und dem ihm entsprechenden Gegenständlichkeitskonzept ‚Objekt‘ reguliert wird.“
(Heubach, 1987, S. 61)

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Auf diese Weise sucht Heubach den von Winnicott aufgestellten Gegensatz zwischen Übergangsobjekt und dem ‚realistischen Objekt‘ zu relativieren und fährt fort:

„Zwischen dem Übergangsobjekt und dem ‚realistischen‘ Objekt bestünde also gar nicht so sehr der Unterschied ‚gefunden-geschaffen‘ versus ‚objektiv wahrgenommen‘. Sie würden lediglich darin differieren, dass im Übergangsobjekt die Sinn- und Funktionszuschreibung individuell und prälogisch, dagegen im ‚realistischen‘ Objekt konventional und rational (nach Maßgabe der herrschenden Zwecke) erfolgt ist.“ (Heubach, 1987, S. 62)

Diese für unsere Überlegungen fundamentale Kritik gilt es festzuhalten, auch wenn sie mir in ihrer Schärfe nicht gerechtfertigt erscheint. Zum einen war Winnicott diese Sicht, auch wenn er sie nicht konsequent berücksichtigte, durchaus nicht fremd. So schreibt er zum Beispiel, dass „Objektivität (...) in gewissem Umfang ein relativer Begriff (sei), weil objektiv Wahrgenommenes per Definition in gewissem Maß subjektiv Erfasstes ist“ (Winnicott, 1974, S. 78). Wichtiger aber erscheint mir in unserem Zusammenhang ein anderer Punkt. Wenn Winnicott nämlich schreibt:

„Wir behaupten, dass die Akzeptierung der Realität als Aufgabe nie ganz abgeschlossen wird, dass kein Mensch frei von dem Druck ist, innere und äußere Realität miteinander in Beziehung setzen zu müssen, und dass die Befreiung von diesem Druck nur durch einen nicht in Frage gestellten *intermediären Erfahrungsbereich* (in Kunst, Religion usw.) geboten wird (...).“ (Winnicott, 1974, S. 23f)

so deutet sich an, dass die Einschränkung auf Phänomene wie Kunst und Religion mehr sein könnte als eine aus einem positivistischen Weltbild herrührende Vereinfachung: Winnicott versucht hier, die offensichtliche Bedeutung dieser Bereiche für die menschliche Existenz und die damit verbundene interkulturelle Omnipräsenz dieser Phänomene durch sein Konzept erklärbar zu machen, indem er ihnen die Ventilfunktion einer ‚Druckentlastung‘ zuschreibt. Und tatsächlich bleibt als ein universelles

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Kennzeichen von Kunst – die in unserem Zusammenhang natürlich von diesen Bereichen von besonderem Interesse ist – dass eben die „handlungsorientierte und –orientierende Regularisierung“, die für Heubach unsere Alltagsgegenständlichkeit von den Übergangsobjekten unterscheidet (vgl. Heubach, 1987, S. 61), hier aufgehoben ist. Gerade in der modernen Kunst wird deutlich, wie auch Alltagsgegenstände eine Ästhetisierung erfahren und zu Kunstobjekten werden, indem durch geeignete Maßnahmen des Künstlers diese Regularisierung neutralisiert wird. Diese Einsicht aber wird an anderer Stelle dieser Arbeit wichtig sein für die Frage, welche Stellung künstlerische Medien und insbesondere die Musik darin haben, frühe Wurzeln des Objektbezugs, der Objektverwendung eines Individuums zu erkunden.

Fazit

In dem Konzept des gleichzeitig gefundenen wie auch geschaffenen Objektes macht Winnicott deutlich, wie Objekterleben als Produkt eines Auseinandersetzungsprozesses zwischen ‚Innen‘ und ‚Außen‘ verstanden werden kann. Auch wenn Winnicott selbst den Geltungsbereich seines Konzeptes allzu sehr einschränkt und für das erwachsene Zur-Welt-Sein in adultomorpher Vereinfachung von einem einfachen Abbilden der Realität ausgeht, wird doch deutlich, dass es für die theoretische Fassung subjektiver Wirklichkeit im Allgemeinen grundlegend ist. Gleichzeitig scheint mir die zentrale Rolle, die Winnicott der Mutterfigur zuschreibt, für unsere Überlegungen wichtig: hier wird deutlich, wie die Entwicklung von Objekterfahrung in Abhängigkeit gesehen werden muss von der Vermittlung äußerer Reize durch die Mutter, eine Einsicht, auf die wir auch in der Auseinandersetzung mit Stern wieder zurückkommen werden. Über den Begriff der ‚mütterlichen Ästhetik‘ wie ihn Bollas einführt, erhalten wir von diesen Überlegungen ausgehend einen Eindruck davon, wie diese Vermittlungen die Formen widerständiger Aneignung, die das Zur-Welt-Sein eines Menschen ausmachen, entscheidend mitprägen.

2.2.4 Alfred Lorenzer: Das Objekt zwischen Interaktionsform und Sprachspiel

Nachdem die vorangegangene Auseinandersetzung geeignet war, erste Aspekte der Objekterfahrung in ihrer Entstehung kritisch zu beleuchten, soll es uns nun darum gehen, herauszuarbeiten, wie in dem von Winnicott gefassten Spannungsfeld zwischen ‚Gefunden‘ und ‚Geschaffen‘ die Konstitution von Objekterleben detaillierter nachgezeichnet werden kann. Lorenzer bietet uns mit seiner Auffassung des Szenischen und dem Konzept der Interaktionsformen hier einen geeigneten theoretischen Rahmen. Darüber hinaus können uns aber auch seine Ausführungen bezüglich der Spracheinführung helfen, die Rolle der Sprache für die Entwicklung des Objekterlebens zu bedenken. Lorenzer geht es – nicht nur in seiner materialistisch orientierten Sozialisationstheorie (Lorenzer, 1972) – darum, menschliche Erkenntnisstrukturen „in Abhängigkeit vom geschichtlichen Prozess der Auseinandersetzung des Menschen mit äußerer Natur“ zu begreifen (Lorenzer, 1972, S. 7). Er ist dabei der Überzeugung, dass „Subjektivität (...) voll und ganz auf objektive Bedingungen zurückführbar (ist)“ (Lorenzer, 1972, S. 10). Für Lorenzer bildet die frühkindliche Auseinandersetzung mit der (mütterlichen) Umwelt die Grundlage von Wirklichkeitserleben. Auf diese Weise wird Erleben und Wirklichkeit als Subjektives fassbar, als „Niederschlag real erfahrener körperbestimmter Interaktion“ (Lorenzer, 1972, S. 17).

Dabei gilt es festzuhalten, dass auch Lorenzer weniger die Konstitution des Objektes als die des Subjektes im Blick hat. Er betrachtet Sozialisation als „Bildung des Subjekts“ (Lorenzer, 1972, S. 10) und ihn interessiert weniger das, was wir mit Heubach als die Bildung von Gegenständlichkeitskonzepten bezeichnen können, der Objektpol dieser Entwicklung. Aber auch wenn er nach der „Herstellung der individuellen Struktur“ fragt (Lorenzer, 1977, S. 60), so betont er doch immer, dass das Entstehen von Subjekt und Objekt in der

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

ontogenetischen Entwicklung nur als Gemeinsames zu denken ist, und dass beide nicht nur in ihrer Entwicklung untrennbar miteinander verbunden sind. Folgerichtig ist in den theoretischen Konzepten, die er entwickelt, die schrittweise Konstitution unserer Gegenstandswelt immer mitzudenken, auch wenn Lorenzer selbst sich selten explizit darauf bezieht. Während er aber davon spricht, dass „Subjektivität (...) voll und ganz aus objektiv-dialektischen Prozessen“ erwächst (Lorenzer, 1972, S. 94), so muss es uns in unserer Perspektive darum gehen, wie in denselben Prozessen Objektwelt als subjektive Wirklichkeit konstituiert wird.

Die schrittweise Konstitution von Wirklichkeit

Auch Lorenzer geht von einer Phase der Ungeschiedenheit aus, die den Beginn der ontogenetischen Entwicklung darstellt, und stellt fest, dass Freud, wenn er die Phase des ‚primären Narzißmus‘ als ‚objektlosen Zustand‘ (vgl. Freud, 1926, S. 160f) bezeichnet, auf eben diese „ursprüngliche Einheit bzw. partiell und vorübergehend gelungene Wiederverschmelzung zum grenzenlos-kontinuierlichen Einssein mit der Mutter“ abzielt, die die „Ansätze einer Aufspaltung in Selbst und Objektwelt zu überspielen“ sucht (Lorenzer, 1972, S. 43). Lorenzer schreibt zu diesem frühen Erleben:

„Stellt man sich aber so konsequent, wie dies der genetische Aspekt der Psychoanalyse versucht (...), die Frage nach den Anfängen der kindlichen Entwicklung, so gilt es, die Erfahrungen *aus der Perspektive des kindlichen Organismus* zu konstruieren (...). Auch in den ersten Ansätzen höherer psychischer Organisation, die (...) aus jener biologischen Phase herauswachsen, befindet sich das Kind allemal in einem Zustand, in dem „die leiblichen Bedürfnisse und ihre Befriedigung oder Nichtbefriedigung eine entscheidende Rolle spielen und nicht die Objektwelt“ (...). Mit anderen Worten, der kindliche Organismus verharrt auf dem Stand der ‚undifferenzierten Phase‘, in der Körperbedürfnisse und irgendwelche Vorformen eines späteren Ich noch ungeschieden anzunehmen sind.“ (Lorenzer – unter Verwendung von A. Freud, 1972, S. 40)

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Lorenzer sieht in dieser ‚undifferenzierten Phase‘ ausdrücklich nicht nur den Ausgangspunkt für die Entwicklung subjektiver, sondern eben auch objektiver Strukturen und schreibt hierzu:

„Der Aufbau der Gegenstandswelt verläuft über eine Ausdifferenzierung der Beziehungen des kindlichen Individuums zu seiner Mitwelt. Personen wie Sachen, belebte wie unbelebte Gegenstände strukturieren sich aus der ursprünglichen Mutter-Kind-Einheit heraus.“ (Lorenzer, 1977, S. 189)

Diese Ausdifferenzierung sieht Lorenzer als Produkt einer Auseinandersetzung, in die das Kind anfangs seinen Körperbedarf einbringt, wobei er Bedarf von Bedürfnis unterscheidet, indem Bedarf noch subjektiv als ungerichteter Mangel erlebt wird, während Bedürfnis die Erfahrung der Bedarfserfüllung beinhaltet und über diese Erfahrung eine Gerichtetheit erhält. Diese „Verwandlung vom diffusen Körperbedarf in das spezifische Körperbedürfnis ist vielmehr vor allem Bildung von *Erlebnisfiguren* als Niederschlag real erlebter Szenen“ (Lorenzer, 1981, S. 86f). Mit zunehmender Erfahrung in Interaktion mit seiner Umwelt wird nun auch in der weiteren Entwicklung in der „Umsetzung dieser Wünsche in Realität (...) das Profil der Bedürfnisse (verändert und) so eine Entwicklungslinie zunehmender Formung der Körperbedürfnisse zurecht(gebogen)“ (Lorenzer, 1972, S. 33). Auf diese Weise sieht Lorenzer Erleben eingebunden in die Konzepte der Triebtheorie und schreibt hierzu:

„Trieb ist in psychoanalytischer Anschauung ja ein dem Erleben nicht äußerlicher, sondern immanenter Bestandteil. Erleben ist *inhaltlich* triebbestimmt. Genau das macht den Kern der psychoanalytischen Persönlichkeitstheorie aus, dass von den unstrukturiert-emotionalen Zuständen bis zu den elaborierten rationalen Akten alles Psychische vom Trieb auch inhaltlich abhängig zu denken ist.“ (Lorenzer, 1972, S. 38)

Im „Wechselspiel zwischen Realitätserfahrung und Realitätserwartung“ (Lorenzer, 1981, S. 88), in dem Erleben geformt wird, bildet „(d)ie Art und Weise, wie ein Kind von der Mutter in den

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Arm genommen wird, (...) einen *Erlebnisinhalt*, eine ‚gestische Figur‘, die dessen eigenes – aktives – Verhalten formt und als – passive – Erwartung festgehalten wird. (...) Der Bedarf, der in einer realen Situation eine Stillung gefunden hat, wird in der Interaktionsform zum *Anspruch*, die Befriedigung in einer spezifisch einsozialisierten Weise zu erhalten“ (Lorenzer, 1981, S. 88). Hier finden wir bei Lorenzer das ausformuliert, was Bollas (1987) später als das ästhetische Moment des mütterlichen Idioms angesprochen hat.

Während unmittelbare Bedarfs- oder Bedürfnisbefriedigung dabei den Zustand des Einsseins mit der Welt beim Säugling erhalten, sieht Lorenzer in der Versagung den „Motor der Entwicklung“ (Lorenzer, 1972, S. 28). Die Lust-Unlust-Qualitäten der Erfahrung bilden erste Strukturen auf denen Erleben sich aufbaut. Lorenzer schreibt:

„War der Embryo zu Beginn ein Wesen vergleichbar einem Einzeller mit einem einfachen Reiz-Reaktions-Spiel, so wird jetzt das sensomotorische Reagieren allmählich komplexer durch das Hinzutreten zentralnervöser Formationen, in denen die situationsbestimmten Abläufe zusammengefasst, registriert und integriert werden – integriert zu Niederschlägen auf höherer Stufe, auf der die verschiedenen nacheinander ablaufenden Situationen gleichsam abgetastet und sortiert werden, je nach ihrer Lust- oder Unlust-Qualität.“ (Lorenzer, 1981, S. 86)

Lorenzers Antwort auf die Frage, wie ‚aus diesem ‚unbegrenzten Kontinuum‘ ein Wechselspiel, das zumindest organismische *Grenzen* voraussetzt“, wird (vgl. Lorenzer, 1972, S. 41), lautet – und das ist, soviel sei am Rande hier angemerkt, gerade auch im Hinblick auf die therapeutische Funktion von Musik als Zeitkunst, in der eben Spannungsverläufe in der Zeit sich entwickeln, bemerkenswert – wie folgt:

„Die Strukturen folgen nicht einer räumlichen Grenzlinie, sondern erwachsen aus der zeitlichen Markierung des Wechsels von reizlosem Kontinuum und Störungseinbruch.“ (Lorenzer, 1972, S. 42)

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Ähnlich wie Bollas (1987) oder Heubach (1996) sind also auch schon für Lorenzer die ersten Strukturbildungen in der Entwicklung menschlichen Wirklichkeitserlebens zeitlicher Natur, die prozesshaft in der Behandlung, d.h. in der frühen Interaktion entstehen. Lorenzer spricht hier von einer „These der zweizeitigen Differenzierung des Kind-Umwelt-Systems“ (Lorenzer, 1972, S. 42), indem die zeitliche Differenzierung vor der räumlichen liegt. Dabei kann nach Lorenzer die Unterscheidung zwischen Innen und Außen als erste räumliche Differenzierung angesehen werden. Wie er diese Entwicklung genauer denkt, erfahren wir an einer anderen Stelle:

„Die erste Differenzierung innerhalb der intrauterinen Ungeschiedenheit erfolgt zweifellos nicht als Abgrenzung innen/außen sondern in Störung der unlustfreien Lustkontinuität. Reize lösen Reaktionen aus, Klopfzeichen auf die Bauchdecke der Schwangeren z.B. führen zu Kindesbewegungen (...). Der Wechsel von befriedigender Kontinuität und unlustvollen Störungen wird entlang von Grenzen, die wir – später! – als Körpergrenzen wahrnehmen können, registriert. Diese reizempfindlichen Zonen ermöglichen per se noch keineswegs die Unterscheidung von ‚inneren‘ und ‚äußeren‘ Prozessen, bezieht der Handlungszusammenhang doch allemal das Innere in die Interaktion mit ein und bleibt niemals das Äußere außen verortet (...). Erst die *aktive* Beseitigung von Unlust, die Manipulation am Übergangsobjekt zur Abwehr depressiver Ängste erlaubt es, den Wechsel von Lust und Unlust nicht nur an räumlichen Grenzen (Körpergrenzen) zu lokalisieren, sondern auch mit der Richtung innen – außen in Verbindung zu bringen.“ (Lorenzer und Orban, 1979, S. 277)

Hier scheint es mir wichtig, deutlicher als Lorenzer es an dieser Stelle tut, zwischen einem körperlichen Innen und Außen und etwas, das man vielleicht als psychisches Innen und Außen bezeichnen könnte, zu unterscheiden. In dem ersten Schritt, den Lorenzer hier beschreibt, wird damit begonnen, über taktile ‚Grenzerfahrungen‘ körperliches Innen und Außen zu etablieren. Dies aber ist nach meiner Meinung zu unterscheiden von dem Innen und Außen, das in der aktiven Handhabung von Umwelt geschieht, auf die er sich nachfolgend bezieht: im zweiten Falle wird damit begonnen in der ‚Manipulation am

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Übergangsobjekt' Innen und Außen in einer psychischen Dimension, im Sinne eines Selbst und Welt, Subjekt und Objekt zu konstituieren. Auch wenn hier natürlich zweifellos Zusammenhänge bestehen, indem im späteren Erleben psychisches Selbst und Körperlich als Einheit erlebt werden, sollten wir vorsichtig sein und körperliche Grenzen nicht mit einem Selbst gleichsetzen. Beide sind miteinander verknüpft und bedingen sich in gewisser Weise, unterscheiden sich aber eben nicht nur in den Umständen der Entstehung, wie sie gerade angedeutet wurden. Auch in unserem alltäglichen Erleben kommen wir immer wieder an Punkte, an denen die Differenz deutlich wird, indem Körper oder Körperregionen als dem Selbst zugehörig oder diesem objektal gegenüberstehend erlebt werden.

Nicht nur über die Vermittlung der mütterlichen Praxis, auch im unmittelbaren Umgang mit den Gegenständen seiner Umwelt macht das Kind in seiner weiteren Entwicklung Erfahrungen zwischen Gewährung und Versagung. In diesem Zusammenhang spricht Lorenzer nun auch von „Widerständigkeit“ und „Aneignung“, wenn er schreibt:

„Im Gegensatz zu den Personen seiner Umwelt vermag das Kind in der Auseinandersetzung mit den zwar widerständigen, aber *nicht selbst aktiven* Gegenständen ein Verhalten einzuüben, das nicht von außen dominiert wird.“
(Lorenzer, 1981, S. 155)

Er fährt fort:

„Der Umschlag von der Passivität in aktives Handhaben des (als widerständig erlebten; JW) Gegenstandes geht in einer Weise vor sich, die wir als *Aneignung* bezeichnen können. Aneignung geschah bisher allenfalls tendenziell und einzig in dem familialen Zusammenspiel, sofern das Repetieren der dyadisch eingeübten Verhaltensfiguren aus erster Eigenständigkeit heraus überschritten werden konnte. Im aktiven Manipulieren der Gegenstände gewinnt die Übernahme der Formen nun eindeutig den Charakter selbstständiger Aneignung.“ (Lorenzer, 1981, S. 155f)

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Leider liegt es nicht in Lorenzers Interessenrichtung, an dieser Stelle den von ihm eingeschlagenen gedanklichen Weg auch bezüglich der Gegenstände konsequent weiterzuverfolgen. Dies aber ist in unserem Sinne interessant und soll hier nachgeholt werden. Denn wenn er schreibt: „Der Gegenstand ist geronnene menschliche Praxis“, (Lorenzer, 1981, S. 156), so ist dieser Aussage in zweierlei Richtungen zuzustimmen. Im Gegenstand als äußerem Ding sind Handlungsentwürfe als Teil kollektiver Praxis enthalten. In der Handhabung muss man sich mit diesen Handlungsentwürfen auseinandersetzen. Gleichzeitig sind im Gegenstand als Konzept aber auch die privaten Handlungserfahrungen enthalten. Sie bilden den Kern unseres Objekterlebens und auf diese Weise ist der Gegenstand, wie das Subjekt als Niederschlag von Interaktionen aufzufassen. Die Auseinandersetzungen des Kindes mit seiner jeweiligen Umwelt führen zur „definitiven Aufspaltung in Subjekt und Objekt im Sinne menschlichen Bewusstseins“ (Lorenzer, 1972, S. 92), und in der weiteren Entwicklung zur „Ausbildung realitätsgerichteten Handelns, dessen Kontrapunkt die Entfaltung von Phantasie und infantilen Wunschgebilden ist“ (Lorenzer, 1972, S. 28). In diesem Zusammenhang ist auch Lorenzers Kritik an Winnicotts Positionierung des ‚potential space‘ zu sehen, wenn er bemerkt, dass eine materialistische Sichtweise seiner Theorie „in diesem Zusammenhang (hieße), seine Interpretation des dritten Bereiches (...) so zu wenden, dass Innen und Außen diesen Zwischenbereich eben *nicht* konstituieren, sondern aus ihm heraus erst sich differenzieren (...)“ (Lorenzer und Orban, 1979, S. 274).

Zum Begriff der Interaktion und der Interaktionsformen

Zum Verständnis, wie Lorenzer sich dieses Herausdifferenzieren aus der primären Ungeschiedenheit genauer vorstellt, ist eine Betrachtung der Begriffe der Interaktion und der Interaktionsform wichtig. Er schreibt:

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

„Erlebnisinhalte und Erlebnisformen müssen als Niederschläge einer realen Interaktion zwischen dem Kind und seiner Mitwelt angesehen werden (...).“
(Lorenzer, 1977, S. 61)¹⁰

Für Lorenzer entwickelt sich also das Erleben und damit die Subjekt-Objektdifferenzierung aus realen Interaktionen, oder wie er an anderer Stelle schreibt: „Das Kind macht sich das Bild seiner Mutter nach dem Bilde der Interaktion (...).“ (Lorenzer, 1972, S. 45). Für diese Phase der Entwicklung spricht Lorenzer, analog zu Klein, von noch unvermittelten ‚Objekten‘, indem der guten Mama eine böse Mama gegenübersteht, je nach der sich realisierenden Interaktion (vgl. 1972, S. 101f). Festzuhalten bleibt mit Lorenzer:

„Weil der Übergang von der primär-narzißtischen Unbegrenztheit zur Objektbeziehung mit ausgeformt distanzierten Positionen von Mutter und Kind nicht unmittelbar vom Himmel fällt, sondern in Schritten herauswächst und in Schritten zum Aufbau der Mutter-Kind-Dyade führt, ist die *Erfahrung des Zusammenspiels früher als die Erfahrung eines Gegenübers zweier differenzierter Positionen.*“ (Lorenzer, 1972, S. 43; Hervorhebung im Original)

Das mag auf den ersten Blick widersinnig erscheinen, setzt doch die Interaktion als Zusammenspiel augenscheinlich voraus, was mit seiner Hilfe erst geschaffen werden soll, nämlich zwei getrennte Einheiten als notwendige Pole einer Interaktion. Lorenzer jedoch ist sich dieses Problems durchaus bewusst und schreibt:

„Dass der Begriff Interaktion in unserer Betrachtung nicht reserviert sein kann für intersubjektive Beziehungen, wird deutlich, wenn wir uns die Wechselbeziehungen

¹⁰ Interessant ist hier auch die Unterscheidung zwischen Inhalt und Form des Erlebens. In dieser nicht weiter erläuterten Differenzierung schwingt mit, dass Lorenzer die Notwendigkeit sah, mehr als nur die Inhalte des Erlebens durch die frühen Interaktionen determiniert zu sehen. Wir nähern uns hier dem, was Bollas (1987) mit seinem Begriff der Ästhetik des mütterlichen Idioms zu fassen sucht. In diese Richtung scheint mir auch die Verwendung des Begriffes ‚Geste‘ zur Kennzeichnung dieses Zusammenspiels zu weisen (vgl. Lorenzer, 1972, S. 50 und 1981, S. 86).

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

zwischen realen Verhaltensverläufen und inneren Verhaltensmustern in den Anfängen der Strukturbildung in der Mutter-Kind-Dyade betrachten: nicht nur hat da der Begriff Intersubjektivität seinen Sinn verloren (...). Auch der Begriff Individuum verliert für den ersten Ansatz jede wissenschaftliche Brauchbarkeit (...). Wir (...) müssen ausdrücklich hinter die Individualität zurückgehen, um den Aufbau der physisch-psychischen Struktur dieser Individualität, die Konstitution von Subjektivität (aber auch Objektivität; JW) aus einem ‚vorsubjektiven‘ (und ‚vorobjektiven‘; JW) Status heraus uns klarzumachen.“ (Lorenzer, 1977, S. 202f)

An anderer Stelle macht er deutlich, dass er den Begriff der Interaktion nun nicht an eine bereits bestehende Differenzierung zwischen Subjekt und Objekt im Erleben des Kindes gekoppelt sieht und betont:

„dass schon in der Welt der anorganischen Materialien, erst Recht jedoch in der Welt der Organismen jede einzelne Bewegung eines Wechselspiels ihre Spuren hinterlässt (...), indem sie jeweils die Ausgangslage für die nächste Spielsituation festlegt. (...) Die Aktionen und Reaktionsweisen der Mutter gehen bestimmend in das Zusammenspiel zwischen Embryo und mütterlichem Organismus ein, und dieses Zusammenspiel schlägt sich in seinen konkreten Einzelschritten nieder in sensomotorischen, organismischen Formeln. Jede ablaufende Interaktion prägt die Form der zukünftigen Interaktionen.“ (Lorenzer, 1981, S. 85f)

Den Anfang der Interaktion, aus der heraus Erleben entsteht, sieht Lorenzer also nicht als Interaktion zwischen zwei im Erleben sich gegenüberstehenden Individuen, sondern vielmehr als Zusammenspiel auf einer organismischen Ebene, als „präsubjektiv-praktische(n) Vorgang“ (Lorenzer, 1973a, S. 104). Während und nach der Geburt gilt nach Lorenzer: „Das Erleben baut auf dem sinnlichen Wechselspiel des Interagierens auf, ist Resultat eines realen Interaktionsspiels, wobei die sinnliche Erfahrung der Interaktionssituation Schritt für Schritt das sensomotorisch-organismisch organisierte Substrat des Erlebens verändert“ (Lorenzer, 1981, S. 86). Aber auch vorgeburtlich schon wird auf diese Weise die Grundlage für eine Erlebnisstruktur gelegt, denn

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

„kindliche und mütterliche Reaktionen (treffen) bereits intrauterin spurenbildend zusammen. Diese Spur ist Vorläufer, Ausgang, Fundament der individuellen Erlebnisstruktur“ (Lorenzer und Orban, 1979, S. 275). So schreibt er:

„Ich erinnere daran, dass um die Zeit des 5. Monats das Klopfen auf die Bauchdecke der Schwangeren eine sensomotorische Reaktion des Kindes hervorruft. Doch schon vorher hat sich dasselbe Wechselspiel von Aktion und Reaktion – Aktion des Embryos und Reaktion der Mutter, Aktion der Mutter und Reaktion des Embryos – in vielen feinen, unmerklichen und unablässigen Einzelschritten abgespielt, war ein systematisches Wechselspiel zwischen *diesem* Embryo und *dieser* Mutter in Gang gekommen.“ (Lorenzer, 1981, S. 85)

Dieses Wechselspiel versteht Lorenzer als „eine Auseinandersetzung, in der das Kind seine Körperbedürfnisse einbringt und anmeldet“ (Lorenzer, 1972, S. 32), während unter dem Begriff Mutter „wie mehrfach gesagt, im konkreten Ablauf gleichermaßen andere Subjekte und Objekte der kindlichen Umwelt subsumiert werden“ (Lorenzer, 1972, S. 88). Von diesen im kindlichen Erleben zunehmend sich differenzierenden Interaktionen unterscheidet Lorenzer nun die Interaktionsformen. Indem die Interaktionsformen aus der Erfahrung konkreter Interaktionen abgeleitet sind, sind sie einen Abstraktionsgrad höher als diese. Lorenzer schreibt zu ihrem ontologischen Status:

„Interaktionen sind beobachtbare oder doch beschreibbare (Imagination!) Szenen. Interaktionsformen sind weder beobachtbar noch beschreibbar, sie können als abstrakte Erkenntnisgegenstände nur analytisch erschlossen werden. Interaktionsformen sind ‚innere Entwürfe‘. Der Begriff Interaktionsform ist eine Kategorie des Wesens, er gehört nicht auf die Ebene der Erscheinungen.“ (Lorenzer, 1977, S. 204)

Die Interaktionsformen sind mit Lorenzer „als Produkte und als Produktionsmittel“ zugleich zu denken (Lorenzer, 1977, S. 209f). Als Produkt, weil sie in der konkreten Einigungssituation entstehen, aus konkreten Interaktionen abgeleitet werden, und als Produktionsmittel,

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

weil sie als „Praxismatrix“ (Lorenzer, 1977, S. 206) den nachfolgenden Interaktionen zugrunde liegen und durch ihre jeweilige Form die erneuten Einigungsprozesse mitbestimmen. Zu der so entstehenden Schichtung von Interaktionsformen schreibt Lorenzer:

„Kindliches Verhalten (d.h.: bereits seine Bedürfnisse) gewinnt Form in stufenweiser Einigung zwischen kindlicher Natur und mütterlicher Praxis. Diese Einigung setzt bewusstlos ein, sie treibt, der Konsistenz mütterlicher Praxis entsprechend, die Bildung subjektiver Strukturen als System ‚aufeinander abgestimmter Interaktionsformen‘ aus sich heraus.“ (Lorenzer, 1973a, S. 102f)

Von Beginn der kindlichen Entwicklung an, also schon lange vor der Stufe der Sprachfähigkeit, deren Bedeutung in der Entwicklung des Kindes Lorenzer immer wieder betont, „wird ein nichtsprachliches Sinngefüge von Praxisfiguren entwickelt. (...) Auch im bewussten Handeln aber bleibt die Schicht der sinnlich-unmittelbar einsozialisierten Interaktionsformen die Basis der nun mit Bewusstsein betriebenen menschlichen Praxis“ (Lorenzer, 1981, S. 161). Er führt an dieser Stelle die Unterscheidung zwischen (sprach-) symbolischer Interaktionsform und sinnlich-symbolischer Interaktionsform ein und tut dies – wenn auch erst recht spät in seinem Schaffen (1981) – wohl aus der Notwendigkeit heraus, einen Begriff für diejenigen Symbolisierungsvorgänge zu finden, die in der ontogenetischen Entwicklung vor der sprachlichen Symbolisierung bereits vorhanden sind. Bis dahin sah Lorenzer diese Unterscheidung noch in der Differenzierung zwischen Interaktion und Interaktionsform aufgehoben. Indem jedoch Lorenzer den Interaktionsformen einen Symbolcharakter abspricht, spricht er ihnen ihre subjektive Verfügbarkeit ab. Erst indem Strukturen geschaffen werden, die als Verweis erlebt werden können, wird dem sich bildenden Subjekt die Möglichkeit gegeben, sich aus der real erlebten Situation zu erheben. Erst hier kann die Interaktionsform als verschiedene Situationen übergreifende Struktur subjektiv erfasst werden. Das heißt folgerichtig, dass für das Erleben des Kindes die Unterscheidung

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

zwischen Interaktion und Interaktionsform zunächst irrelevant ist. Schon der Übergang von Bedarf zu Bedürfnis aber setzt voraus, dass die Interaktionsform verhaltensformend wirkt und daher – wenn auch natürlich noch nicht in einem aktiven Sinne – subjektiv verfügbar geworden ist. Um die hier sich vollziehende Entwicklung theoretisch nachzeichnen zu können, prägt Lorenzer eben den Begriff der sinnlich-symbolischen Interaktionsform und schreibt:

„Der entscheidende Fortschritt der sinnlich-symbolischen Interaktionsformen gegenüber den vorsymbolischen Interaktionsformen besteht also darin, dass die Stufe der spielerischen Verfügung über die Abbildung von Situationen qua ‚Lebensentwürfen‘ erreicht wird. Die sinnlich-symbolischen Interaktionsformen sind die erste Schicht dieser Subjektivität. Sie sind die Basisschicht der Subjektivität, die Grundlage von Identität und Autonomie und insofern *Schaltstelle* der Persönlichkeitsbildung überhaupt.“ (Lorenzer, 1981, S. 163, Hervorhebung im Original)

Lorenzer sieht dabei die sinnlich-symbolischen Interaktionsformen auf einer konkreten Ebene mit dem Umgang des Kindes mit Gegenständen gekoppelt. Als Beispiel nennt Lorenzer das von Freud angeführte Garnrollenspiel, das in seinem Verweischarakter als Symbolisierung aufzufassen ist. In diesem Spiel findet das Kind in der konkreten Handlung mit einer Spule, die es immer wieder wegwirft und zurückzieht, eine Möglichkeit, das Weggehen und Wiederkommen der Mutter strukturell nachzuvollziehen und so in eine aktive Handhabung zu bekommen. Dieser „Wechselbeziehung zwischen Individuum und Gegenständen“ kommt nun nach Lorenzer „eine hohe Bedeutung bei der Persönlichkeitsentwicklung zu (...)“ (vgl. Lorenzer, 1981, S. 163f), weil hier ein erster Schritt in Richtung einer symbolischen Verfügung getan wird:

„Die sinnlich-symbolischen Interaktionsformen sind der Tiefenschicht, d.h. den Interaktionsformen und den daran gehefteten Emotionen (...) unmittelbar ‚benachbart‘. Denn die sinnlich-symbolischen Interaktionsformen sind die erste *Ich-Struktur* (...) Das heißt aber auch, die sinnlich-symbolischen Interaktionsformen stehen den leiblichen Prozessen entscheidend näher. Die

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

sichtbaren, hörbaren, tastbaren, schmeckbaren Eindrücke der sinnlich-symbolischen Interaktionsformen sind leibhaftige Szenen – das Soziale rückt uns hier näher auf den Leib. Sie bilden nicht von ungefähr das Terrain des Gestisch-Atmosphärischen (...).“ (Lorenzer, 1981, S. 162)

Dass Lorenzer dabei nur von der ‚Ich-Struktur‘ spricht, ist seiner Perspektive und Erkenntnisrichtung zu schulden. Denn gleichzeitig gewinnt in diesem Prozess auch die Objektseite an Kontur. Dies sieht Lorenzer auch selbst, wenn er schreibt:

„Noch ist auf diesem Stand der Entwicklung nicht von Subjekt und Objekt zu sprechen. Dementsprechend kann auch keineswegs von einem deutlich geschiedenen Gegenüber von Es und Ich im Kinde die Rede sein (...). ‚Triebprofil‘ wie ‚Umwelthorizont‘ werden umgekehrt erst aufgebaut in der *Einigung auf Interaktionsformen*.“ (Lorenzer, 1972, S. 45)

In dem Maße, in dem Lorenzer nun also „vom Endergebnis des Prozesses“ als der „Bildung des Subjektes“ spricht, für das er in Umformulierung der Redeweise von Freud sagt: „Der Ansatz des Subjektes ist der Niederschlag der Interaktionsformen“ (Lorenzer, 1972, S. 46) – und zwar genauer der sinnlich-symbolischen Interaktionsformen – so muss aus unserer Perspektive heraus ergänzt werden, dass auch das Objekt als Endergebnis eben dieses Prozesses betrachtet werden muss. Denn wenn man Lorenzers Gedankengang folgt, dass sich Subjekt und Objekt gleichermaßen aus einem Zustand der Ungeschiedenheit heraus entwickeln, so lässt sich parallel formulieren: Der Ansatz des Objektes ist der Niederschlag der Interaktionsformen. Wenn Lorenzer nun weiter schreibt:

„Die Feststellung, dass sich Interaktionen in bestimmten Interaktionsformen niederschlagen und die bestimmten Interaktionsformen eine Struktur bilden, die wir als *Erfahrungsstruktur*, als *Erlebnisstruktur* bezeichnen, wird aufschlussreich nur dann, wenn wir uns vergegenwärtigen, dass auf diese Weise *soziale Inhalte des Erlebens* erzeugt werden“ (Lorenzer, 1981, S. 88),

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

so ist aus unserem Erkenntnisinteresse heraus weniger die soziale Abhängigkeit des Erlebens von Bedeutung. Vielmehr ist für uns alleine schon der Umstand, dass ‚Erleben‘ und damit ‚Wirklichkeit‘ auf diese Weise als im ontologischen Prozess Gewachsenes fassbar werden, aufschlussreich genug. Wie die nachfolgend zitierte Stelle zeigt, versteht Lorenzer, im Unterschied zu Klein und Winnicott, diesen Prozess nicht auf die ersten Lebensmonate beschränkt:

„Unabhängig davon, dass aus bestehenden Interaktionen sich Handlungen wie auch abgegrenzte ‚Dinge‘ inzwischen ausgegliedert haben, werden also neue Interaktionsformen in ‚realem Interagieren‘ hergestellt. Der Aktivierung phallischer Regungen zum Beispiel entspricht eine phallisch angelegte Szenerie, d.h. eine phallisch bedeutsame Interaktion, aus der allmählich durch Prädikation, d.h. in Verbindung mit Lautengrammen Subjekt- und Objektrepräsentanzen der phallischen Stufe hervorgehen.“ (Lorenzer, 1972, S. 124)

Dabei betont er, dass es mit der psychoanalytischen Erfahrung nicht zu vereinbaren sei, dass abgelöste Bedeutungskomplexe dabei ersatzlos gestrichen würden. Vielmehr würden sich diese den auch sprachlich fassbaren neuen Bedeutungen als Bedeutungshof anlagern (vgl. Lorenzer, 1973, S. 125f).

Die szenische Dimension der Objekterfahrung

Indem Lorenzer Erleben strukturell auf Interaktionen zurückführt, fasst er subjektive wie objektive Strukturen als von ihrem Kern her szenische Gefüge auf. Er verweist dabei darauf, dass schon Winnicott diesen szenischen Kern unserer Objekterfahrung im Blick hatte, wenn dieser in einer Fußnote schreibt: „Ich schließe in dieser Bezeichnung (der ‚Mutterbrust‘; JW) den Gedankenvorgang des Fütterns mit ein. Wird die Brust als das erste Objekt bezeichnet, dann umfasst dieses Wort meiner Meinung nach den Vorgang des Fütterns ebenso wie die physische Mutterbrust“ (Winnicott nach Lorenzer und Orban 1979, S.274). Ein angemessenes Verständnis dessen, was

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Lorenzer nun mit dem Begriff der ‚Szene‘ meint, ist meines Erachtens nur auf der Grundlage eines Verständnisses eben des Konzeptes der Interaktionsformen möglich, und dies ist der Grund, warum wir uns im Entwicklungsgang dieser Arbeit jetzt erst dem Begriff der Szene zuwenden, obwohl er in gewisser Weise der Interaktionsform vorgängig ist. Lorenzer wehrte sich in einer ausgedehnten Fußnote gegen eine Verkürzung seines Konzeptes durch die Gleichsetzung seines szenischen Verstehens mit dem von Argelander verwendeten Begriff der ‚szenischen Funktion des Ich‘ (vgl. Lorenzer, 1981, S. 87). Ohne die Betrachtung des Kontextes kann dieses Konzept nur allzu leicht naiv-konkretistisch als „äußerliche Szenerie“ (vgl. Lorenzer, 1973a, S. 98f) missdeutet und so seiner weit reichenden Möglichkeiten beraubt werden. Zum Begriff der Szene und deren Zusammenhang mit der Interaktion und den Interaktionsformen schreibt Lorenzer:

„Die *Szene* ist nämlich die Grundfigur, der wir bei der Konstitution individueller Struktur als erster begegnen, und zwar in ‚äußerer Hinsicht‘ in der Interaktion, dem szenischen Zusammenspiel von mütterlichem und kindlichem Organismus (schon am intrauterinen Ausgangspunkt jeder Ontogenese), sowie in ‚innerer Hinsicht‘ in der Interaktionsform als dem Niederschlag dieser Szene und aller folgenden.“ (Lorenzer, 1977, S. 89)

Indem sich innerhalb der Mutter-Kind-Dyade noch keine Trennung zwischen Subjekt und Objekt vollzogen hat, beinhalten beide als Ursprung und Kern die szenische Einheit. Diese Überlegung steckt dahinter, wenn Lorenzer sagt, dass das Wort ‚Mama‘ bei der Spracheinführung nicht die Mutter als vom Ich abgetrenntes Objekt bezeichnet, sondern vielmehr eine Interaktion in ihrem szenischen Kontext. Lorenzer schreibt hierzu:

„Die vorsprachliche Praxis kann nur in unaufgetrennten Aktionskreisen gedacht werden. Diese Aktionskreise erhalten vorsprachlich schon eine praktische Systematisierung und Differenzierung, eine Polarisierung in Ich und Nicht-Ich. Sie bleiben aber szenische Einheiten und werden als szenische Einheiten in der Spracheinführung mit den Sprachsymbolen verbunden.“ (Lorenzer, 1977, S. 187)

Diese „unaufgetrennte Einheit der (inneren wie äußeren) szenischen Figur mit den Polen ‚Ich‘ und ‚Gegenstände‘“ (Lorenzer, 1977, S. 45) wird dann in der weiteren Entwicklung zunehmend ausdifferenziert:

„Ich und Nicht-Ich treten *innerhalb* der noch nicht auseinandergetrennten szenischen Einheiten in ein Spannungsverhältnis. Das Ich gewinnt sein Profil, indem der eigene Stand in den Szenen identisch durchgehalten wird. Auf diese Weise bildet sich Identität heraus. Entsprechendes gilt von der Gegenseite, dem Gegenstandspol. Es versteht sich, dass die Herausbildung der Selbstidentität und die Entfaltung einer Objektwelt aus der Strukturierung der Interaktionsformen erwächst.“ (Lorenzer, 1977, S. 48; Hervorhebung im Original)

In diesem Prozess sieht nun auch Lorenzer die besondere Bedeutung der Übergangsobjekte und Übergangsphänomene, wie sie Winnicott herausarbeitete. So sei es unhaltbar, meint Lorenzer, eine „Trennung von Selbst- und Außenwelt *vor* Bildung der Übergangsobjekte und Übergangsphänomene“ (vgl. Lorenzer und Orban, 1979, S. 278) anzunehmen. Vielmehr sieht er deren Funktion als „Markierung der Entfaltung, als Schritte der ‚Verselbstständigung‘ beider Bereiche – innen und außen – in Gebilden, die sich erstmals aus der Ungeschiedenheit herauskristallisieren“ (Lorenzer und Orban, 1979, S. 276) und schreibt weiter:

„Im Übergangsobjekt ist *noch* nicht die Trennung von Selbst und Objekt klar getroffen, noch ist es kein Objekt (...) und kein Teil des Selbst, wohl aber ein ‚Besitz‘. Besitz allerdings nur insofern, als es zu einem (wenn auch nicht differenzierten) *Sein* für das Kind wird, ihm dadurch ein Stück Subjektivität verleiht – und nicht etwa ein *Mein* für mich (als Kind) bedeutet (...). Die Übergangsobjekte sind aber jene ersten Vergegenständlichungen, an denen das Kind die Situation des Ausgeliefertseins in die der beginnenden Verfügung und aktiven Auseinandersetzung wenden kann. Es sind kleine handliche Partikel aus der Spannung zwischen dem eigenen Körper und dem (bislang nicht verselbstständigt erfahrenen, in Zukunft erst als ‚Objekte‘ erkennbaren) nicht-kindlichen Pol des Reiz-Reaktions-Zirkels der Interaktion (und d.h.

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

zugleich des nicht-kindlichen Pols der bestimmten Interaktionsform, die sich in konkreter Interaktion ‚realisierte‘.“ (ebenda)

Aber auch, wenn im Verlauf der weiteren Sozialisation das szenische Moment in der Objekterfahrung immer weiter zurücktritt, und – wie auch Lorenzer ausführt (Lorenzer, 1981) – lediglich in den Werken der Kunst noch einen exponierten Stellenwert einnimmt, so bleibt es als Kern jeglicher Objekterfahrung doch immer erhalten. Dabei dürfe, so Lorenzer, der Begriff ‚szenisch‘ eben nicht konkretistisch missverstanden werden:

„Szenisch‘ meint bei ‚Texten‘ nicht das dramatisch Entfaltete und bei ‚gegenständlichen Bedeutungsträgern‘ nicht bloß die Inszenierung, sondern muss beide Male die vom Alltagsverständnis gezogenen Linien durchbrechen: Die undramatisch stillen Bilder romantischer Gedichte (die ‚Wälder‘, ‚Täler‘, ‚Blumen‘) ‚bedeuten‘ szenisch entfaltete Zuständlichkeit, weil sie Formeln sozialer Spielfiguren, Entwürfe menschlicher Umgangsweisen mit der Welt und mit andern Menschen sind, so wie ein nüchtern abgegrenzter Gegenstand wie ein Stuhl als ‚Bedeutungsträger‘ diesen Gegenstand immer als Teil einer menschlichen Verhaltensszene repräsentiert.“ (Lorenzer, 1981, S. 165)

Das heißt, dass im Kern einer jeden Objekterfahrung eine sinnlich-symbolische Interaktionsform steckt, und dass diese in der Verbindung mit der Sprache eine weitere Wendung erhält und zur sprach-symbolischen Interaktionsform wird, ohne dass dabei die Aspekte der sinnlich-symbolischen Interaktionsform verloren gingen. Das wird auch deutlich, wenn Lorenzer weiter sagt:

„Die sinnlich-symbolischen Interaktionsformen verknüpfen die unbewussten Verhaltensmuster mit den sprachsymbolischen Interaktionsformen. Sie *vermitteln* den sinnlich-praktischen Weltumgang auf seiner fundamentalen Entfaltungsstufe (nämlich den Interaktionsformen der Mutter-Kind-Dyade) mit dem System der Sprache. Die Rolle als *Schaltstelle* der Persönlichkeitsbildung ist die hervorragende Auszeichnung der sinnlich-symbolischen Interaktionsformen – weshalb sie eine zentrale Bedeutung für die Konstitution der Persönlichkeit, der Identitätsbildung haben (...).“ (Lorenzer, 1981, S. 166)

Die weiter unten noch dargestellte Kritik Zepfs an Lorenzers Begriff der sinnlich-symbolischen Interaktionsformen widerspricht dem Kern dieser Überlegungen nicht, sondern ermöglicht es über den Begriff des Affektsymbols sich ein weiter differenziertes Bild von dieser Entwicklung zu machen.

Die Rolle der Sprache in der Entwicklung des Objekterlebens

Besonderes Augenmerk richtet Lorenzer auf die Einführung der Sprache, die nach seiner Überzeugung eine zentrale Rolle in der weiteren Entwicklung des Individuums und in der Auseinanderdifferenzierung des Wirklichkeitserlebens hin zu einem Bewusstsein im Sinne einer Unterscheidung von Subjekt und Objekt spielt. Wenn er dabei festhält, dass „Sprache nicht Sprechen (...) unser Gegenstand (ist)“ (Lorenzer, 1972, S. 65), so geht es ihm um die Abgrenzung von ‚Sprachphysiologie‘ und ‚Sprechpsychologie‘ (ebenda). Und auch wenn diese Formulierung an die von de Saussure aufgestellte Unterscheidung zwischen ‚langue‘ (Sprache) und ‚parole‘ (Sprechen) erinnert, so ist sie doch hiervon zu unterscheiden. Der Sprachbegriff de Saussures umfasst Lautzeichen als Signifikant wie Interaktionsform als Signifikat, und überbrückt so schon die Unterscheidung, die für die Entwicklung von Lorenzers Gedanken zentral ist. Sprache als komplexes System befindet sich an dem Punkt, um den es hier geht, erst im Frühstadium seines Aufbaus. So würde wohl auch Lorenzer Seewald nicht widersprechen, wenn dieser bei der Betrachtung der Rolle der Sprache in der kindlichen Entwicklung schreibt:

„Bezogen auf die Unterscheidung de Saussures (...) von Sprechen (parole) und Sprache (langue) liegt der Akzent auf dem Sprechen als Hineinwachsen in eine Sprache.“ (Seewald, 1992, S. 381)

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Dieses Hineinwachsen aber ist es, um das es Lorenzer geht, wie er ja auch „von der Genese der Sprachsymbole und ihre(m) schrittweisen Herauswachsen aus vorsprachlichen Interaktionssituationen“ spricht (Lorenzer, 1972, S. 65). In der Situation der Spracheinführung werden dabei, so ist Lorenzers Gedankengang, zwei unterschiedliche Handlungseinheiten miteinander verknüpft.

„In der *einen* Situation der Einführung des Wortes ‚Mama‘ überlagern sich zwei mit unterschiedlichen Sinneserfahrungen und motorischen Reaktionen verknüpfte Körperkreise: der organismisch-gestische Reaktionskomplex des Zusammenspiels mit der Mutter und der akustisch-lautmotorische Reaktionskomplex, beides im Spiel mit dem Wort ‚Mama‘. Zu der Interaktionsform, die sich in der Einführungssituation realisiert, tritt die Sprachfigur, der Name hinzu, der sich nun mit der Situation verbindet.“ (Lorenzer, 1981, S. 90)

Wie schon bei der sinnlich-symbolischen Interaktionsform werden hier also nach der Vorstellung Lorenzers zwei Engramme miteinander verbunden. Im Unterschied zu ersterer liegen in diesem Fall die beiden Engramme jedoch auf unterschiedlichen Ebenen. Lorenzer führt hierzu aus:

„Bei den sinnlich-unmittelbaren Symbolen stellt sich ein szenisches Engramm neben das andere. Beide Engramme sind *sensomotorische Komplexe*. Bei der Symbolisierung mithilfe der Sprache dagegen bekommt die Szene einen Namen, das heißt, es fügt sich zu dem Interaktionsengramm auf der einen Ebene ein Lautengramm, eine Sprachfigur, auf der anderen hinzu.“ (Lorenzer, 1981, S. 160)

Diese Verbindung nennt Lorenzer ‚symbolische Interaktionsform‘ oder später zur genaueren Unterscheidung von den sinnlich-symbolischen Interaktionsformen auch sprachsymbolische Interaktionsform. Wichtig ist, dass noch keine isolierten Gegenstände mit einem Lautzeichen verknüpft werden, es ist „vielmehr *die Mutter-Kind-Dyade selbst* oder, genauer gesagt, die in der realen Szene realisierte Interaktionsform“ (Lorenzer, 1973, S. 77). Lorenzer führt aus:

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

„Dieser Lautkomplex, das Wort, ist unmittelbar auf Interaktion bezogen, ist ihr ‚Name‘. Dies gilt in starkem Sinne natürlich nur für die Einführungssituation und eindeutig nur für die Einführungssituation des ersten Wortes. Hier ist ja in der Tat nichts vorhanden außer der Interaktion selbst. Noch wäre es absurd, von ‚Ich‘ versus ‚Nicht-Ich‘, ‚Subjekt‘ versus ‚Objekt‘ zu sprechen.“ (Lorenzer, 1972, S. 64)

Um diesen Gedankengang zu illustrieren führt Lorenzer das Beispiel der Einführung des Wortes ‚Mama‘ an:

„Die Mutter (bzw. die Mutterfigur) spricht das Wort und ‚zeigt‘ auf die Situation. Sie benennt (in der Wahrnehmung des Kindes) damit nicht etwa *sich* (da die Gegenstandswelt noch nicht ausdifferenziert ist, wäre das gar nicht möglich), sondern die im Moment gültige, d.h. realisierte Interaktionsform. Indem das Kind die Lautfolge nachspricht, verknüpft sich ihm die erfahrene konkrete Interaktionsform mit einem Lautkomplex.“ (Lorenzer und Orban, 1979, S. 278f)

Diesen Vorrang der Gesamtsituation, die als szenische Einheit in die Sprache aufgenommen wird, belegt er auch mit einer Reihe von Beobachtungen Segerstedts:

„Ich selbst habe ein sechzehn Monate altes Kind beobachtet, das alles, was es selbst zum Mund führen und essen konnte, ‚kaka‘ (Kuchen) nannte. Alles andere Essbare war ‚mat‘ (Essen). Hier lag nun keine äußere Ähnlichkeit vor, denn Kaka konnte ebenso gut ein Keks, eine Beere, ein Apfel oder ein Stück Zucker sein. (...) Hingegen wurde ein Butterbrot, das zuerst ‚mat‘ (Essen) gewesen war, zu ‚kaka‘, sobald das Kind es selbst anfassen und zum Mund führen konnte.“ (Segerstedt nach Lorenzer, 1972, S. 60f)

Segerstedt zieht aus seinen Beobachtungen den Schluss, dass, wenn ein Kind unterschiedliche Gegenstände mit einem Namen belege, nicht „die oberflächliche Ähnlichkeit der Gegenstände (...) die Assoziation mit demselben Wort hervorgerufen“ habe. Es sei viel nahe liegender zu vermuten, dass die „Gefühls- und Willenselemente der allgemeinen Situation (...) ähnlich geartet“ seien (vgl. Segerstedt nach

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Lorenzer, 1972, S. 59). Lorenzer folgt Segerstedt auch in seiner weiteren Folgerung, dass man hieraus schließen könne, dass „das Objekt (...) durch die allgemeine Situation einen Sinn bekommen (habe); das Objekt ist also etwas geworden, demgegenüber man sich auf eine durch eine Norm bestimmte Art und Weise verhält. In der allgemeinen Situation hat sich die feste Verbindung zwischen Objekt und einer ganzen Reihe Reaktionen gebildet, zu denen auch die verbale Reaktion gehört“ (Segerstedt nach Lorenzer, 1972, S. 61). Aus unserer Perspektive gibt es an dieser Stelle aber keinen Grund, wie Segerstedt dies vielleicht aus Gewohnheit tut, an dem Begriff des ‚Objektes‘ überhaupt festzuhalten, mit dem sich eine ‚ganze Reihe von Reaktionen‘ verbinden. Das erlebnismäßig gegebene Objekt ist vielmehr identisch mit dieser ‚Reihe von Reaktionen‘, wie Lorenzer dies in seinem Konzept der Interaktionsformen theoretisch fassbar macht. Wer hier den Einwand erhebt, das Kind sehe aber doch das Objekt, geht von adoltomorphen Vorurteilen aus: all die visuellen, auditiven, haptischen und sonstigen Sinneserfahrungen, die das Kind mit dem macht, was wir aus der Außenperspektive als Objekt bezeichnen, müssen ja erst in *eine* Objekterfahrung integriert werden. Lorenzer formuliert dies aus seiner Sicht folgendermaßen:

„Dieser Gegenstand, auf den gezeigt wird, ist aber (...) kein in sich abgegrenztes Objekt. Wäre dies der Fall, so blieben die Momente der Welt individuell-menschlicher Praxis äußerlich. Die Vermittlung von Sprache trifft auf ein *bereits hergestelltes praktisches Verhältnis des Menschen zur Außenwelt*. Wenn nämlich auf die aktuelle Interaktion gezeigt wird, so wird zugleich die Interaktion ‚in der Persönlichkeit‘ mitgemeint.“ (Lorenzer, 1977, S. 45)

Wie aber kommt es zu dieser Verbindung? Welche Voraussetzungen müssen erfüllt sein, damit die Verbindung zwischen Interaktionsform und Sprachzeichen greifen kann? An diesem Punkt bleibt Lorenzer vage. Wenn er in Rückgriff auf Russell diese Verbindung als eine „gewohnheitsmäßige Assoziation“ bezeichnet (vgl. Lorenzer, 1972, S.

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

64), so hilft uns dies nicht weiter: die Frage bleibt bestehen, wieso gerade an diesem Punkt in der Entwicklung des Kindes die Verbindung sich zu etablieren beginnt. Die ‚äußeren‘ Bedingungen sind die gleichen, schon von Geburt an wird die Mutter das Wort ‚Mama‘ verwendet haben. So steht zu erwarten, dass sich auf Seiten des Kindes ein Wandel vollzogen hat. Dieser Wandel liegt im Bereich der Interaktionsformen und führt dazu, dass diese an einem bestimmten Punkt ihrer Entwicklung mit Sprache verknüpft werden können. Diese ‚innere‘ Entwicklung deutlicher hervorzuheben, scheint mir wichtig. Schon die bevorzugte Verwendung des Begriffes ‚Spracheinführung‘, mit dem er diese Entwicklung nach einem äußeren ‚Symptom‘ benennt, aber legt nahe, dass Lorenzer in diesem Punkt, entgegen seinem eigenen Anspruch eher eine Außenperspektive auf das Geschehen einnimmt. Sprache aber wird nicht von außen zu einem bestimmten Punkt ‚eingeführt‘, sondern ist folgerichtiges Produkt einer vorausgehenden Entwicklung. Lorenzer führt diesbezüglich aus:

„Die Spracheinführung trifft nicht auf eine Tabula rasa der Sensorik und der motorischen Erfahrungen des Kindes und auch nicht auf ein Chaos zusammenhangslos angehäufter Eindrücke. Zweifellos gibt es eine vorsprachliche Gegenstandssystematik als Frucht einer vorsprachlich praktischen Entfaltung von Sensorik und Motorik. Spracheinführung ist die Verknüpfung der Sprachzeichen mit den Ergebnissen dieser vorsprachlichen Praxis.“ (Lorenzer, 1977, S. 187)

Auch die Differenzierung zwischen Subjektpol und Objektpol innerhalb dieser vorsprachlichen Erlebenseinheit sieht Lorenzer durchaus bereits gegeben, wenn er schreibt:

„Andererseits, schon auf dem Stande der bestimmten Interaktionsformen ist eine Polarisierung zwischen einem Ich-Pol und Gegenstandspolen vorzufinden. Diese Polarisierung bestimmt den ersten Abschnitt des Prozesses, den wir von seinem Ziel her gesehen Subjektbildung nennen (aber genauso auch Objektbildung nennen könnten; JW) Die Bildung von ‚Gegenstandsbedeutungen‘ als vorsprachliche Grundfiguren fällt in diesen frühen Zeitraum. Ich und Nicht-Ich treten *innerhalb* der noch nicht

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

auseinandergetrennten szenischen Einheiten in ein Spannungsverhältnis. Das Ich gewinnt sein Profil, indem der eigene Stand in den Szenen identisch durchgehalten wird. Auf diese Weise bildet sich Identität heraus. Entsprechendes gilt von der Gegenseite, dem Gegenstandspol. Es versteht sich, dass die Herausbildung der Selbstidentität und die Entfaltung einer Objektwelt aus der Strukturierung der Interaktionsformen erwächst.“ (Lorenzer, 1977, S. 48)

Dennoch entsteht bei Lorenzer der Eindruck, dass die ‚Spracheinführung‘, wenn man diese Phase der Entwicklung überhaupt nach ihrem von außen beobachtbaren Symptom der beginnenden Verwendung von Wörtern so nennen will, für ihn einen jähen Einschnitt, einen Quantensprung in der kindlichen Entwicklung darstellt. Denn auch wenn Lorenzer schreibt,

„Was geschieht da eigentlich? Um es kurz zu umreißen: Verfügt das Kind bereits über ein differenziertes Repertoire an zusammenhängenden *Interaktionsformen* und ist die Entwicklung so weit fortgeschritten, dass das Kind in der Lage ist, nicht nur Vertrautes von Unvertrautem zu scheiden, sondern auch wiederkehrende Situationen zu identifizieren und die Lautwerkzeuge instrumentell genügend zu beherrschen, so kommt es zur *Einführung von Sprache* (...).“ (Lorenzer, 1973a, S. 106)

so erscheint die Formulierung „so kommt es zur *Einführung von Sprache*“ sehr abrupt. Diesen Eindruck aber gilt es meiner Meinung nach von zwei Seiten her zu relativieren. Die eine Seite stellt dabei die Entwicklung der Lautzeichen dar. Hier geht Lorenzer von seinem Standardbeispiel, dem Wort ‚Mama‘ aus, einem Wort also, das der Erwachsenenwelt entstammt und für dessen Hervorbringung natürlich ein ‚instrumentelles Beherrschen der Lautwerkzeuge‘ (und eine entsprechende Entwicklung des Perzeptionsapparates) von Nöten ist. Er lässt dabei aber eine Reihe von Phänomenen aus, die auf dem Weg der Entwicklung hin zu einem solchen Wort liegen. Hacker schreibt hierzu:

„Der Beginn des Lautspracherwerbs wird häufig in Verbindung gebracht mit der Äußerung erster Wörter von Kindern. Gemeint ist hiermit die

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

zielgerichtete Äußerung von Lautketten wie beispielsweise ‚mama‘, die vorstellungsmäßig mit spezifischen Bedeutungen verknüpft werden. Bei genauerer Betrachtung erscheint diese Annahme jedoch als eine recht willkürliche Festlegung. So lässt sich bei Kindern bereits im Alter von 8-10 Monaten die wiederkehrende Verwendung selbst geschaffener sogenannter Vokabeln beobachten, die als spezifische lautliche Gestalten offensichtlich eine bedeutungsmäßig stabile Beziehung zu Situationen, Aktionen oder Zuständen haben, obwohl sie in keiner Weise mit Ausdrücken aus der Sprache der Erwachsenen übereinstimmen.“ (Hacker, 1997, S. 15)

Gewiss können und sollen mit Beobachtungen wie dieser Lorenzers Überlegungen nicht grundsätzlich in Frage gestellt werden. Eine wichtige These Lorenzers, nämlich die, dass szenische Einheiten in die Sprachkonzepte eingehen, wird in diesem Zitat von Hacker sogar belegt, wenn er von „Situationen, Aktionen oder Zuständen“ nicht aber von Gegenständen schreibt, die eine Beziehung zu Vokabeln erhalten. Worum es mir in meiner Kritik lediglich geht, ist, das Ineinander und die Kontinuität der Entwicklung von Sprachfähigkeit als Symbolisierungsfähigkeit, Sprechen und der Konstitution eines Wirklichkeitserlebens stärker zu betonen, als es sich in den stark an der Sprache orientierten Formulierungen Lorenzers findet. Es lässt sich vielleicht darüber streiten, inwieweit man dieser Verwendung von Vokabeln bereits eine symbolische Funktion zusprechen will, tatsächlich finden sich solche Vokabeln ja noch als Teil einer szenischen Einheit, werden noch nicht situationsenthaben benutzt, um über die Situation zu sprechen. Dennoch belegt das In-Beziehung-Setzen unterschiedlicher Realisierungen ähnlicher situativer Strukturen doch eine bereits entwickelte Abstraktion der Situationen, die man mit gutem Recht symbolisch nennen kann. Indem das Kind aktiv einer Szene, in der es etwas aus einer anderen szenischen Realisierung wieder erkennt, ein Lautzeichen zuordnet, findet sich ein erster Kern subjektiver Verfügbarkeit. Gleichzeitig wird so auch der „aktive und kreative Umgang von Kindern mit Sprache im Erwerbsprozess“ unterstrichen (Hacker, 1997, S. 20), ohne dass hierbei das Moment der Einigung und Verstärkung in der Interaktion mit der Umwelt in Frage gestellt werden

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

soll. Dieser Aspekt aber wird von Lorenzer übergangen, wenn er schreibt:

„Die Mutter trägt in der Einführungssituation die Sprache ihrer Sprachgemeinschaft an das Kind heran, indem sie auf bestimmte Interaktionsformen hinweist (...). Die Mutter versieht damit eine im Moment realisierte Form der Interaktion, die in der Mutter-Kind-Dyade eingeübt war, mit einem Namen.“ (Lorenzer, 1972, S. 66)

Die Beobachtung aber, dass nicht unbedingt, wie Lorenzer dies formuliert, der „verbale Bewegungs- und Wahrnehmungskomplex des Wortes (...) vom Lehrenden, oder sagen wir hier gleich, von der ‚Mutter in der Mutter-Kind-Dyade‘ in die Einführungssituation eingebracht“ wird (Lorenzer, 1972, S. 63), sondern dass das Kind Lautzeichen für bestimmte Situationen selbst erfindet, legt die Vermutung nahe, dass es sich hier nicht einfach um eine ‚gewohnheitsmäßige Assoziation‘ zwischen Lautzeichen und Interaktionsform handelt, dass vielmehr die Interaktionsform auf einer bestimmten Entwicklungsstufe eine solche Verbindung einfordert oder nahe legt. Dies aber – und hier kommen wir zur zweiten Seite von der aus die Kontinuität der Entwicklung in diesem Bereich gedacht werden muss – setzt auf Seiten der Interaktionsformen bereits ein gewisses Maß an Differenziertheit voraus. Und auch wenn Lorenzer durchaus immer wieder eine Entwicklung der Symbolisierung im vorsprachlichen Bereich einräumt, setzt er doch auch immer wieder schnell Sprache und Symbolisierung gleich. So ist es auch widersprüchlich, wenn er auf der einen Seite schreibt, dass bei der Einführungssituation des ersten Wortes „in der Tat nichts vorhanden (ist), außer der Interaktion selbst“ (Lorenzer, 1972, S. 64) und auf der anderen Seite hervorhebt, dass die Spracheinführung eben nicht auf eine „Tabula rasa der Sensorik und der motorischen Erfahrungen des Kindes und auch nicht auf ein Chaos zusammenhangslos angehäufter Eindrücke“ trifft (Lorenzer, 1977, S. 187). Bereits im vorsprachlichen Bereich aber müssen die Interaktionen subjektiv verfügbar werden, das heißt dem Kind die Möglichkeit zum In-Beziehung-Setzen

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

unterschiedlicher Interaktionen eröffnen, sonst würde keinerlei Entwicklung in Gang kommen. Dabei ist hier weniger die Differenzierung zwischen Subjekt und Objekt von Nöten, als vielmehr die Unterscheidung verschiedenartiger Interaktionsformen, die sich in der konkreten Situation gerade in Realisierung befinden, sowie andererseits die Identifikation von ähnlichen Interaktionen. Dass nicht erst, wie wir später sehen werden, Zepfs Kritik an diesem Punkt ansetzt, sondern auch Lorenzer selbst hier eine Leerstelle sieht, ist wohl der Grund, warum er Konzepte wie die sinnlich-symbolische Interaktionsform ins Spiel bringt. Jedoch ist es ihm, wie mir scheint, nicht mehr gelungen, diese Konzepte in sein theoretisches System voll zu integrieren. Der Widerspruch, der durch die Weiterentwicklung seiner eigenen Überlegungen entsteht, wenn er nun mit den sinnlich-symbolischen Interaktionsformen eine vorsprachliche Symbolisierung in seine Theorie einbaut, während er vordem bezüglich dieser Phase von einem „Ineinander von Körpervorgängen“ spricht, das die Bezeichnung ‚Geste‘ verdiene, dem aber „das symbolische Moment noch fehl(e)“ (Lorenzer, 1973, S. 50), wird auch nach der Einführung des Begriffes der sinnlich-symbolischen Interaktionsform in seinen Konsequenzen von Lorenzer nicht angesprochen.

Nun sieht Lorenzer zu Recht den hier beschriebenen Prozess der Wirklichkeitsentfaltung mit der Einführung der Sprache noch keineswegs abgeschlossen. Das Kind macht weiterhin Erfahrungen im Umgang mit seiner Umwelt und diese werden durch das Vorhandensein von Sprache zusätzlich qualitativ verändert. Diese Erfahrungen können sich zum einen, wie in dem Beispiel von Segerstedt erkennbar, dahingehend niederschlagen, dass neue Begriffe für das von außen betrachtet gleiche Objekt gefunden werden (aus ‚mat‘ wird ‚kaka‘). Zum anderen ändern sich aber auch unterhalb der Schicht der Worte die Bedeutungen, indem in den neuen Erfahrungen sich die Interaktionsformen wandeln, die mit dem Wortzeichen verbunden sind. Lorenzer schreibt hierzu:

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

„In der Bindung an eine veränderte Interaktionsform verändert sich die Bedeutung des Wortes, das als Prädikator der Interaktionsform zugeordnet ist. Zwar bleibt das Wort dasselbe, doch seine ‚Bedeutung‘ wandelt sich zwangsläufig bei *verändertem Bezug* auf eine andere Interaktionsform.“ (Lorenzer, 1972, S. 125)

Dabei würden, so Lorenzer, „die abgelösten Interaktionsformen in den Bereich der Protosymbole abgeschoben“ (Lorenzer, 1972, S. 126). Unter Protosymbolen versteht er dabei „Vor-formen“ der Symbole, „Frühstadien der – formalen wie inhaltlichen – Ausgestaltung“ im Symbolbildungsprozess, es sind für ihn „jene benannten Interaktionsformen, die auf dem als Ausgliederung und Identitätsbildung gekennzeichneten Weg auf der Strecke bleiben“ (alles Lorenzer, 1972, S. 118f). Als solche Protosymbole gehen die Bedeutungen aber nicht verloren, sondern bleiben jenseits der Grenze des unmittelbar Bewussten erhalten. Lorenzer hält fest:

„Auch streift das ‚endgültige‘ Symbol keineswegs seine – genetische – Beziehung zum Protosymbol ab. Daher kommt es, dass das endgültige Symbol allemal von einem Halo von Protosymbolen umgeben ist. Eben dieser Halo macht die Grundlage des Phantasierens aus, das als Stachel des Nichtidentischen gegen das allgemein Anerkannte lebendig bleibt.“ (Lorenzer, 1972, S. 119)

Dieser ‚Stachel des Nichtidentischen‘ aber ist mehr als nur die Grundlage des Phantasierens. Er ist die Grundlage unseres subjektiven Wirklichkeitserlebens, die Grundlage dessen, was die im zunehmenden Verlauf der Sozialisation immer weiter verallgemeinerte und objektivierete Wirklichkeit mit dem Individuum und dessen individueller Entwicklungsgeschichte zu tun hat.

Durch die Sprache aber erfährt das In-der-Welt-Sein des Kindes eine qualitative Veränderung. Denn „durch die Unabhängigkeit der Sprache von der Situation“ (Lorenzer, 1981, S. 92), die Lorenzer damit in Verbindung sieht, dass es sich hier wie oben bereits erwähnt, um die

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Verbindung zweier Engramme unterschiedlicher Ebenen (Lautebene und Handlungsebene) handelt, wird uns nicht nur die Möglichkeit zur Probehandlung eröffnet, sie „*systematisiert* die sinnlich-unmittelbar erfahrenen Situationen insgesamt“ (ebenda). Weiter schreibt er:

„Die Situationsunabhängigkeit der symbolischen Interaktionsformen (als Einheit von Interaktionsform und Sprachfigur; JW) macht ja eine durchgängige Vergleichung und ein Inbeziehungsetzen aller Interaktionsformen möglich.“ (Lorenzer, 1977, S. 49)

Und weiter:

„Der Erwerb symbolischer Interaktionsformen steigert nicht nur die Systematisierung, sondern fördert auch die Polarisierung, die Abgrenzung von Ich und Gegenständen, die nun schärfer wird. (...) Die Reflexion auf die eigene Identität und die sprachliche Aufgliederung der Gegenstandskomplexe führt zur Ausbildung von Selbst- und Objektrepräsentanzen, die in der lebensgeschichtlichen Entwicklung entfaltet und verfestigt werden. So kommt es zu einer Abgrenzung von Selbst- und Objektrepräsentanzen.“ (Lorenzer, 1977, S. 49)

Dies ist nach Lorenzer die Voraussetzung für die Aufgabelung der kindlichen Wirklichkeit. Für ihn sind „Bewusstseinsfiguren und eine Bewusstsein voraussetzende Aufgabelung des Erlebnisraumes in Subjekt und Objekt (...) erst denkbar nach der Einführung der Prädikatoren. Erst dann bilden sich ‚symbolische Repräsentanzen‘“ (Lorenzer, 1972, S. 98). Und so schreibt er kurz:

„Schieben wir ohne weitere Diskussion die These ein, dass der entscheidende Schritt in der Bildung von Bewusstsein der Erwerb von Sprache ist.“ (Lorenzer, 1973a, S. 106)

Für Lorenzer ist es also ein Faktum, dass die „Bildung von symbolischen Interaktionsformen (als Einheit von Interaktionsformen und Sprachfiguren; JW) (...) auf einer Stufe (erfolgt), auf der die szenische Einheit der Interaktionsformen noch durchaus gewahrt ist. Das

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

kann auch gar nicht anders sein, trennt sich diese Einheit in der Abgrenzung von Selbst und Objekten, die den Menschen gegenüberstehen und gegenständliche Unabhängigkeit zu behaupten scheinen, ja erst in der Folge der Operation mit symbolischen Interaktionsformen auf“ (Lorenzer, 1977, S. 48). Immerhin verweist er mit der Einführung seines Konzeptes der sinnlich-symbolischen Interaktionsformen aber auch auf die Notwendigkeit, dass schon vor dem Spracherwerb von symbolischen Prozessen in der kindlichen Entwicklung auszugehen ist. Eben hier sind aber auch schon die Momente wie ‚Situationsunabhängigkeit‘, ‚Vergleich und Systematisierung von Situationen‘ und damit unweigerlich die Stärkung der Pole Subjekt und Objekt enthalten, indem über die sinnlich-symbolische Interaktionsform unterschiedliche szenische Konkretisierungen aufgrund ihrer Ähnlichkeit miteinander in Beziehung gesetzt und identifiziert werden.

Wenn Lorenzer nun den „weiteren Aufbau der Sprache“, ausdrücklich mit dem „weiteren Aufbau der Objektwelt“ gleichsetzt, (Lorenzer, 1972, S. 78), so bleibt ungeachtet dieser Kritik festzuhalten, dass er damit die Bewusstseinsbildung in der Entwicklung des Kindes sehr viel später ansetzt, als dies noch bei Winnicott oder gar Klein der Fall ist.

Das Objekt und seine Beziehung zum Subjekt

Im Folgenden soll nun herausgearbeitet werden, welche Folgen die Überlegungen Lorenzers dafür haben, wie sich das Objekt als im Lauf der individuellen Sozialisation entwickeltes Konzept in Beziehung zum Subjekt darstellt. Diese Beziehung ergibt sich für Lorenzer zwangsläufig als Produkt ihrer gemeinsamen Entwicklung aus der ursprünglichen Ungeschiedenheit heraus, in der „Identitätsbildung (...) eben dadurch (gelingt), dass gegensätzliche Interaktionsformen auf ein zunehmend einheitlicher werdendes ‚Objekt‘ bezogen werden – realem Interagieren

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

mit eben diesem ‚Objekt‘ entsprechend“ (Lorenzer, 1972, S. 111).

Lorenzer schreibt hierzu:

„So wie am Anfang der Gesamtentwicklung eine ungeschiedene Phase, in der Ich und Nicht-Ich noch nicht differenziert sind, existiert, Selbst und Objektrepräsentanzen noch nicht bestehen, sondern erst allmählich sich voneinander abgrenzen, herausformen, so hängt die Ausbildung der einzelnen komplementären Symbole in Selbstrepräsentanz einerseits und Objektrepräsentanz andererseits stets zusammen. Man muss, um eine zutreffende Einschätzung der Verhältnisse zu gewinnen, bei der Entfaltung der korrespondierenden Symbole sich klar machen, dass Selbst- wie Objektrepräsentanzen keineswegs aus einem einheitlichen Symbol bestehen, sondern je eine Vielzahl von Symbolen enthalten. Das formal Gemeinsame dieser Symbole besteht darin, dass sie – für die Selbstrepräsentanz z.B. formuliert – das ‚Selbst in der und der Situation – darbieten. Das gleiche gilt für die Objektrepräsentanzen, bei denen ebenfalls die Einzelsymbole das Objekt ‚in der und der Situation, also in Beziehung‘ repräsentieren. Verbunden werden die miteinander in Beziehung stehenden Symbole (der Selbst- und Objektrepräsentanzen) durch die ‚Situation‘ die ebenfalls als Symbol gefasst wird. ‚Situation‘ ist das Symbol der zu korrespondierenden (von) Selbst- und Objektrepräsentanzen gehörenden Beziehungslage. Kurz gesagt, die Symbole aus der Selbstrepräsentanz, aus den Objektrepräsentanzen und die als Symbol gefassten strukturierten Beziehungen hängen nicht nur zusammen, sie können sich auch nur synchron entwickeln, heraus aus einem ungeschiedenen Zustand.“ (Lorenzer, 1973, S. 224)

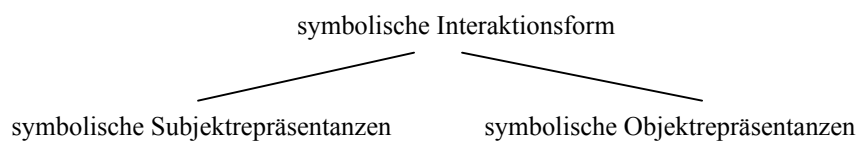
So ist auch späterhin jede Objektbeziehung zweipolig angelegt, indem „jede Triebbefriedigung zugleich Erfüllung einer Zuwendung zum Partner (also Triebbefriedigung in Vereinigung mit einem andern Subjekt bzw. Objekt) ist, wie auch lustvolle narzißtische Erfahrung am eigenen Körper. Erhöhung der ‚Besetzung‘ am anderen Objekt (bzw. dessen innerpsychischer Repräsentanz) geht mit einer Erhöhung narzißtischer Qualität am eigenen Selbst Hand in Hand“ (Lorenzer, 1973, S. 28f).

Weil aber zugleich mit dem „Aufbau eines ‚Weltentwurfs‘ (der identisch ist mit dem Aufbau eines darauf kontrapunktisch bezogenen, aus gleichem Interaktionszusammenhang sich ausgliedernden Systems

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

der Subjektrepräsentanzen und Handlungsentwürfe) (...) ein anderer Prozess, den man die ‚Identitätsbildung‘ nennen könnte (...)“ verläuft (Lorenzer, 1972, S. 103), bleiben Subjektrepräsentanzen und Objektrepräsentanzen durch ihren gemeinsamen genetischen Ursprung in der symbolischen Interaktionsform miteinander verknüpft. Aus diesem Grund muss die symbolische Interaktionsform immer als beide Pole umfassende gedacht werden (vgl. Lorenzer, 1972, S. 105):



Die Bedeutung von Sprachsymbolen und damit unserer Objektwelt, die in der Interaktion sich langsam herausbildet, bleibt auf diese Weise immer mit Interaktionsvollzug und somit mit Handlung verbunden. Lorenzer betont, dass wir im „Abbild eines Gegenstandes zugleich den Handlungsentwurf“ sehen (vgl. Lorenzer, 1972, S. 57). Aber nicht nur Handlungen, auch Emotionen werden auf diese Weise Bestandteil dessen, was wir später als Objekt erleben, denn „(d)as Wort bietet uns zugleich auch eine verbale Repräsentanz an für emotionale Regungen (...)“ (Lorenzer, 1972, S. 57). Und auch wenn Lorenzer sich hier wie auch im Folgenden immer wieder auf das ‚Wort‘ als ‚verbale Repräsentanz‘ bezieht, so lassen sich diese Aussagen auch auf die unterhalb der sprachlichen Ebene liegenden Gegenstandskonzepte beziehen.

Wenn Lorenzer nun schreibt:

„Nicht nur Sprachfiguren, sondern auch Gegenstände fungieren als Träger kollektiv vereinbarter Bedeutungen“ (Lorenzer, 1981, S. 157),

oder genauer ausführt:

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

„Symbole sind nicht nur die diskursiv geordneten Zeichen der Sprache *und* die präsentativen Symbole der Kunst, sondern *alle* Produkte menschlicher Praxis, insoweit sie ‚Bedeutungen‘ vermitteln. Auch ein Stuhl ist ein Symbol, da sich in ihm ein bedeutungsvoller Entwurf realisiert hat, in dem eine ‚Handlungsanweisung‘ enthalten ist. Im Gebrauch des Stuhls ist eine bestimmte Körperhaltung ‚vorgezeichnet‘, und der Stuhl ist Bestandteil einer Erlebnisszene“ (Lorenzer, 1981, S. 30),

so gilt es, wie oben angesprochen, aus unserer Perspektive heraus diese Aussagen radikaler zu denken. Denn, wie bereits ausgeführt, ist nicht nur das ‚äußere‘ Objekt ‚Stuhl‘, das Lorenzer in seiner Formulierung meint, in seiner vom Menschen hergestellten Form Symbol. Auch das Konzept ‚Stuhl‘, das sich das Individuum im Laufe der ontogenetischen Entwicklung gebildet hat, ist, weil es im Zentrum eines Netzes von Verweiszusammenhängen besteht, Symbol. Auch wenn es Lorenzer in den obigen Aussagen um das ‚Gemachte‘ der ‚äußeren‘ Gegenstände ging, so weist er dennoch selbst auf diesen Verweiszusammenhang hin und schreibt:

„Wir müssen in den Gebrauchswert der Gegenstände eine Unterscheidung eintragen, nämlich die zwischen dem *instrumentellen Gebrauch* eines Gegenstandes und seiner *Erlebnisbedeutung* (...). Diese Doppelnatur wohnt jedem Gegenstand inne, selbst dem unscheinbarsten, nur nützlichen Werkzeug.“ (Lorenzer, 1981, S. 19f)

In der weiteren Entwicklung beschreibt Lorenzer ein Rückweichen dieser Erlebnisbedeutung zugunsten des instrumentellen Gebrauchs der Gegenstände. So kommt es zu einer „Ausbildung realitätsgerichteten Handelns, dessen Kontrapunkt die Entfaltung von Phantasie und infantilen Wunschgebilden ist“ (Lorenzer, 1973, S. 28). In diesem Zusammenhang ist auch die Entwicklung interessant, die Lorenzer ausgehend von seiner Orientierung an der Sprache vom Symbol hin zum Zeichen beschreibt:

„Bei den Symbolen finden wir den *gestischen Charakter der Objekte* noch stark betont. Die These, die ich bei dieser Gelegenheit formuliert hatte, hieß:

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Objektrepräsentanzen werden immer als Objekte besetzt, die sich ‚in-Beziehung-zu‘, als Teil einer Szene verhalten. Mit der Progression zum Zeichen hin schwindet dieser gestische Akzent. Die Vergegenständlichung, abgelöst vom Bezug zum Objekt, schreitet fort. Die grundlegende Konstitution des Objektes, sein ‚In-Beziehung-zu-Stehen‘, wird mehr und mehr ersetzt durch die Konstitution als ‚Gegenstand an und für sich‘. In der intrasystematischen Struktur entspricht dem eine ansteigende Differenzierung und Distanzierung von Subjekt und Objekt.“ (Lorenzer, 1973a, S. 111)

Denn auch wenn Lorenzer sich mit den Begriffen ‚Symbol‘ und ‚Zeichen‘ auf die Sprachebene bezieht, so ist hier doch die fortschreitende Entwicklung der ‚Vergegenständlichung‘ unserer Objekte genauso deutlich nachgezeichnet, wie wenn er schreibt:

„Mit der Profilierung des Objektes als Gegenstand verliert es notwendig an Bezogenheit auf den Erlebenden. Das eben macht wesentlich die schon von Langer bedachte Verbundenheit von Emotionalität und präsentationalen Symbolen (versus diskursiven) aus, dass die Differenz von Subjekt und Objekt noch nicht jene Herausisolierung des Gegenstandes aus der Beziehungssituation erfahren hat, wie dies bei der exakten Gegenstandserfassung mit Hilfe diskursiver Symbole der Fall ist.“ (Lorenzer, 1973a, S. 96)

Abschließend sei in diesem Zusammenhang erwähnt, dass sich für Lorenzer „im Spektrum der Gegenständlichkeit (...) einige Gegenstände dadurch auszeichnen, dass sie exklusiv *zweckfrei als Bedeutungsträger* benutzt werden. Das sind im engeren Sinne präsentative Symbole, von denen Langer unter dem Stichwort ‚Kunst‘ spricht“ (Lorenzer, 1981, S. 157). Hier nun spricht er eine veränderte Form der Vergegenständlichung an, die im Bereich der Kunst zum Tragen kommt, indem hier die Objekte anders dargestellt und wahrgenommen werden. Dies ist für Lorenzer ein wichtiger Aspekt für die Bedeutung von Kunstphänomenen für den Menschen: „Ihre Funktion ist es, freigestellt von instrumentellem Gebrauch *soziale* Verhaltensentwürfe dem Subjekt anzubieten“ (ebenda).

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Fazit

Lorenzers Überlegungen sind für unseren Zusammenhang zentral. Mit ihm können wir theoretisch fassen, wie Objekterleben und Wirklichkeit als komplexes Ergebnis realer Erfahrungen in der Auseinandersetzung mit äußerer Umwelt geformt werden. Sein Konstrukt der Interaktionsformen erlaubt es, das, was sich im erwachsenen Erleben als Subjekt und Objekt gegenübersteht, als im Verlauf der individuellen Sozialisation interaktionell auseinander gefaltete Pole zu begreifen. Auf diese Weise eröffnet uns seine Theorie einen Rahmen, in dem wir Objekterfahrung als Ergebnis realer Interaktionen verstehen können, in das szenische Strukturen eingelagert sind. Es sind diese Strukturen, die, wie im zweiten Teil dieser Arbeit veranschaulicht werden wird, im Improvisieren deutlich werden, indem sie den Ausgangspunkt für unser Zur-Welt-Sein darstellen, für die individuelle Art und Weise, wie Widerständigkeiten integriert werden. In seiner eingehenden Beschäftigung mit der Bedeutung der Spracheinführung für die Entwicklung des Subjektpols wird gleichzeitig auch deutlich, wie Objekterfahrung unter dem Einfluss der Sprachentwicklung neue wichtige Impulse erhält.

2.2.5 Siegfried Zepf: Affektsymbol und vorsprachliches Erleben

Zepf beschäftigt sich in kritischer Weiterführung der Lorenzerschen Theorie der Interaktionsformen ebenfalls mit der Frage, wie die Entstehung von Bewusstsein und Erleben theoretisch zu fassen ist. Von besonderer Bedeutung ist hierbei der Beitrag, den er mit der Einführung des Begriffes der Affektsymbole zur vorsprachlichen Symbolisierungsfähigkeit leistet.

Wie oben dargestellt, versucht Lorenzer das vorsprachliche Erleben mithilfe der sinnlich-symbolischen Interaktionsformen theoretisch zu fassen und führt dies am Beispiel des Garnrollenspiels aus (s.o.). Zepf kritisiert nun, dass Lorenzer in diesen Ausführungen nicht klar darstellt, worin er in diesem Spiel den Prädikator ausmacht, das, was die Stelle und Funktion erfüllt, die in der Sprache das Wort als Lautzeichen oder Schriftzeichen hat und worüber der Begriff prädiiziert wird. Ein solcher Prädikator aber ist, so ist Zepfs Argumentation, als grundlegender Bestandteil begriffsanaloger Strukturen notwendig, damit von subjektivem Erleben gesprochen werden kann. Er stellt fest, dass weder Mutter noch Garnrolle von dem Kind als abgegrenztes Objekt erfahrbar seien und damit nicht als Prädikator fungieren können. Lorenzer setze beim Säugling die Fähigkeit voraus, Symbol und Symbolisiertes voneinander unterscheiden zu können, um im Spiel eine andere Bedeutung zu erleben. Von dieser Fähigkeit sei aber beim Säugling, der Interaktionsformen noch nicht unterscheiden könne, weil er noch sprach- und damit begriffslos sei, noch nicht auszugehen. Des Weiteren setze die Herstellung eines Zusammenhanges zwischen dem Spiel mit der Garnrolle und dem Weggehen und Wiederkommen der Mutter eine Abstraktion voraus, über deren Zustandekommen das Lorenzersche Konzept nichts aussage. So folgert Zepf:

„Vorsprachliches Erleben kann mit der Annahme sinnlich-symbolischer Interaktionsformen nicht begründet werden. Als psychische Inhalte sind die

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Interaktionsformen zwar im Subjekt vorhanden. Die Bildung von Interaktionsformen schafft aber nicht schon die begriffsanalogen Strukturen, über welche diese Interaktionsformen subjektiv erst verfügbar werden können.“ (Zepf, 2000, S. 235)

Da die Verschiedenheit unterschiedlicher Interaktionsformen vom Kind noch nicht erlebt werden kann, ist es nötig, eine objektiv vorhandene Repräsentanzwelt von der subjektiv verfügbaren zu unterscheiden (vgl. Zepf, 2000, S. 246). Daneben kann aber von „einem präverbalen, dem Primärvorgang unterliegenden Denken erst gesprochen werden, wenn dessen Mittel – begriffsanaloge Strukturen – gebildet wurden“ (Zepf, 2000, S. 236). Mit dieser Kritik verweist Zepf also auf eine Leerstelle in Lorenzers Konzept: da wo sich bei der sprachsymbolischen Interaktionsform das Sprachzeichen, das Wort befindet, findet sich bei der sinnlich-symbolischen Interaktionsform keine Entsprechung, die die subjektive Verfügbarkeit der Interaktionsform erklären könnte.

Der Zusammenhang zwischen Interaktionsformen und Affektsymbolen

Hier nun greift Zepfs Konzept der Affektsymbole, die als begriffsanaloge Strukturen mit den Interaktionen verbunden sind und erstes Erleben ermöglichen. Die Eigenschaft des ‚Begriffsanalogen‘ macht Zepf dabei, neben dem Vorhandensein eines Prädikators, auch an einem zugrunde liegenden Abstraktionsprozess, sowie einer Unterscheidbarkeit von Intension und Extension fest. Im Falle der Affektsymbole beruht der Abstraktionsprozess auf der wahrnehmbaren Differenz der Reizintensitäten, während der Prädikator für Zepf in den jeweiligen wahrgenommenen körperlichen Reizintensitäten als ‚autonome Imageries‘ auszumachen ist, die sich von den Affekten selbst als deren körperliche Existenzweise in gleicher Weise unterscheiden, wie dies die Worte von den Begriffen als deren sprachlicher Existenzweise tun. Mit dem Rückgriff auf Mandlers ‚Autonome Imageries‘ legt Zepf seinen Affektsymbolen also vom Säugling

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

wahrgenommene Reizkonturen zugrunde, Verläufe „unterschiedlicher Intensitäten der eintreffenden intero- und propriozeptiven Impulse“ (Zepf, 2000, S. 205), wie sie auch dem Sternschen Konzept der Vitalitätsaffekte, auf das weiter unten noch eingegangen werden wird, zugrunde liegen. Die Intension der Affektsymbole liegt in den Beziehungen zwischen den Veränderungen der Interaktionsformen, während die Extension in den unterschiedlichen konkreten Existenzweisen der Interaktionsform zu sehen ist. Auf diese Weise sieht Zepf in den auf Abstraktionen aus konkreten Interaktionen und Körperabläufen resultierenden Affektsymbolen die Voraussetzung für ein erstes, noch nicht an die Sprache gebundenes Erleben beim Säugling:

„Affektsymbole sind die ersten seelischen Inhalte, die ein Erleben ermöglichen.“
(Zepf, 2000, S. 229)

Wie Lorenzer dies für die sprachliche Einsozialisierung der Interaktionsformen feststellt, so sind auch die Affektsymbole als Produkte des individuellen Sozialisationsprozesses zu verstehen, werden in interaktiver Einigung innerhalb der Mutter-Kind-Dyade hergestellt:

„Analog dem Verfahren, in dem die Mutter mit der Einführung der Sprache die von ihr hergestellte und in das Kind eingetragene Interaktionspraxis bezeichnet und sprachlich Ausdrücke des Kindes korrigiert, stellt sie in der Praxis die Affekte ihres Kindes her und korrigiert und signiert durch ihre Reaktion auf das Verhalten des Kindes einen bestimmten mimischen Ablauf als Ausdruck ‚dieses‘ Affekts.“
(Zepf, 2000, S. 211)

Aufgabe der Affektsymbole ist es, dem Subjekt Informationen über einen bestimmten Zustand, in dem es sich befindet, zukommen zu lassen. Zepf schreibt bezüglich dieses Zustandes, über den die Affekte, die Zepf von den an Sprache gebundenen Emotionen unterscheidet, das Subjekt informieren:

„dieser Zustand resultiert in psychoanalytischer Sicht aus einem bestimmten, aus den Auseinandersetzungen mit der Realität resultierenden Zusammenspiel seelischer Repräsentanzen. Da Repräsentanzen als subjektiver Niederschlag

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

der Objektbeziehungen, als Interaktionsformen, zu lesen sind und Interaktionsformen die Elemente abgeben, aus denen sich die Persönlichkeitsstruktur aufbaut, heißt dies, dass sich in den Affekten das aktuelle System der Beziehungen darstellt, in dem die vorhandenen Interaktionsformen bei einer intendierten oder durchgeführten Interaktion stehen.“ (Zepf, 2000, S. 213)

Zepf sieht mit den subjektiv wahrgenommenen unterschiedlichen Intensitäten körperlicher Abläufe, die die Prädikatoren der Affektsymbole darstellen, Freuds Begriff des Affektbetrags¹¹ ‚entmystifiziert‘:

„Die unter den psychoanalytischen Begriffen ‚Libido‘ und ‚Besetzung‘ gefaßten Sachverhalte präsentieren sich im vorgestellten konzeptuellen Bezugsrahmen in Gestalt der autonomen Imageries, in denen körperliche Reize abgebildet werden. Sie sind ein Teil der Repräsentanz der Interaktion, der Interaktionsformen, und auf diesen Teil, der Abbildung körperlicher Reize in der Repräsentanzwelt, nimmt der Begriff der ‚Besetzung‘ Bezug.“ (Zepf, 2000, S. 224)¹²

Darüber hinaus lassen sich für Zepf auch die Eigenschaften des primärprozesshaften Denkens (Zeitlosigkeit, keine Negation, kein Zweifel, keine logischen Regeln, Vorherrschen des Lustprinzips usw.) auf sein Konzept der affektsymbolischen Denkprozesse anwenden und theoretisch einbinden.

Affektsymbolische Differenzierungen des vorsprachlichen Erlebens

¹¹ Denkt man diesen Gedanken weiter, so scheint Zepfs Konzeption die Möglichkeit zu bieten, den Umschlag vom Quantitativen ins Qualitative in dem Zusammenhang mit der Theorie der Besetzungen nachzuzeichnen.

¹² Entsprechend schreibt Zepf auch: „Bei der Realisierung einer Interaktionsform wird nicht die Besetzung der Interaktionsform abgeführt. Abgeführt wird die körperliche Erregung, die sich in der Besetzung darstellt.“ (Zepf, 2000, S. 225)

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Aufgrund der Wahrnehmung unterschiedlicher Reizintensitäten ist das Neugeborene, das noch nicht in der Lage ist, Interaktionsform und Interaktion als Vorstellung und praktisches Handeln voneinander zu unterscheiden, doch zumindest in der Lage festzustellen, wenn eine Interaktionsform aktualisiert wird, wenn sie wieder entaktualisiert wird, und wenn sie wieder verschwunden ist. Dabei spielen die Besonderheiten der verschiedenen Interaktionsformen im subjektiven Erleben noch keine Rolle, da sie nicht voneinander unterscheidbar sind. Während nun die aktualisierte Interaktionsform subjektiv als Bedürfnis erlebt wird, wird die Entaktualisierung der Interaktionsform als Lust und die verschwundene als Wohlbefinden erfahren. Dabei bestimmt sich das Erleben eines Affektes in wechselseitiger Abhängigkeit zu den anderen: Bedürfnis gründet in der Beziehung ‚Lust > Wohlbehagen‘, Lust in ‚Bedürfnis > Wohlbehagen‘ und Wohlbehagen in ‚Bedürfnis > Lust‘.

„Bei einem Affekt werden andere Affekte für die Erkenntnis der Repräsentanzen benutzt, die innerhalb seines Umfanges liegen (...). Subjektiv ist die Lust Folge des Bedürfnisses und führt in Wohlbehagen.“ (Zepf, 2000, S. 245)

Findet eine aktualisierte Interaktionsform nun keine zeit- und formgerechte Antwort, was in der extrauterinen Sozialisation unvermeidlich ist, führt dies laut Zepf zu einem Zerschlagen der Interaktionsform, was eine Regression auf das Erleben undifferenzierter Körpersensationen zur Folge hat. Auch in diesem Prozess werden nun begriffsanaloge Strukturen gebildet: Der Prozess des Zerschlagens bezieht sich intensional auf den Affekt der Unlust, während an dessen Ende der Affekt des Missbehagens steht. Auf diese Weise sucht Zepf die Differenzierung erster ‚Grundaffekte‘ rein auf der quantitativen Unterscheidung von Reizintensitäten abzuleiten. Dabei unterscheidet Zepf zwei Arten von Affekten: Affektsymbole, die den Prozess der Veränderung einer Interaktionsform begleiten – Lust und Unlust – und solche, die am Beginn und am Ende dieser Veränderung stehen – Wohlbehagen und Missbehagen (vgl. Zepf, 2000, S. 245f).

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Auch in der weiteren Entwicklung hin zur ersten Differenzierung von Innen und Außen ist es nach Zepf ausreichend, davon auszugehen, dass die Intensität, nicht aber die Qualität der vegetativen und propriozeptiven Impulse vom Säugling unterschieden werden kann:

„Trifft diese Annahme zu, dann wird das Bedürfnis, die Vorstellung der Objektwelt, durch angestiegene vegetative Impulse prädiiziert, der Handlungsimpuls, die Vorstellung des Selbstanteils, durch noch weiter angestiegene vegetative Reize. Beim Gelingen liegen die beim Handlungsimpuls angestiegenen vegetativen Reize vor, zu denen ein Anstieg mit nachfolgendem Abfall der propriozeptiven hinzukommt, beim Mißlingen gewinnen die vegetativen Reize an Intensität und die propriozeptiven Impulse bleiben bestehen. Im Schmerz steigt die Intensität der vegetativen Reize noch weiter an und auch die Intensität der propriozeptiven Impulse nimmt zu, und beim Kummer liegt eine Überflutung mit vegetativen und propriozeptiven Reizen vor. Die Lust wiederum geht mit einer Abnahme der angestiegenen und einer Zu- und Abnahme der propriozeptiven Reize einher. Beim Wohlbehagen liegen noch vegetative Reize vor, deren Intensität aber geringer ist als die, welche das Bedürfnis prädiiziert.“ (Zepf, 2000, S. 259)

In der nachgeburtlichen Situation des Säuglings ist dieser unentwegt auch Frustrations- und damit Unlusterfahrungen ausgesetzt. „Die Trennung von Innen und Außen und ihr In-Beziehung-Setzen wird notwendig, weil auf dem Stadium der halluzinatorischen Wunscherfüllung Unlust nicht vermieden werden kann“ (Zepf, 2000, S. 251). Das gleiche Bedürfnisgefühl aber, das Quelle seiner Unlust ist, ist auf der anderen Seite auch Ursprung von Lust. Diese Widerspruchssituation führt mit Zepfs Worten dazu, dass „die intensionale Bestimmung des Bedürfnisgefühls (...) veränder(t wird). Das bloße Bild – die aktualisierte Interaktionsform – wandelt sich in eine Vorstellung, die nun auch subjektiv auf ein ‚Außen‘ verweist“ (Zepf, 2000, S. 247). Auf diese Weise lässt sich eine erste subjektive Differenzierung zwischen Innen und Außen nachzeichnen, ohne dass das Außen dabei aber schon als vom kindlichen Subjekt abgetrennt erlebt

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

werden kann. Vielmehr steht hier die Beziehung zum Subjekt im Vordergrund:

„Während das, was zwischen dem Subjekt und seinen Objekten geschieht, zunächst noch relativ undifferenziert in protosymbolische Interaktionsformen abgebildet und im Handeln erkannt und – später – in sprachlichen Interaktionsformen auch in seinen Elementen gegliedert bewusst wahrgenommen wird, gewinnt in der Gestalt der Affekte die Beziehung Bewusstsein, in denen das, was geschieht, zum Subjekt steht.“ (Zepf, 2000, S. 248)

Es ist diese ‚emotive Bedeutung‘, auf die Zepf in seiner Arbeit immer wieder abhebt und die die erkenntnismäßige Funktion der Affektsymbole für das Subjekt darstellt.

Das Erleben, in dem Innen und Außen getrennt sind, unterscheidet sich dabei laut Zepf durch drei Kriterien (vgl. Zepf, 2000, S. 248f) von dem vorangegangenen: Erstens fand innerhalb des Primärvorganges eine Entwicklung statt, indem die dort vorherrschende Ersetzung der äußeren Realität durch die innere aufgehoben worden ist. Zweitens haben sich die Affekte qualitativ verändert, weil nun die Interaktionsform im Erleben des Säuglings auf etwas Äußeres verweise und sich damit intensionale wie extensionale Bestimmung ändern. Und drittens erfährt der Säugling durch die Trennung ein für ihn günstigeres Verhältnis zwischen Lust und Unlust als in der halluzinatorischen Wunscherfüllung. Mit der erlebnismäßigen Trennung sei nun auch die Trennung zwischen Interaktionsform und Interaktion vollzogen, denn „die subjektive Trennung von Innen und Außen setzt Abstraktionen, d.h. begriffsanaloge Strukturen voraus, welche erst erlauben, Interaktionsformen von Interaktionen zu unterscheiden“ (Zepf, 2000, S. 250).

Die weitere Ausdifferenzierung des Außen

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Wie auch im Vorangegangenen, sieht Zepf als Motor der weiteren Entwicklung die Spannung zwischen Lust und Unlust¹³, denn auch die Verschiebung in ein Außen genügt nicht, um Unlusterfahrungen bleibend abzuwehren. Das erneute Auftreten von Unlust, führt dazu, dass das Außen, das ja zugleich auch Quelle der Lust ist, verändert und in einen Selbst- und einen Objektanteil der Interaktion aufgegliedert wird:

„Während sich vordem das bloße Bild in eine Vorstellung wandelte, ist nun die Vorstellung in einen Selbst- und in einen Anteil differenziert, der sich auf diese Objektwelt bezieht. Über unlustvolle Erfahrungen haben sich aus dem Interaktionsspiel zwei gegeneinander abgrenzbare Pole herausgebildet, die jeweils eine kollektive Identität aufweisen (...). Diese kollektive Identität besteht darin, dass der eine Pol die Lust bewirkt, die in dem anderen erfahren wird.“ (Zepf, 2000, S. 261f)

Mit dem Begriff der kollektiven Identität meint Zepf dabei, dass im Identischen das Verschiedene nicht erkannt werden kann. Der eine Pol, die Objektwelt, so führt Zepf weiter aus, ist wiederum polar geteilt, da er Lust wie auch Unlust bereiten kann. Nicht nur dieser Pol aber sei in seiner polaren Anlage weiter differenziert, auch bei dem auf das Selbst verweisenden Pol verhält es sich entsprechend:

„Im Erleben des Kindes entspricht dies einer gleichermaßen einheitlichen, aber doppelpoligen, durch Lust oder Unlust gekennzeichneten jeweils kollektiven eigenen Identität, die auf die des äußeren Pols bezogen ist.“ (Zepf, 2000, S. 262)

¹³ An anderer Stelle schreibt er genauer: „Der ‚Motor der Entwicklung‘, der im ‚Wechsel von Triebbefriedigung und Versagung‘ besteht (Lorenzer, 1972, S. 28), dechiffriert sich als eine dialektische Beziehung von triebbestimmter und narzißtischer Bedürftigkeit (...), in der in Gestalt des Strebens nach Lust die triebbestimmte dominiert.“ (Zepf, 2000, S. 271)

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

In dieser Bezogenheit verschwimmen die beiden Pole, was Zepf mit dem Begriff der kollektiven Identität bezeichnet. Gleichzeitig aber wird deutlich, in welcher engen Durchdringung die gemeinsame Entwicklung dessen zu denken ist, was sich später als Subjekt und Objekt gegenübersteht.

Was dem Kind den Objektanteil der Interaktion kenntlich macht, ist die Erfahrung von Unlust in seiner Abwesenheit (vgl. Zepf 2000, S. 253). Die Entaktualisierung des Selbstanteils wird dann abstrahiert zur Intension des Affekts des Gelingens, der anzeigt, dass es gelungen ist, die Anwesenheit des Objektes herbeizuführen. Über die Beziehung ‚Bedürfnis zu Unlust‘ wird dagegen der Affekt des Misslingens erfahren (vgl. Zepf, 2000, S. 254).

„Das *Bedürfnis* verweist nun über die Affekte Lust und Wohlbehagen bzw. Schmerz und Kummer auf die Anwesenheit oder Abwesenheit des Objekts, wird aus den Beziehungen Lust > Wohlbehagen und Schmerz > Kummer abstrahiert, und das Objekt stellt sich subjektiv in der Relation dieser Abläufe dar.“ (Zepf, 2000, S. 255)

Reagiert der Säugling auf den Affekt des Misslingens, der drohenden Schmerz signalisiert, mit verstärkter Realisierung des Selbstanteils, indem er beispielsweise sein Schreien intensiviert, um die Anwesenheit des Objektes doch noch zu erreichen, so führt dies im Erfolgsfall zum Entaktualisieren oder im anderen Falle zum Zerschneiden der Interaktionsform.

„In dieser Wut erlebt das Neugeborene seine verstärkte Aktivität als eine, welche mittelbar durch Misslingen und unmittelbar durch den drohenden Schmerz hervorgerufen wird und zu den Affekten des Erzwingens bzw. Vernichtetwerdens führen kann. Seine Aktivitäten lassen sich als eine erste aggressive Handlung interpretieren.“ (Zepf, 2000, S. 256)

Deutlich aber unterscheidet Zepf die in dieser Form des Erlebens noch gegebene Art der Gegenständlichkeitskonzepte von einem sich erst

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

aus der Entwicklung ergebenden erwachsenen Erleben mit distinkten Objekten. Die Differenzierung ist noch eine, die zwischen Selbstanteil und Objektanteil liegt, nicht aber die Unterscheidung unterschiedlicher Objekte ermöglicht. So schreibt er:

„Aus der Perspektive des Kindes betrachtet kann jedoch von Objekten noch nicht die Rede sein, denn die Ausdifferenzierung der Außenwelt in einen Selbst- und einen Objektanteil führt lediglich zu einer noch undifferenzierten und noch nicht zu einer subjektiven Objektwelt im Sinne distinkter und voneinander abgrenzbarer Objekte.“ (Zepf, 2000, S. 258)

In einer Fußnote bezieht sich Zepf, um eine Besonderheit dieses Erlebens zu belegen, auf eine Beobachtung von Piaget. Dieser konnte nämlich wiederholt feststellen, dass kleine Kinder ein verschwundenes Objekt nicht an der Stelle suchen, an der sie es haben verschwinden sehen, sondern an der Stelle, an der sie es zuletzt gefunden haben. Diese Beobachtung nun nimmt Zepf als Indiz für die Annahme, dass das kleine Kind das Objekt eben noch nicht als eigenständigen, abgegrenzten Gegenstand erlebt:

„Dieser Irrtum belegt, dass sich die Objektvorstellung nicht auf ein isoliertes, sondern auf ein Objekt als Teil eines Handlungsvollzuges bezieht. Sieht das Kind das Objekt nicht mehr, sucht es nach ihm dort, wo die Suchhandlung beim letzten Mal erfolgreich war (...). Dies ändert sich erst nach dem 12. bis 18. Monat, d.h. nach dem Spracherwerb (...).“ (Zepf, 2000, S. 233)

Erst nach diesem entscheidenden Schritt in der Entwicklung des Individuums sei der Gegenstand „nicht mehr an eine praktische Situation gebunden (...), sondern hat eine eigene Permanenz gewonnen“ (Ginsburg u. Opper zitiert nach Zepf, 2000, S. 233). Bis dahin, so betont Zepf, werden „die Objekte, die an den Interaktionsprozessen beteiligt sind, nicht als selbstständige Entitäten, sondern in funktionaler, d.h., in der Hinsicht abgebildet, in der sie zu ihnen, zu ihrer aktuellen Bedürfnislage stehen“ (Zepf, 2000, S. 233f). Zusammenfassend zu seinem Verständnis

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

der vorsprachlichen Entwicklung des subjektiven Erlebens schreibt Zepf:

„Die kognitive Differenzierung, welche von der Vermeidung von Unlust angetrieben wird, bei der halluzinatorischen Wunscherfüllung ansetzt und über eine Trennung von Innen und Außen zu einer Aufgliederung des Außen, des Selbsts und der Objektwelt führt, differenziert das System der Affektsymbole, welches in Form des unmittelbaren Erlebens am Endpunkt der vorsprachlichen Entwicklung differenzierbare Verhaltensaspekte des Subjekts und der Objektwelt im Allgemeinen abbildet.“ (Zepf, 2000, S. 268)

Differenzierungen des Erlebens im Zuge des Spracherwerbs

Die besondere Rolle, die der Spracherwerb in der weiteren Entwicklung der subjektiven Wirklichkeit des Kindes spielt, findet auch bei Zepf seine Berücksichtigung. Erst über die Verbindung mit Sprache können die bisher nicht bewusstseinsfähigen Interaktionsformen als voneinander unterscheidbare in das Bewusstsein gelangen und zueinander in Beziehung gesetzt werden. Zepf schreibt:

„Über die durch den Spracherwerb möglich gewordene Begriffsbildung werden die Interaktionsformen voneinander unterscheidbar, weil sie sowohl in den Aspekten, in denen sie identisch sind, wie auch in jenen, in denen sie verschieden sind, Bewusstsein gewinnen und selektiv identifizierbar werden. Die Elemente, aus denen sich die verschiedenen Interaktionsformen zusammensetzen, werden damit auch subjektiv verfügbar und können in der Bildung neuer Interaktionsformen in veränderter Weise zusammengefügt werden (...). Auch die Bedingungen, die für die Befriedigung eines bestimmten Triebwunsches einzulösen sind, lassen sich nun identifizieren als ein bestimmter Komplex instrumenteller Interaktionsformen, über die sich eine, in einer aktualisierten Interaktionsform abgebildete bestimmte Triebvollzugshandlung nach Einschätzung der Lage erreichen lässt.“ (Zepf, 2000, S. 266f)

Wie schon in den vorangegangenen Entwicklungen sieht Zepf auch beim Spracherwerb den Motor in der Spannung zwischen Lust und Unlust, die er in dem Spannungsfeld zwischen narzisstischer und triebhafter Bedürftigkeit verortet (vgl. Zepf, 2000, S. 247f) und schreibt:

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

„All diese Entwicklungsschritte lassen sich als Bewegungs- und Lösungsformen des Widerspruchs zwischen narzißtischer und triebhafter Bedürftigkeit interpretieren. Sie werden realisiert, weil auf ihnen die Relation von lustvollen und unlustvollen Erfahrungen günstiger ist als auf der vorhergegangenen Stufe. Auch der Spracherwerb gründet in diesem Widerspruch (...). Das Kind nutzt diese Möglichkeiten der Sprache, weil aus Gründen der Unlustvermeidung nun eine subjektive Unterscheidung objektiv verschiedener Interaktionsformen notwendig wird.“ (Zepf, 2000, S. 265)

Wie bereits dargestellt sind auf dem vorher erreichten Entwicklungsstand für den Säugling die Aktivitäten, die zu Lust bzw. Unlust führen, noch immer nicht differenzierbar. Erst die mit Sprache verbundene Differenzierung erlaubt, die „Bedingungen der Unlust subjektiv insoweit kenntlich (zu machen), dass sie verhindert werden können“ (Zepf, 2000, S. 265).

Zwischen den Affektsymbolen und den in der Entwicklung nachfolgenden, begrifflich gefassten Interaktionsformen, besteht laut Zepf der Unterschied, dass erstere die Beziehungen dieser Interaktionsprozesse zum Subjekt bewusst machen, während durch letztere die konkreten Interaktionsprozesse erkannt werden, in denen sich das Subjekt befindet. Ein weiterer Unterschied besteht aber auch in der Entstehung: während die Interaktionsformen durch die Verbindung mit Worten symbolisch und so begrifflich verfügbar werden, entstehen Affektsymbole durch die Verbindung von Interaktionsformen und körperlichen Prädikatoren. Nur in der Sprache aber können die einzelnen Zeichenexemplare auch in Abwesenheit des bezeichneten Gegenstandes hergestellt werden. Daneben könne nur die Sprache „metasprachlich und auf unterschiedlichen Abstraktionsstufen abgebildet werden“ (Zepf, 2000, S. 216): „Über Affekte lässt sich nicht ‚nachfühlen‘, so dass für das System der Affektsymbole auch jene semantische Stufenbildung entfällt, welche in der Sprache möglich ist“ (Zepf, 2000, S. 216).

Fazit

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

In unserem Zusammenhang scheint mir wichtig, dass Zepfs Theorie der Affektsymbole geeignet ist, jenen Bereich zu erhellen, der bei Lorenzer noch im Dunkeln blieb, nämlich die Frage, wie sich die Entwicklung des Bewusstseins vor dem Spracherwerb genauer in seiner symbolischen Dimension fassen lässt. Das Konzept der ‚Autonomen Imageries‘ und der zugrunde liegenden Erregungskonturen, auf das er dabei zurückgreift, scheint mir hierbei in eine ähnliche Richtung zu weisen wie auch einige Konzepte Sterns, auf die wir später noch zu sprechen kommen werden. Gleichzeitig aber muss im Zusammenhang einer widerständigen Aneignung auch interessieren, wie Zepf konsequent die Entwicklung des menschlichen Erlebens im Sozialisationsprozess der Ontogenese entlang der Linie zwischen Lust und Unlust entwickelt. Auf diese Weise wird nicht nur deutlich, dass Wirklichkeit als subjektives Erleben so selbstverständlich nicht ist, wie wir sie nehmen, dass sie Produkt eines komplexen Entwicklungsprozesses ist. Es wird auch deutlich, wie in diesem Prozess das Erleben von ‚Widerständigkeit‘ als zentrales konstituierendes Moment verstanden werden kann.

2.2.6 Dietmut Niedecken: Wirklichkeit als Metaphorisierung des Leiblichen

Auch Niedecken befasst sich in Arbeiten aus der jüngeren Zeit mit Fragen, die das menschliche Bewusstsein und dessen Entstehung betreffen. In ihrer Arbeit über okkulte Phänomene (Niedecken, 2001), die sie von ihrem entlegenen Gegenstand her zwingt „die Grundlagen der anerkannten Weltauffassung grundsätzlich zu überdenken“ (Niedecken, 2001, S. 181), argumentiert sie, dass neben einer Vielzahl von Phänomenen aus den unterschiedlichsten Bereichen des menschlichen Lebens nicht zuletzt auch einige Konzepte aus dem Bereich der Psychoanalyse, wie der Narzissmus, die Gegenübertragung oder Kleins projektive Identifizierung, es notwendig machen, die Subjekt-Objekt-Trennung zu hinterfragen (vgl. Niedecken, 2001, S. 171). Auch in ihren Überlegungen findet sich ein deutlicher Akzent auf die Genese des Subjektes, obschon sie ganz im Sinne der hier entwickelten Argumentation schreibt:

„Subjekt und Objekt sind, so können wir zusammenfassen, durchaus als Konstrukte unseres selbstreferentiellen Bewusstseins aufzufassen.“
(Niedecken, 2002, S. 943)

Auch sie geht dabei in dieser Entwicklung von einem ursprünglichen Zustand der Ungeschiedenheit aus und kritisiert Sterns gegenteilige Position, in der die „Beobachtung der räumlichen Getrenntheit von Mutter und Säugling (...) unmittelbar (...) in eine Vorstellung vom inneren Erleben des Säuglings (umgesetzt werde), dessen Identität damit als eine Gegebenheit vorausgesetzt wird“ (Niedecken, 2002, S. 926). Niedecken hält dagegen:

„Das Konstrukt einer durchgehaltenen Entwicklung aus ursprünglicher Subjekt-Objekt-Einheit in eine sich schließlich als Einheit gegenüber einer Objektwelt intentional bestimmende Subjektivität hat sich in der klinischen Erfahrung – oder auch in der Analyse kreativer Prozesse – vielfach bewährt, während die Vorannahme einer angeborenen Abgegrenztheit eines Selbst zur

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Objektwelt eine ausgewiesene klinische Relevanz nicht besitzt.“ (Niedecken, 2002, S. 928)

Dabei sei mit dem von Freud für diese Einheit geprägten Begriff des ‚primären Narzissmus‘ „kein beobachtbares Stadium der Kinderentwicklung“ gemeint (Niedecken, 2001, S. 182). Vielmehr handele es sich hier um ein Konstrukt, das geeignet ist, das frühkindliche Erleben zu fassen:

„Wir konstruieren ihn als anzunehmenden Urzustand, in welchem Innen und Außen ungeschieden, die Einheit von Mensch und Welt, von ‚Umwelt‘ und ‚Schema‘ noch ungebrochen ist. Die menschliche Sozialisation kann als eine fortschreitende Entfernung von, Ausdifferenzierung aus dieser primären Einheit dargestellt werden; zugleich jedoch ist der Sozialisationsprozess auch aus jenem ‚intensiven Streben‘ heraus zu verstehen, welches diese Einheit durchgehend wiederzugewinnen trachtet.“ (Niedecken, 2001, S. 182)

Auf diese Weise verteidigt Niedecken die Ausführungen Winnicotts oder Lorenzers gegen voreilige Schlüsse aus dem Bereich der Säuglingsbeobachtung, wie sie sie Stern vorwirft. Die Ausführungen ersterer zu diesem Thema müssten aber, so Niedecken, komplizierter ausfallen als die Interpretation Sterns, die sich des Vorteils erfreue, „dass sie die sprachlichen Verhältnisse, die Subjekt und Objekt auseinanderhalten, im noch nicht sprechenden Säugling bereits voraussetzt. Da die Verhältnisse auf die Winnicotts provozierend-plakativ formulierte These (‚There ist no such thing as a baby‘; JW) verweist, ihrer Natur nach dyadisch und nichtsprachlich sind, muss die Darstellung auf Abstraktionen zurückgreifen, die das sprachlich nicht unmittelbar zugängliche Erleben nachvollziehbar konstruieren“ (Niedecken, 2002, S. 924). Dies ist, wie mir scheint, noch radikaler zu formulieren, denn mehr noch als nur die Sprache wird in dieser Perspektive menschliche Weltauffassung und Denken per se hinterfragt.

Da in der frühen Mutter-Kind-Einheit noch nicht das Kind als Subjekt angesprochen werden kann, ist, so stellt Niedecken unter

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Verweis auf Lorenzers Sozialisationstheorie fest, für „das Erleben in der frühen Kindheit (...) zunächst grundsätzlich von der Mutter-Kind-Dyade als Subjekt auszugehen (...)“ (Niedecken 2002, S. 925). Sie proklamiert so, den Gedanken der Ungeschiedenheit konsequent weiterdenkend, ein interpersonelles Subjekt:

„Das gestische Ineinander der dyadischen Einigungssituation ist als Gesamtsubjekt aufzufassen, das die Aktualität der situativen Struktur als Reiz aufzunehmen und mit einer Interaktionsform sozusagen ‚auf einen Nenner‘ zu bringen hat.“ (Niedecken, 2002, S. 926)

Ohne auf die Arbeiten Zepfs und dessen Begriff der Affektsymbole zu verweisen, betont Niedecken die Bedeutung der Affekte im Zusammenhang mit dieser unaufgetrennten Dyade und schreibt in Rückgriff auf das Sternsche Konzept der Affektabstimmung:

„Wie die Erkenntnisse über die Affektabstimmung zeigen, sind sie im Reiz-Reaktions-Spiel der frühen Interaktion subjektübergreifend wirksam und bilden zugleich mit Propriozeption und Sensorik in der amodalen Wahrnehmung einen unaufgetrennten Komplex (...). So ist anzunehmen, dass die Affekte in ihrem Zusammenspiel von physiologischem, sensorischem und motorischem Geschehen in ihrer sozialen Bedeutsamkeit auf jene szenische Einheit verweisen, deren Vorrang vor der Subjekt-Objekt-Ausdifferenzierung in amodaler Wahrnehmung und agentenunabhängiger Situationsrepräsentation zum Tragen kommt.“ (Niedecken, 2002, S. 941)

Fasst man die Dyade aber, wie Niedecken dies vorschlägt, als ‚Gesamtsubjekt‘ auf, so ist es ungenau in diesem Zusammenhang von ‚subjektübergreifend‘ zu sprechen. Und selbst der Begriff der Affektabstimmung, den Niedecken hier von Stern übernimmt, setzt zwei getrennte Entitäten als Grundlage eines Abstimmungsprozesses voraus. Hier scheint es mir genauer, von einer die Dyade als Gesamtsubjekt umfassenden Affektentwicklung auszugehen, die als Ausgangspunkt einer späteren Affektabstimmung zwischen zwei Subjekten betrachtet werden könnte. Denn mit dieser frühen Form des Erlebens bleibt, davon geht auch Niedecken aus, auch das sich im Prozess der weiteren

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Sozialisation entwickelnde und zunehmend ausdifferenzierende Erleben in Kontakt:

„Die Verbindung des Erlebens zur primärnarzisstischen Einheit bleibt über den Primärprozess erhalten, insofern dessen Mechanismen der Verschiebung, Verdichtung, Aufhebung von Gegensätzen aus einem Vielfältigen eine Einheit zu *konstruieren* vermögen.“ (Niedecken, 2001, S. 202)

Die Konzepte von ‚Präkonzeption und Realisierung‘

Um das Ineinander in der Mutter-Kind-Dyade theoretisch fassen zu können greift Niedecken auf ein Konzeptpaar von Bion zurück, das geeignet ist, das, was Winnicott mit den Begriffen ‚Gefunden‘ und ‚Geschaffen‘ benennt, in einen größeren theoretischen Zusammenhang zu stellen. Bereits in der Beschäftigung mit Winnicott hatten wir gesehen, wie ‚kreative Impulse‘ des Kindes mit Unterstützung der ‚Genügend-Guten-Mutter‘ ihre Realisierung erfahren, um so Stück für Stück in Wirklichkeit übergeführt zu werden. Es ist eben dieser Prozess, den Bion als Paarung einer ‚Präkonzeption‘ mit einer ‚Realisierung‘ bezeichnet, aus der dann eine Konzeption entsteht. Niedecken schreibt hierzu:

„Konzeptionen und später Konzepte und Begriffe entstehen durch ‚Paarung‘ der Präkonzeption mit einer Realisierung. (...) Voraussetzung für solche Paarungsvorgänge sei, so Bion, die ‚Alpha-Funktion‘, die Fähigkeit der Mutter zur ‚reverie‘ (...). Aufgrund solcher Teilhabe (an Umwelt und Schema; JW) vermag die Mutter den Sinn des interaktiven Miteinander angemessen zur Wirklichkeit werden zu lassen.“ (Niedecken, 2001, S. 175)

Dieses Konstrukt ist neben der Verwendung Lichtensteinschen Gedankenguts, der in Rückgriff auf von Uexküll mit einem Fokus auf die biologische Seite dieses Vorganges, von ‚Schema/Umwelt‘ spricht, für die weitere Entwicklung der Theorie Niedeckens zentral. Dabei weigert sie sich, in diesem Geschehen, wie es der Begriff der

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

‚Präkonzeption‘ vielleicht nahe legen könnte, auf Seiten des Säuglings allzu viel vorauszusetzen. Sie schreibt hierzu:

„Mit ihm (Lorenzer; JW) können wir den Bereich der Präkonzeptionen als ‚organismischen Bedarf‘ dem sozialen Phänomen der mütterlichen Praxis gegenüberstellen, und das Resultat von deren Auseinandersetzung als Produkt, als ‚bestimmte Interaktionsform‘ bestimmen.“ (Niedecken, 2001, S. 176)

Schon hier also sucht Niedecken die Entstehung von Wirklichkeit mit aus leiblich-organismischen Vorgängen abzuleiten, eine Richtung, die sie mit dem Begriff der ‚Metaphorisierung des Leiblichen‘ auch weiterhin konsequent weiterverfolgt (s.u.). Im Durchhalten des Bedarfs in das Bedürfnis oder der Präkonzeption in die Realisierung, in dem kindliche, wenn auch vorsektive, Impulse weitergetragen und anverwandelt werden, sieht Niedecken nun die Grundlage eines Sinnerlebens, dem sie das Erleben von Kausalität gegenüberstellt. Dieser Prozess der Entstehung von Sinn steht hier aber erst an seinem Anfang:

„Damit wir nun von Sinnerleben sprechen können ist als ein weiterer Schritt (über die Paarung von Präkonzeption und Realisierung hinaus; JW) der von der dyadisch zu triadisch strukturierten Interaktionen, von der bestimmten Interaktionsform zur symbolisch repräsentierten Interaktionsform, oder in den Worten Bions, von der Konzeption zum Konzept, zu reflektieren.“ (Niedecken, 2001, S. 177)

Hier nun macht sie eine Unterscheidung, auf deren Problematik schon bei Lorenzer hingewiesen wurde. Indem sie der bestimmten Interaktionsform hier die symbolisch repräsentierte Symbolform gegenüberstellt, spricht sie der bestimmten Interaktionsform ihren symbolischen Charakter ab. Subjektiv verfügbar aber, und darunter verstehe ich nicht erst die aktive Handhabung im Denken-über, sondern bereits die Möglichkeit zum Abgleich einer neuen Erfahrung mit alten Interaktionen über die Interaktionsform, kann die bestimmte Interaktionsform nur dann sein, wenn wir sie in ihrem Verweiskarakter betrachten. Wie vorsichtig auch immer der Begriff ‚subjektiv‘ in diesem

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Stadium auch verwendet werden muss, ist die Interaktionsform nur über eine so verstandene subjektive Verfügbarkeit als Baustein einer in Bewegung geratenden Entwicklung denkbar. Indem die Interaktionsform eine Abstraktion aus einer oder mehreren real gemachten Interaktionen ist und es ermöglicht, Interaktionen miteinander in Beziehung zu setzen, sie zu vergleichen, muss sie aber, so scheint es mir, unabweislich als Symbolisierung begriffen werden. Als Veranschaulichung können wir wieder das oben bereits erwähnte Beispiel Segersteds heranziehen: Indem das Kind einer gerade aktualisierten Interaktion von sich aus aktiv die Lautfolge ‚kaka‘ hinzufügt, setzt es diese Situation zu vorher gemachten Situationen des selber Essenkönnens (in Unterscheidung zu den ‚Mat‘-Situationen) in Bezug. Auch wenn hier noch nicht von einem Wortzeichen oder Denotation gesprochen werden kann, indem der Laut noch in der Situation verhaftet bleibt, so ist in dieser selbstaktiven Beiordnung eines Lautes zu einer bestimmten szenischen Struktur doch unverkennbar der Grundstein gelegt für ein Heraustreten aus der Szene durch ihre Benennung. Bereits hier muss von einer beginnenden Symbolisierung ausgegangen werden, ohne dass die Lautfolge ‚kaka‘ jedoch schon als Symbol angesprochen werden muss. Noch nicht von der Szene zu isolieren wird es doch vom Kind aktiv dieser hinzugefügt und verweist so auf eine zugrunde liegende Fähigkeit zu Abstraktion und zum Vergleich unabhängig voneinander realisierter Interaktionen und damit zur Symbolisierung. Gerade aber diese Eigenschaften spricht Niedecken der bestimmten Interaktionsform jedoch selbst auch zu, wenn sie schreibt:

„Insofern Interaktionsformen also aus konkretem sozialen und psychischen Geschehen hervorgehen, sind sie als leibliche auch schon seelische Gebilde, Vorstellungsfiguren, Lebensentwürfe.“ (Niedecken, 2002, S. 925)

Dass die vorliegende Redeweise Niedeckens von ‚seelischem Gebilde, Vorstellungsfigur oder Lebensentwurf‘ dabei mehr ist als nur eine Redewendung, zeigt sich darin, wie sie die Interpretation Sterns einer Beobachtung (die Mutter weist auf einen Gegenstand, der Säugling

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

wechselt mit dem Blick zwischen Gegenstand und Mutter) kritisiert und reformuliert:

„Aus ihrer dominierenden Position heraus bringt die Mutter in diesem Zusammenspiel mit der zeigenden Hand einen Reiz zur Geltung. (...) Das Auge folgte ja auch früher schon der ausgestreckten Hand (...). Die neue Situation gründet auf solchen Interaktionsformen der ersten Lebensmonate. Weil die vom Reiz aktivierte frühe Interaktionsform eine Formulierung der Situation ‚aus der dyadischen Einheit heraus einen Gegenstand betrachten‘ einbringt, kann im Rückgriff darauf die Intention der zeigenden Hand in das Verfolgen der angegebenen Blickrichtung umgesetzt werden.“ (Niedecken, 2002, S. 927)

Hier wird die Notwendigkeit deutlich, die Interaktionsform als ‚subjektiv‘ verfügbar zu denken, als etwas, auf das der Säugling in seinem Erleben zurückgreifen kann, um überhaupt eine Entwicklung in Gang zu setzen, die später in erwachsenes Welterleben führen kann. Denn nur „aus der signifikanten Differenz zwischen Interaktionsform und aktueller Interaktion (...) (kann) die sich verdichtende intentionale Identität zur Geltung (kommen)“ (Niedecken, 2002, S. 931). Wenn aber, wie Niedecken schreibt, die Interaktionsform als „triadisches Moment in der dyadischen Szene“ aufgefasst werden soll, über das sich „eine spezifische Differenz zum aktuellen Geschehen her(stellt), die im weiteren des sozialisatorischen Prozesses zu einer zeitlich sich durchhaltenden intentionalen Identität des kindlichen Subjekts sich wird verdichten können“ (Niedecken, 2002, S. 927), dann muss sie in ihrem Verweischarakter als symbolische Struktur begriffen werden.

Entwicklung des Bewusstseins als Metaphorisierung des Leiblichen

Genau entlang der Grenzlinie zwischen dem, was wir als Leib und Seele kategorisch auseinanderzuhalten gewohnt sind, finden sich nicht nur die Überlegungen Zepfs, der in der psychosomatischen Medizin tätig war. Auch Niedecken entwickelt, wenn sie in ihrer Arbeit in Rückgriff auf Lincke „das exzentrische Bewusstsein aus

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Metaphorisierungsprozessen“ abzuleiten versucht (vgl. Niedecken, 2001, S. 188ff), Gedanken in diesem Grenzbereich. Sie schreibt hierzu:

„Erst die introjektive Verarbeitung der weiteren von Lincke beschriebenen biologisch-sozialen Krisen konstituiert die Unterscheidung von innen und außen und damit auch subjektives Erleben von Sinn.“ (Niedecken, 2001, S. 194)

Den Ausgangspunkt dieser als Introjektbildung gedachten Metaphorisierungsprozesse sieht sie mit Lincke in der Zweizeitigkeit der menschlichen Entwicklung. Während die Entwicklung ‚der Instinktentfaltung als Es-Entwicklung‘ bereits um das sechste Lebensjahr abgeschlossen ist, findet die körperliche Entwicklung und damit auch die Ich-Entwicklung erst im zweiten Lebensjahrzehnt ihren Abschluss. Folge dieser versetzten Entwicklung ist, dass „Instinkte zur Reifung gelangen und Impulse freisetzen, zu deren instinktmäßiger Abfuhr die Möglichkeiten noch nicht entwickelt sind“ (vgl. Niedecken, 2001, S. 186f). Aus diesem Grund wird durch „die Legierung mit einem hemmenden Instinkt (...) der biologische Impuls an unmittelbar reizgebundener Abfuhr gehindert und zum Vorstellungskomplex umgewandelt, metaphorisiert. Die Introjekte stellen durch Verinnerlichung der Auslösereize die für die Autonomie des Ich und die Operationsmöglichkeiten des Bewusstseins typische Unabhängigkeit gegenüber äußeren Reizen her“ (Niedecken, 2001, S. 187). Dieser Prozess, so betont Niedecken ganz in Einklang mit dem, was schon Winnicott in Zusammenhang mit der ‚good-enough-mother‘ beschreibt, bedarf der Umsetzung in der Mutter-Kind-Dyade:

„Introjektbildung ist darauf angewiesen, dass ‚Umwelt‘ in Objektbeziehungen verwirklicht wird. In der Mutter-Kind-Dyade werden im interaktiven Zusammenspiel der projektiven Identifizierungen alle Impulse aufgefangen und zu ‚bestimmten Interaktionsformen‘, zu ‚Konzeptionen‘ verarbeitet. (...)

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Möglich ist dies, wenn das Kind im interaktiven Geschehen den Impuls realisiert findet, sich in ihm ‚erkennt‘: Die Interaktionen werden ihm dann *sinnvoll*.“ (Niedecken, 2001, S. 188)

Mit Lincke orientiert sich Niedecken dabei an dem auf Freud zurückgehenden Phasenmodell der psychosexuellen Entwicklung mit der Unterscheidung von oraler, analer und phallisch-ödipaler Phase. Im Folgenden sollen nun diese drei Introjektkomplexe, wie Niedecken sie in ihrem Buch beschreibt kurz skizziert werden, bevor im Anschluss einige für unsere Fragestellung interessante Themen näher herausgearbeitet werden.

Im *ersten (oralen) Introjekt oder Basis Introjekt* wird in der Sprache Linckes der oral-aggressive Impuls, die Beute zu zerreißen, durch die Beißhemmung gegenüber Artgenossen und damit gegenüber seiner Mutter als Nahrungsquelle gehemmt und verwandelt: „das Einverleiben wird zum Vorgang der Introjektion“ (Niedecken, 2001, S. 188). Da die Mutter nicht dem oralen Impuls folgend einverleibt werden kann, wird der Vorgang des ‚Etwas-In-Sich-Aufnehmens‘ zum Urbild der Introjektion überhaupt. Niedecken schreibt:

„Was als gehemmter Impuls nicht aktual-leiblich verwirklicht werden kann, das Zerreißen und Einverleiben der Beute, wird in ein seelisches Geschehen umgesetzt, wird, wie wir es auch nennen können, metaphorisiert und bildet als solches die Grundlage subjektiver Bestimmung.“ (Niedecken, 2001, S. 194)

Niedecken geht dabei davon aus, dass sich im passiven Hingegebensein an die Interaktion innerhalb der Mutter-Kind-Dyade erstes Erleben zwischen der Lustprämie der gelingenden Versorgung und der Unlust der (zeitweisen) Versagung konturiert. Hier greift sie auf den weiter unten noch ausführlicher zu betrachtenden Begriff der ‚Interaktionsformen der Nichtidentität‘ zurück, unter den sie hier ‚Böse-Mama-‘ wie ‚Nicht-Mama-‘ Interaktionen noch subsumiert sieht, weil unlustvoll und fremd im frühen Erleben noch identisch sind. Auf diese Weise haben wir, so schreibt Niedecken weiter, „zu dem von Lincke

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

angenommenen biologischen Gegensatz von Impuls und Hemmung den konzeptionellen (...) von lustvoll und unlustvoll (hinzugenommen) (...) und damit die Annahme, dass die sich verstärkenden oral-aggressiven Impulse nun diese beiden Konzeptionen zueinander in Relation, und d.h. in den von Schema/Umwelt her bestimmten Gegensatz zwischen Impuls und Hemmung setzen müssen“ (Niedecken, 2001, S.191). In diesem Prozess nun werden gleichermaßen das Eigene wie das Fremde einander gegenübergestellt. Niedecken schreibt:

„Solche Auskonturierung von Identität im passiven Hingegebensein an die ‚Verführung‘ ist ein zweiseitiges Geschehen; in ihr lernt das sich konstituierende kindliche Subjekt nicht nur sich selbst über die Lustprämie erkennen, vielmehr stellt in diesem Vorgang sich ihm auch das vor, was aus dem Vermittlungsvorgang als das Außen, das Fremde, das Andere hervorgehen wird.“ (Niedecken, 2001, S. 190)

Hierauf aufbauend spricht Niedecken vom *zweiten, dem analen Introjekt*komplex, der „mit den ersten Autonomie-Impulsen seinen Anfang (nimmt), und (...) schließlich in der Verfügung über Innen und Außen, von innen nach außen (gipfelt)“ (Niedecken, 2001, S. 194). In ihm vollzieht sich eine entscheidende Wendung hin zur Aktivität. Als Grundlage dieses zweiten Introjektkomplexes muss sich, so Niedecken, die Unterscheidung von ‚Mama-‘ und ‚Nicht-Mama-Interaktionen‘ bereits stabilisiert und das jenseits der Dyade Liegende an Verlockung gewonnen haben. So können die „in den oralen Interaktionsformen bereits gebundenen Impulse auf die Gegenstandswelt gerichtet, und deren Widerständigkeit und Nichtidentität mit solcher Bestimmung (...) zum Auslösereiz für die Hemmung“ werden (Niedecken, 2001, S. 196):

„So setzt sich hier fort, was schon im ersten Introjektkomplex als situative Einheit von Impuls und Hemmung angelegt war. Dort wie hier wird ein Leiblich-Gestisches metaphorisch wirklich, ein Geistiges. Der Impuls, das Autonomiebestreben, wird zum autonomen Verfügen über innere Strukturen, über die Repräsentanzen und damit über den Vorgang der libidinösen Besetzung. Auch hier wird also der biologische Impuls, werden die nicht aktuell zu verwirklichenden Autonomieimpulse umgesetzt in ein psycho-

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

physisch zu denkendes Potential: das der Herauslösung des Subjekts aus dem Diktat der Impulse, des aktiven Verfügungkönnens über das eigene Innere, das System der bestimmten Interaktionsformen, die Repräsentanzen.“ (Niedecken, 2001, S. 197)

Auf diese Weise werden die bereits im oralen Introjekt gebildeten Interaktionsformen des Nichtidentischen weiter ausformuliert, ohne dass die alte Erlebensweise verloren ginge. Vielmehr setzt Niedecken die Interaktionsformen des Nichtidentischen gleich mit dem Halo von Protosymbolen, die sich nach Lorenzer um jede vollausgebildete symbolische Repräsentanz ansiedeln (vgl. Niedecken, 2001, S. 201). Niedecken schreibt unter Bezug auf das Erdheimsche Konzept der ‚Repräsentanz des Fremden‘ zur weiteren Entwicklung der Interaktionsform des Nichtidentischen:

„Sie wird zur ‚Repräsentanz des Fremden‘ (...) Dieses Fremde wird schließlich als ein Außen der Dyade identifikatorisch angeeignet, es verkörpert die Möglichkeit, außerhalb der Dyade zu *sein*, also aus ihren Bestimmungen – und damit aus dem passiven Bestimmtwerden von eigenen Impulsen – ausbrechen zu können. (...) Dies macht einen ersten Ansatz der exzentrischen Position aus: In der Wendung zur Aktivität lernt das Kind, beide sozialen Rollen des interaktiven Zusammenspiels als mögliche eigene zu übernehmen. (...) Um nun über seine eigenen Impulse aktiv zu verfügen kann es das Lustprinzip relativieren und das Realitätsprinzip ausbilden. So werden die Interaktionsformen des Nichtidentischen zur Grundlage der Unterscheidung von Innen und Außen.“ (Niedecken, 2001, S. 197f)

Die Wendung vom Passiven hin zur Aktivität geschieht, da folgt Niedecken ganz den Überlegungen Winnicotts, im Spiel. Hier können anders als noch in der vorangegangenen Phase nun auch andere Objekte als die Mutter zum Gefäß projektiver Identifikationen werden: die Übergangsobjekte. Im Spiel des Kindes kann „die Welt der Gegenstände als Übergangsbereich sinnvoll werden. Der Übergangsbereich ermöglicht zum einen die Öffnung der Dyade zur Welt hin, zum anderen aber dient er der regressiven Angstbewältigung“ (Niedecken, 2001, S. 195). So kann das Spiel die die anale Phase kennzeichnende Ambivalenz

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

zwischen Autonomiestrebungen und regressiven Strebungen bewältigen helfen.

Im *dritten oder ödipalen Introjekt* muss, wie Niedecken es beschreibt, der ödipale Impuls, weil er einer Hemmung ausgesetzt ist, in der Sublimierung verwirklicht, das heißt in Niedeckens Sprachgebrauch metaphorisiert werden:

„Indem das Kind identifikatorisch zum Teil der ekstatischen Vereinigung wird, an der es als ausgeschlossenes Drittes beobachtend teilhat, indem es also identifikatorisch sich ihr einschreiben kann, wird die Grammatik des Geschehens aufgezeichnet. Die Urszene wird zum Modell unserer Subjekt-Objekt-Prädikat-Grammatik, und die ‚dritte Position‘, die Position des beobachtend-ausgeschlossenen Kindes, wird zum ‚ich nehme wahr – ich denke‘.“ (Niedecken, 2001, S. 207)

In diesem Zusammenhang zitiert Niedecken auch Britton, der die Bedeutung der Urszene stärker strukturell bestimmt, wenn er schreibt:

„Im primären familiären Dreieck kann das Kind zwei getrennte Beziehungen zu je einem Elternteil aufnehmen, während es zugleich mit der Verbindung zwischen den Eltern, von der es selbst ausgeschlossen bleibt, konfrontiert ist. Zu Beginn nimmt das Kind diese Verbindung zwischen den Eltern auf der partialobjekthaften Ebene und im Lichte seiner eigenen oralen, analen und genitalen Bedürfnisse sowie seines Hasses wahr, der durch orale, anale und genitale Mittel zum Ausdruck kommt. Wenn das Kind die Verbindung zwischen den Eltern unter der Vorherrschaft der Liebe wahrnimmt und seinen Hass zu tolerieren vermag, wird ihm mit dieser Beziehung der Prototyp einer dritten Form von Objektbeziehung vermittelt, in denen es selbst Beobachter und nicht Teilnehmer ist.“ (Niedecken, 2001, S. 205)

Wenn Britton sich hier nicht auf eine konkret gedachte Urszene als ‚ekstatische Vereinigung‘ (Niedecken, 2001, S. 207) bezieht, sondern vielmehr die ihr eigene Beziehungsstruktur bestimmt, so wird auf diese Weise der Komplex abstrahiert, indem die Position des ausgeschlossenen Dritten sich auch in anderen Lebenserfahrungen finden lässt. Gleichzeitig wird aber auch deutlich, wie die Urszene nicht

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

nur als Produktionsmittel, sondern auch als Produkt zu verstehen ist: Ihr Erleben wird überhaupt erst möglich auf der Grundlage einer bereits fortgeschrittenen Entwicklung, in der das Kind – objektbeziehungstheoretisch gesprochen – gelernt hat, die Partialobjekte in ein einheitliches Objekt zu integrieren. Niedeckens Verdienst aber ist es, diese Struktur als Modell für die exzentrische Position und damit für Denken und Welterleben überhaupt zu benennen. Sie schreibt:

„In der Urszene bildet sich das ‚Ich –denke‘ aus als das beobachtende Kind, das qua (projektiver) Identifizierung subjektives Begehren und objekthaftes Begehrtwerden erlebt und erkennt: Dies (ist) das Modell der exzentrischen Position des Bewusstseins. Das beobachtend ausgeschlossene Kind, Subjekt und Objekt seiner Identifizierung und deren sich-aufeinander-Beziehen als Prädikat, in dieser Trias kann sich von nun an das Denken ereignen, von dieser Trias her wird es sich bis in die feinsten Verästelungen und Differenzierungen hinein entfalten können.“ (Niedecken, 2001, S. 204)

Die Entwicklung verschiedener Denk- und Erlebensfiguren

Im Folgenden soll nun die Entwicklung unterschiedlicher Aspekte unseres Denkens und Erlebens, wie sie sich im oben geschilderten Sozialisationsprozess entwickeln, im Einzelnen betrachtet werden. Als erstes sei hierbei die Unterscheidung zwischen *Sinn* und *Kausalität* angeführt. Niedecken stellt Kausalität und Sinn als in einer Wechselbeziehung stehend dar:

„Wo wir aktiv sind, handeln wir aus der Bestimmungen unseres Sinnerlebens heraus – der Kausalität gegenüber jedoch bleibt jene Passivität erhalten, die aus der Hingabe an das impulsbestimmte Geschehen der Dyade herrührt.“ (Niedecken, 2001, S. 199)

Während so die sekundärprozesshafte Kausalität von der Erfahrung der Nichtübereinstimmung beherrscht wird, beruht nach Niedecken Sinnerleben auf den Möglichkeiten der Identifizierung, ist primärprozesshaft organisiert (vgl. Niedecken, 2001, S. 200f). In der

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Betrachtung der Sozialisation des Kindes unter dem Aspekt von Sinn und Kausalität spricht Niedecken im Weiteren von einem „stetige(n) Prozess, in welchem das Widerständige, an dem sich Kausalität konturiert und an welchem die Sinnerfüllung zu scheitern droht, immer wieder auf seine Integration drängt“ (Niedecken, 2001, S. 199). Beide aber, Sinn wie Kausalität, sind laut Niedecken für die Entwicklung des ‚Identitätsthemas‘ wichtig, denn „(d)ie primärnarzisstische Einheit ist doppelt in Identität übersetzt: zum Einen als eindeutige Bestimmung und Abgrenzung des Subjekts gegen eine Objektwelt, also sekundärprozesshaft, und zum Anderen als Intentionalität, als der Drang, der sich im Primärprozess äußert“ (Niedecken, 2001, S. 201). In beiden Fällen spielt die Widerständigkeit der kindlichen Umwelt, die Erfahrung der Versagung hierbei eine zentrale Rolle. Niedecken schreibt dazu:

„Nicht nur für das Denken freilich, auch für das Sinnerleben, ist wie wir hier verstehen können, die Verneinung bestimmend. Sinnvoll erscheint, worin das Subjekt ‚Schema/Umwelt‘ verwirklicht findet, zunächst ohne Sinn, dann aber als Gefährdung identifiziert das, was sich dem Präkonzipierten nicht fügt, und diese Verwirklichung bestimmt sich über die Skala von Lust/Unlust.“ (Niedecken, 2001, S. 191)

Im dritten, ödipalen Introjekt-komplex wird laut Niedecken „der für den Sekundärprozess charakteristische Primat der Kausalität über den Sinn eingerichtet. Dies geschieht noch einmal als Realisierung der Hemmung: Kausalität wird, über die regressive Anpassung an materiale Gegebenheiten der Gegenstandswelt hinausgehend und diese besiegelnd, zum Inbegriff des Ranghöheren; die Urszenenphantasie wird zum Inbegriff eines Geschehens, über das das Ich nicht verfügt, dessen Gesetz außerhalb seiner subjektiven Bestimmung liegt“ (Niedecken, 2001, S. 208). In diese Entwicklung hineingewoben und auf das Engste mit dieser verbunden ist die Entwicklung des kategorialen Unterschiedes von Innen und Außen, aber auch der Subjekt- Objekt-Trennung. Denn weil die „Widerständigkeit der vorgefundenen Umwelt“ nie ganz integriert werden kann und das Kind sich den Strukturen des

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Vorgefundenen anpassen muss, beginnt es, „im Übergangsraum die aufbrechende dyadische Einheit, die Polarität von ‚Schema‘ und ‚Umwelt‘ als *kategorialen* Gegensatz von Innen und Außen, Subjekt und Objekt zu rekonstruieren“ (Niedecken, 2001, S. 198). Es sind also in Niedeckens Terminologie die ‚Interaktionsformen des Nichtidentischen‘, die zur Unterscheidung von Subjekt/Objekt und Innen/Außen beitragen:

„Wir können in diesem Zusammenhang zusammenfassend von ‚Interaktionsformen der Nichtidentität‘ sprechen, die sich aus all solchen Interaktionen ergeben (...). Aus ihnen konstituiert sich ein Unterschied zwischen Schema und haltender Umwelt, oder, um es pointierter zu sagen, zwischen ‚angeborener‘ und ‚vorgefundener‘ Umwelt, der sich im weiteren Verlauf als Innen-Außen-Unterscheidung etablieren kann.“ (Niedecken, 2001, S. 191)

Und an anderer Stelle:

„Das, was als nicht übereinstimmend erlebt wird, ist Nicht-Ich, insofern an ihm sich Kausalität konturiert; und es ist Ich, insofern es sich nicht der ‚vorgefundenen Umwelt‘ fügt, sich gegen sie behauptet. So werden die Interaktionsformen der Nichtidentität zur Grundlage der Unterscheidung von Ich und Nichtich, von Subjekt und Objekt.“ (Niedecken, 2001, S. 201)

Auf diese Weise kommt den auf der Widerständigkeit der Umwelt beruhenden Interaktionsformen des Nichtidentischen eine zentrale Rolle für die Konstituierung und den Erhalt eines Identitätsgefühls zu, denn indem „sie die Widerständigkeit der Gegenstandswelt im Subjekt vertreten, stützen sie seine in der Zeit durchgehaltene Identität gegen des Kollaps in primärnarzisstische Zeitlosigkeit; und indem sie die Widerständigkeit der Gegenstandswelt im Subjekt vertreten, dienen sie zugleich der Abstützung der Unterscheidung von Subjekt und Objekt, die den kategorialen Unterschied von innen und außen trägt, und damit die Autonomie des Individuums garantiert“ (Niedecken, 2001, S. 202).

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Wie schon Lorenzer weist auch Niedecken darauf hin, dass die Distanzierung aus der Unmittelbarkeit des Handlungsvollzugs wichtiger Bestandteil unseres Denkens und Welterlebens ist. Neben dem zentralen Erleben ist dem Menschen mit dem Bewusstsein die Möglichkeit gegeben, quasi aus einer dritten Position auf die Situation zu blicken. Niedecken spricht in diesem Zusammenhang in Rückgriff auf Plessner vom *exzentrischen Bewusstsein*. Und wie Lorenzer sieht sie die Voraussetzung hierfür in der „Herausdifferenzierung von Selbst- und Objektrepräsentanzen, in engem Zusammenhang mit dem Spracherwerb“; erst hier kann sich „jene Subjektconstitution ausbilden, die sich selbst im Ursprung und Zentrum der eigenen Intentionen und Handlungen im Interaktionsgeschehen zu erleben vermag“ (Niedecken, 2002, S. 925). Niedecken schreibt zum Zusammenhang zwischen Sprache und exzentrischer Position:

„Zunehmend werden nun auch Worte, Namen bedeutsam. (...) Im analen Modus heißt ein Ding nennen, es zu wollen. Worte sind hier noch Beschwörungsformeln, das Wort ist noch Bestandteil eines komplexen szenischen Ganzen. Als reine Bedeutungsträger jedoch werden Worte nun zentral für den Ausbau der exzentrischen Position des Bewusstseins, welche im ödipalen Komplex ihre frühe Vollendung findet. (...) Mehr und mehr (...) benennen die Worte distinkte Gegenstände, ihre szenische Einbindung erweitert und lockert sich, wird unscharf und dunkel, während die grammatikalischen Verbindungen der Worte untereinander an Bedeutung gewinnen.“ (Niedecken, 2001, S. 203)

Während Lorenzer allerdings bei der Sprachgebundenheit der situativen Enthebung stehen bleibt, fügt Niedecken hier noch einen wichtigen Aspekt hinzu. Wenn sie nämlich schreibt, dass „(m)it dem Urszenenkonstrukt (...) die magische Unmittelbarkeit des analen Beschwörens aufgehoben (ist), (und) die Unterscheidung zwischen Vorstellung als Innen und Vorgestelltem als Außen, zwischen aktivem Bewirken und passiven Erleben etabliert (wird)“ (Niedecken, 2001, S. 209), so wird hier die Bindung der Situationsenthebung an das Wort, wie sie sich auch bei Lorenzer findet, relativiert. Sie wird relativiert zum

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

einen, weil schon in der analen Beschwörung Worte – als Beschwörungsformeln noch in die Situation eingebunden – zur Verfügung standen und zum anderen, weil über das Urszenenkonstrukt die erlebnismäßige Grundlage der Distanzierung aus dem realen Handlungsvollzug, die Lorenzer nur mit der Sprache verbindet, angesprochen ist. Erst diese Integrationsleistung ermöglicht nach Niedecken die Distanzierung aus der Situation, ein Darüber-Reden wie ein Darüber-Nachdenken. Auf diese Weise wird das dritte, ödipale Introjekt der Urszenenkonstellation zur Grundlage für die exzentrische Position unseres Bewusstseins:

„Das exzentrische Bewusstsein hingegen organisiert sich in der Urszene als Bewusstsein von Welt, als ein Bewusstsein, welches zwischen dem ‚ich denke‘ und dessen Objekt streng unterscheidet. Im Austrag der Spannung zwischen beiden konstituiert sich das Subjekt und seine Realität.“ (Niedecken, 2001, S. 211)

Einen weiteren zentralen Aspekt des menschlichen Denkens und Erlebens sieht Niedecken in der *Selbstreferentialität des Bewusstseins* gegeben. Sie betont die Unterscheidung zwischen der Aktion oder Szene einer Handlungseinheit und dem darin zu verortenden Subjekt und verweist auf das Phänomen der Spiegelneuronen in der Neurophysiologie. Es handelt sich hierbei um die Entdeckung, dass bestimmte Neuronengruppen bei motorischen Tätigkeiten aktiviert werden, ungeachtet der Tatsache, ob das Individuum diese Tätigkeit selbst ausführt oder sie nur beobachtet. Dies nun stützt nach Niedeckens Ansicht die vorgebrachte Meinung:

„Während wir also dazu neigen würden, einer als Subjekt wahrgenommenen Person erst in einem zweiten Schritt eine Aktion zuzuordnen, verhält es sich nach diesen Beobachtungen anscheinend genau umgekehrt: Die Aktionsszene ist das primär Aufgenommene, und die Subjektzuordnung sekundären Charakters, ein zusätzlicher mentaler Akt.“ (Niedecken, 2002, S. 933)

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Niedecken spricht mit dem Begriff der Selbstreferentialität etwas an, das über die Differenzierung von Subjekt und Objekt hinausgeht. Das Subjekt, oder besser der Subjektpol, wird mit Intention gefüllt und in der Zeit konstant erlebt. Das macht aus dem Subjektpol ein Subjekt, ein Ich, von dem das Kind auch als ‚Ich‘ sprechen kann. Eine Entwicklung, die auch von Außen in der kindlichen Sprache, im Übergang in das Sprechen in der ersten Person über eigene Handlungen deutlich wird. Die Selbstreferentialität ist ein weiterer Schritt in der Differenzierung unserer Wirklichkeit, indem dem Wandel der Situationen eine Konstante, das Ich entgegengestellt wird. Dieses Ich ist nicht nur ein Pol innerhalb einer Situation, innerhalb einer konkret aktuell realisierten Interaktion, sondern ist außerhalb dieser Interaktion bestehend, eine Abstraktion aus den Interaktionen, in denen bereits Subjekt-Objektpol ausdifferenziert waren, ohne aber dass die Subjektpole in ein Ich integriert waren. Die Selbstreferentialität des Subjektpols ist dabei aber nur im Abgleich unterschiedlicher Szenen und über eine Identifikation über die Intention möglich. Niedecken schreibt hierzu:

„Selbstreferentialität scheint demnach von solchen Abgleichen abhängig zu sein, somit von der Markierung einer (zeitlichen) Differenz, von einer sich im zeitlichen Verlauf durchhaltenden intentionalen Identität, die sich gegenüber der Identität der szenischen Struktur behauptet.“ (Niedecken, 2002, S. 931; Klammer im Original)

Dies bedingt ein Heraustreten aus dem dyadischen Erleben, ein Öffnen hin zu einer triadisch angelegten Struktur. Niedecken führt aus, „dass Propriozeption und das szenische Muster eines wahrgenommenen Handlungskomplexes einander nur zur Selbstreferenz hin korreliert werden können, wenn ein Drittes hinzutritt“ (Niedecken, 2002, S. 934). Und schreibt weiter: „Demnach würde nicht etwa, wie Stern anzunehmen nahe legt, die Propriozeption, vielmehr das soziale Eingebundensein des Subjekts die Selbstreferenz des Bewusstseins konstituieren und bestimmen“ (Niedecken, 2002, S. 934). Die Öffnung

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

hin zum Triadischen findet sich strukturell in der Urszene angelegt. So schreibt Niedecken:

„Triadische Interaktionen, an denen wir intentional beteiligt sind, sind uns selbstreferentiell – also von der Selbstwahrnehmung als Subjekt und von der Objektwahrnehmung her zugleich zugänglich, und dies gibt uns die Möglichkeit, ihre Struktur und zugleich selbstreferentiell die ihnen innewohnende intentionale Dynamik zu erfassen.“ (Niedecken, 2002, S. 942)

Dieser Füllung des Subjektpoles hin zur selbstreferentiellen Position korreliert nun auf der anderen Seite mit der aus der sensorischen Reizaufnahme sich entwickelnden Objektwahrnehmung. Denn die „Objektwahrnehmung ist, anders als die sensorische Reizaufnahme, auf die selbstreferentielle Funktion des Bewusstseins angewiesen – das Bewusstsein muss gleichsam sagen können: ‚Ich nehme wahr‘“ (Niedecken, 2002, S. 937).

In diesem Zusammenhang führt Niedecken die Unterscheidung zwischen der ‚Intention der Szene‘ und der ‚Intention der Inszenierung‘ als zwei Grundlagen des selbstreferentiellen Bewusstseins ein: „zum einen die szenische Aufgliederung in Subjekt-Objekt (...) der wir hier in vorläufiger Formulierung die ‚Intention der Szene‘ zuordnen, zum anderen die sich zeitlich durchhaltende intentionale Identität (...) hier benannt als ‚Intention der Inszenierung‘. Beides muss miteinander koordiniert werden – d.h. die sich zeitlich durchhaltende intentionale Identität muss sich vermittels der ‚Intention der Inszenierung‘ in die Subjektrolle der Szene einfinden, sich mit ihr identifizieren können, damit die Selbstreferentialität des Bewusstseins entstehen kann“ (Niedecken, 2002, S. 932).

Während der Begriff der ‚Intention der Szene‘ das anspricht, *was* in einer konkreten Szene realisiert wird, spricht der Begriff der ‚Intention der Inszenierung‘ das an, *warum* diese Szene realisiert wird. Niedecken illustriert diese Unterscheidung mit Hilfe verschiedener ‚Kinderszenen‘

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

(2003). In der ersten beschreibt sie einen zweijährigen Jungen, der am Lenkrad eines Autos sitzend versucht den Schlüssel in den Anlasser zu stecken und dabei den Satz „So geht das, glaub’ ich“ vor sich hin spricht. Während sie als Intention dieser Szene das Anlassen des Wagens anspricht, glaubt sie, aufgrund ihres Wissens um die Vorgeschichte dieser Episode, die Intention der Inszenierung in der Bewältigung von Erfahrungen des Ausgeschlossenenseins verorten zu können und schreibt:

„Ersterer Terminus (Intention der Szene; JW) meint das Handlungsgeschehen, welchem wir beobachtend eine intentionale Ausrichtung zuschreiben können. (...) Demgegenüber müssen wir die ‚Intention der Inszenierung‘, das ‚Warum‘ des kindlichen Spieles vermittels identifikatorischer Prozesse von innen her erschließen.“ (Niedecken, 2003, S. 137)

Und weiter:

„Mithilfe der Unterscheidung zwischen der ‚Intention der Szene‘ und der ‚Intention der Inszenierung‘ kann deutlich werden, dass inzwischen die ‚Intention der Szene‘ resp. des Spiels (das Einführen des Schlüssels) des Kindes hier schon aktiv von ihm übernommen wird, während dies für die ‚Intention der Inszenierung‘ (die Übernahme der aktiven Rolle in der Szene des Ausgeschlossenenseins) nicht gilt.“ (Niedecken, 2003, S. 139)

Voraussetzung für die Möglichkeit des Kindes sich selbstreferentiell als Subjekt einer Szene zu erkennen ist, dass es sich „identifikatorisch in die Objektposition versetzen und sich sodann darin beobachten kann. In Freudschen Termini ausgedrückt heißt dies, dass zur Einrichtung der Selbstreferenz des Bewusstseins die Wendung von der Passivität in die Aktivität vollzogen werden muss. Dies geschieht, indem das am Objekt Beobachtete vom Subjekt in eigene Regie übernommen wird, indem also die selbst hergestellte, aktuelle, und die passiv erlebte, als Interaktionsform verfügbare Szene zueinander in Bezug gesetzt und dadurch jenes Verhältnis von Identität und spezifischer Differenz hergestellt wird, durch das ‚Intention der Szene‘

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

und ‚Intention der Inszenierung‘ unterschieden und miteinander vermittelt werden können“ (Niedecken, 2002, S. 935). Dabei ist eine Diskrepanz zwischen Sensorik und Propriozeption von entscheidender Relevanz, denn wo „Sensorik (die mit der Situation verbundenen Sinneseindrücke; JW) und Propriozeption (die Selbstwahrnehmung; JW) zeitlich und strukturell identische Sequenzen übermitteln, kann das Subjekt seine Position in der Szene oder zu ihr nicht mehr bestimmen (...). In den hier eingeführten Termini ausgedrückt heißt dies: Wenn es zwischen ‚Intention der Szene‘ und ‚Intention der Inszenierung‘ keine wahrnehmbare Differenz gibt, dann fehlt unserem Bewusstsein ein Kriterium, anhand dessen wir selbstreferentiell unsere Position im Geschehen bestimmen könnten“ (Niedecken, 2002, S. 934f). Diese Möglichkeit aber eröffnet sich dem Kind im Spiel, in dem Intention der Szene und Intention der Inszenierung immer wieder für es wahrnehmbar auseinander treten können. Auf diese Weise sind die Begriffe Niedeckens geeignet, die Bedeutung derjenigen Phänomene, die Winnicott mit seinem Begriff des Übergangsobjekts zu fassen sucht, auf andere Weise zu beleuchten und ihr Verständnis zu erweitern.

Niedecken verdeutlicht diese Entwicklung im Weiteren mit einer anderen Szene, in der der gleiche Junge das Ausgeschlossenensein durch die Proben- und Konzerttätigkeit seiner Eltern mit dem Satz: ‚Im Theater hat der Papa gesungen, und die Mama hat Klavier gespielt und der Janni hat geschaut‘ sprachlich formuliert. Niedecken schreibt hierzu:

„Indem Johann die Szene sprachlich ‚vermisst‘, anstatt sie zu spielen, gestaltet er einen eigenen Satz. Damit zeichnet er freilich wiederum mimetisch die situative Struktur des Erlebten nach (...). Der Satz ist nicht mehr echolalische Kopie, sondern eigenes Konstrukt. Das Kind denkt mit ihm über die Situation nach. Dies ist ein erster Schritt dahin, dass es die Situation in der Vorstellung auch verändern könnte.“ (Niedecken, 2003, S. 143)

Niedecken betont, dass hier die Entwicklung des Kindes einen weiteren Schritt gemacht hat, auch weil das Kind das

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Ausgeschlossensein zu ertragen gelernt hat, indem seine Subjektivität im Verlassenwerden nicht mehr von der Vernichtung bedroht ist (vgl. Niedecken, 2003, S. 143).

Fazit

Mit den hier skizzierten Überlegungen wurden Möglichkeiten eröffnet, die Wirklichkeit in ihrer sozialisatorischen Konstituierung näher zu begreifen. Der auf den ersten Blick vielleicht traditionalistisch wirkende Rückgriff auf das Freudsche Phasenmodell der psychosexuellen Entwicklung erweist sich bei näherem Hinsehen viel eher als innovativ: Über die Metaphorisierung des Leiblichen, wie sie Niedecken in Übernahme von Linckes Konzepten beschreibt, gewinnt ein fundamentales psychoanalytisches Modell an Dimension, indem nicht nur der thematische, sondern vielmehr der strukturelle Aspekt dieser Phasen für die Ontogenese betont wird. Hier finden wir „die Grammatik unserer Weltkonstruktion in ihren Grundzügen angelegt“ (Niedecken, 2001, S. 203). Dies ist, geht man nicht nur von einer Subjekt-Prädikat-Objekt-Grammatik aus, sondern fasst man den Begriff der Grammatik weiter als strukturelles Regelwerk, auch auf die anderen Metaphorisierungskomplexe übertragbar. Auf diese Weise wird die leibliche Verwurzelung unseres subjektiven Wirklichkeitserlebens theoretisch fassbar.

2.2.7 Daniel Stern: Amodalität und Vitalitätsaffekte

Sterns Position und seine Abgrenzung von traditionellen psychoanalytischen Positionen

Auch Stern geht es in seiner Arbeit ‚Die Lebenserfahrung des Säuglings‘ (Stern, 1985) darum, auf der Grundlage von „neuen Beobachtungsdaten Rückschlüsse auf das subjektive Leben des Säuglings zu ziehen“ (Stern, 1985, S. 16). Zentral ist für ihn der Begriff des Selbstempfindens, den er nicht als kognitives Konstrukt sondern als ‚Integration des Erlebens‘ (vgl. Stern, 1985, S. 107) versteht. Dabei setzt er von Geburt an ein Selbstempfinden voraus, was noch eingehender diskutiert werden muss. Auch wenn er sich – wie auch schon die im Vorangegangenen diskutierten Autoren – auf die Entwicklung des Subjekts konzentriert, so schreibt er in einer Fußnote, dass zwar seine „Ausführungen (...) sich in der Regel auf das Selbstempfinden (beziehen)“, dass das „Empfinden des Anderen (...) zumeist – als Kehrseite der Medaille – mit angesprochen (ist)“ (Stern, 1985, S. 106), wobei er den Anderen offensichtlich nur sozial als menschliches Gegenüber denkt.

Ziel seiner Arbeit ist es ausdrücklich, Beobachtungsdaten aus der Entwicklungspsychologie mit dem psychoanalytisch rekonstruierten Säugling zu vermitteln. Wenn er dabei bezüglich der Säuglingsbeobachtung anmerkt, dass „(u)m das beobachtete Verhalten auf subjektives Erleben zu beziehen, (...) Inferenzsprünge nötig (sind)“ (Stern, 1985, S. 29), so lässt er doch diese kritische Reflektiertheit vielerorts missen. Wenn Stern nämlich von der Fähigkeit „sich zu bewegen, zu lächeln, Neues auszuprobieren, das Gesicht der Mutter von anderen Gesichtern zu unterscheiden, Erinnerungen festzuhalten und so weiter“ als beobachtbaren Daten spricht (Stern, 1985, S. 34), so sind dies eben Dinge, die – in unterschiedlichen Abstufungen – über das Beobachtbare hinausgehen: es muss wohl nicht diskutiert werden, dass

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

ich nicht beobachten kann, wie sich jemand erinnert, sondern höchstens, dass er sich gegenüber ähnlichen Situationen ähnlich verhält. Genauso ist es aber bereits eine Schlussfolgerung von einem beobachteten Verhalten aus zu erschließen, dass es darum geht „Neues auszuprobieren“. Und selbst das „*sich* bewegen“ fügt einer beobachteten Bewegung über das Reflexivpronomen eine Intention und damit ein Subjekt als Urheber hinzu, wie über den Begriff ‚Lächeln‘ einer muskulären Aktion in gewissem Maße eine soziale Funktion zugeschrieben wird, indem Lächeln mehr ist als das Ziehen der Mundwinkel nach oben. Derartige Schlussfolgerungen aber, wie sie sich bei Stern immer wieder finden, fallen gerade angesichts der Tatsache ungut auf, dass sich Stern von einer ganzen Reihe von Grundüberzeugungen aus der psychoanalytischen Theorie, die die Entwicklung des Säuglings und Kleinkindes betreffen, zum Teil polemisch absetzt. Da unsere Überlegungen zum Teil auf diesen Positionen basieren, soll im Folgenden eine Diskussion der Kritik Sterns erfolgen, bevor ich mich einigen Aspekten seiner Ausführungen zuwende, die mir geeignet erscheinen, einem Begriff von der Konstitution von Objekterleben einige Aspekte hinzuzufügen.

Eine erste Kritik Sterns setzt an der Annahme einer frühen Phase des Erlebens von Ungeschiedenheit beim Säugling an. Er schreibt:

„Säuglinge erleben niemals eine Phase völliger Undifferenziertheit zwischen dem Selbst und dem Anderen. Weder zu Anfang noch in irgendeiner späteren Phase des Säuglingsalters gibt es Verwechslungen von Selbst und Nichtselbst. Säuglinge sind auch von Beginn an in der Lage, auf äußere soziale Vorgänge selektiv zu reagieren, und machen niemals eine Phase durch, die dem Autismus vergleichbar wäre (...). Es gibt keine Phase, die man als symbiotisch bezeichnen könnte. Vielmehr kann das subjektive Erleben des Einsseins mit einem anderen Menschen erst auftreten, wenn das Empfinden eines Kern-Selbst und eines Kern-Anderen vorhanden ist.“ (Stern, 1985, S. 24)

Diese Kritik jedoch beruht auf einem unzulänglichen Verständnis dessen, was die kritisierten Autoren mit ihren – allerdings nicht immer

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

ganz treffenden – Formulierungen fassen wollten. Es geht in der Phase der Undifferenziertheit nicht um eine „Verwechslung von Selbst und Nichtselbst“, sondern um ein subjektives Erleben, in dem sich diese Unterscheidung noch nicht herausgebildet hat. Ebenso darf auch Mahlers Begriff der kindlichen Symbiose – aus der Perspektive des Kindes – nicht als „Einssein mit einem anderen Menschen“ aufgefasst werden. Das würde tatsächlich zuerst einmal das Empfinden zweier getrennter Entitäten voraussetzen, wie sie nur von Außen beobachtbar sind.

Stern stellt in seinen Ausführungen den Säugling als ein aktives Wesen mit einer Reihe von Fähigkeiten dar und betont so zum Beispiel, dass „die Erfahrung der Zweisamkeit als aktive Integrationsleistung und nicht als passives Unvermögen, Differenzierungen zu entwickeln“ (Stern, 1985, S. 147) zu betrachten sei, die er folglich auch erst zu einem späteren Zeitpunkt der Entwicklung ansetzt. An anderer Stelle schreibt er:

„Kann der Säugling auch Nicht-Organisation erleben? Nein. Der ‚Zustand‘ der Undifferenziertheit ist ein gutes Beispiel. Nur ein Beobachter, der schon einen gewissen Ausblick auf den künftigen Gang der Dinge hat, vermag sich einen undifferenzierten Zustand überhaupt vorzustellen. Der Säugling kann nicht wissen, *was* er nicht weiß, und auch nicht *dass* er es nicht weiß. (...) Der Säugling macht viele einzelne Erfahrungen, die für ihn vielleicht von herrlicher Klarheit und Lebendigkeit sind. Er nimmt die mangelnde Bezogenheit zwischen diesen Erlebnissen gar nicht wahr.“ (Stern, 1985, S. 72)

Es steht wohl für alle im Vorangegangenen betrachteten Autoren außer Frage, dass der Säugling sein Erleben nicht als Mangel erlebt. Nicht zuletzt der Begriff der Omnipotenz, der immer wieder im Zusammenhang mit diesem Erleben gebraucht wird, weist entschieden in eine andere Richtung. Aber auch ein solcher Begriff darf genauso wenig als ein Reflektieren über eigenes Erleben auf der Seite des Säuglings verstanden werden. Für das Erleben des Säuglings in dieser Phase ist Omnipotenz nicht ein Gefühl von Großartigkeit, sondern

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

schlichte ‚Erfahrungstatsache‘ (vgl. Winnicott, 1974, S. 21). Mangel erleben aber, dazu noch als Ergebnis einer Reflektion eigener Defizite, ist mit dem Konzept der Ungeschiedenheit unvereinbar.

Nicht nur hier scheint Stern die theoretische Reflektion über das Erleben des Säuglings, das zwangsläufig in begrifflicher Annäherung aus einer äußerlichen Perspektive zu geschehen hat, mit dem eigentlichen Erleben selbst zu vermischen, wie es sich für den Säugling als subjektive Erfahrung darstellt. Diese Vermischung findet sich auch an anderer Stelle, wenn er verschiedene Mechanismen, die in der psychoanalytischen Theorie der frühkindlichen Entwicklung zugeordnet werden, kritisiert und schreibt:

„Außerdem haben zahlreiche jener Phänomene, die der psychoanalytischen Theorie zufolge in der frühkindlichen Entwicklung eine entscheidende Rolle spielen, wie zum Beispiel Verschmelzungsphantasien, Spaltungsprozesse, Abwehr- oder paranoide Phantasien, keine Beziehung zur frühen Kindheit – d.h. dem Alter von etwa achtzehn bis vierundzwanzig Monaten –, sondern sind erst möglich, wenn sich die Fähigkeit zur Symbolbildung, die im Gebrauch der Sprache zutage tritt, entwickelt, die frühe Kindheit also zu Ende ist.“ (Stern, 1985, S. 26)

Was aber in den Begriffen der ‚Verschmelzung‘ oder ‚Spaltung‘ zum Beispiel versucht wird, ist, mit den Möglichkeiten der erwachsenen Sprache und des erwachsenen Denkens Aspekte eines Stadiums und eines damit verbundenen Erlebens nachzuzeichnen, das vor dieser Differenzierung liegt. Tatsächlich sind ‚Verschmelzung‘ wie ‚Spaltung‘ als Begriffe unklar, indem sie bereits Differenzierungen voraussetzen oder herstellen. Das angesprochene Erleben aber liegt vor diesen Kategorien. Stern aber versäumt, sich über die Kritik an den Begrifflichkeiten mit den dahinter liegenden Gedanken zu beschäftigen.

An anderer Stelle hält er dem Konzept der Individuation als Entwicklung aus dieser Ungeschiedenheit entgegen, dass „die Theorie der Loslösung/Individuation die Auflösung von Objekten betont, die zu

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

autonomen Funktionen und Strukturen des Selbst werden“ (Stern, 1985, S. 339). Er übersieht dabei aber, dass im Prozess der Subjektbildung, der der Individuation zugrunde liegt und auf dem bei den meisten psychoanalytischen Autoren der Fokus liegt, immer auch ein Prozess der Objektkonstitution mitgedacht ist, oder sich zumindest mitdenken lässt. Dies konnte in den vorangegangenen Kapiteln gezeigt werden. So ist es widersinnig, in diesem Zusammenhang von einer Auflösung der Objekte zu sprechen.

Trotz seiner deutlichen Abgrenzung von dieser Position psychoanalytischen Denkens zeigt sich, dass bei näherer Betrachtung seine eigenen Ausführungen so weit gar nicht von den von ihm kritisierten entfernt sind. Denn wenn er schreibt:

„Im Gegensatz zu diesen Ansichten (, dass der Säugling zwischen Selbst und Anderem nicht unterscheiden kann; JW) haben wir im vorliegenden Buch die sehr frühe Herausbildung der Empfindung eines Kern-Selbst und eines Kern-Anderen (...) betont“ (Stern, 1985, S. 147),

so setzt diese Aussage nicht nur einen Zustand, in dem Kern-Selbst und Kern-Anderer noch nicht herausgebildet sind, voraus. Stern unterscheidet in der Formulierung des *Kern-Selbst* und des *Kern-Anderen* diese Form des Selbsterlebens auch von anderen, späteren Formen. Er schreibt hierzu:

„Und gewiss sind Kinder in dieser sehr frühen Phase zu einer solch umfassenden Sichtweise (einem übergreifenden und integrativen Schema, einem Konzept oder einer allgemeinen Perspektive auf das Selbst; JW) noch nicht in der Lage. Ihre Erfahrungen bestehen aus vereinzelt, unverbundenen Ereignissen, die erst in eine zusammenfassende Perspektive integriert werden müssen.“ (Stern, 1985, S. 71)

Er hält dagegen fest, dass zu den Selbstempfindungen, „die schon wesentlich früher als Selbstbewusstheit und Sprache vorhanden sind“, bestimmte Empfindungen wie die „der Urheberschaft, körperliche(n)

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Kohäsion, und zeitliche(n) Kontinuität sowie andere ähnliche Erfahrungen“ gehören, und dass mit „diesem ‚Empfinden‘ (...) ein einfaches (nicht-selbstreflexives) Gewahrsein“ gemeint sei (vgl. Stern, 1985, S. 19f). An anderer Stelle schreibt er, dass der Umstand, „dass der Säugling die Existenz von ihm selbst getrennter psychischer Instanzen annimmt, die bestimmte Absichten verfolgen (...) erst möglich (wird), wenn sich ihm der Bereich der intersubjektiven Bezogenheit eröffnet“ (Stern, 1985, S. 156). Diese Annäherung an traditionellere Positionen aber geschieht unterschwellig und wird von seiner deutlich hervorgebrachten Kritik nur allzu leicht überdeckt.

Eine andere Kritik bezieht sich auf die Einteilung in Entwicklungsphasen, wie sie sich bei unterschiedlichen psychoanalytischen Autoren findet. Hierzu schreibt er:

„Ich stelle die gesamte Auffassung in Frage, dass bestimmte Entwicklungsphasen im Zeichen bestimmter klinischer Themen wie Oralität, Bindung, Autonomie, Selbstständigkeit und Urvertrauen stehen. Klinische Themen, die bisher als Entwicklungsaufgaben bestimmter Phasen der frühen Kindheit galten, werden hier als Themen betrachtet, die für die gesamte Lebensspanne und nicht nur für einzelne Entwicklungsstufen relevant sind (...).“ (Stern, 1985, S. 25)

Mit seiner Kritik aber, dass ein „solches System (...) letztlich jedem Thema einen eigenen, begrenzten Zeitabschnitt in der Entwicklung zu(weist)“ (Stern, 1985, S. 38) übergeht er den Umstand, dass diese Modelle nicht wirklich als abgeschlossen gedacht sind, sondern Kulminationspunkte eben lebenslanger Entwicklungsprozesse bezeichnen. Auf diese Weise ist auch seine eigene Einteilung in „Bereiche der Bezogenheit“ (Stern, 1985, S. 54), die er solchen Entwicklungsmodellen immer wieder gegenüber stellt, von einem solchen Denken nicht wirklich grundsätzlich verschieden, wenn auch die Akzentuierung bei ihm wohlthuend deutlich auf diesem Aspekt der Unabgeschlossenheit liegt.

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Grundsätzlich sieht Stern in der psychoanalytischen Annäherung an das Erleben des Säuglings die Gefahr der ‚Adultomorphisierung‘, von der er schreibt:

„Die potentiellen Gefahren der Adultomorphisierung müssen ernst genommen werden. Darum ist es wichtig, weder subjektive Erfahrungen auszuwählen, die ausschließlich oder vornehmlich in psychopathologischen Zuständen Erwachsener auftreten, noch solche, die erst nach langer psychodynamischer Selbsterkundung als annehmbar und vernünftig erscheinen. Sie sollten vielmehr für jedermann deutlich und normaler Bestandteil der allgemeinen Erfahrung sein.“ (Stern, 1985, S. 35)

Worum es Stern hier augenscheinlich geht, ist eine Kritik an den empirischen Grundlagen des psychoanalytischen Diskurses, in dem häufig von Erfahrungen aus Selbsterfahrungs- oder therapeutischen Prozessen ausgegangen wird. Ein Punkt, der in der Tat nicht aus den Augen verloren werden darf. Bei näherer Betrachtung wird jedoch deutlich, dass das Gegenteil des hier Postulierten der Fall ist. Gerade das Ausgehen von Zuständen, die „normaler Bestandteil der allgemeinen Erfahrung“ sind, birgt in hohem Maße die Gefahr unreflektierter adultomorpher Verzerrungen, weil unser Alltagserleben auf unserer Sicht der Dinge als Erwachsene basiert. Unser Alltagserleben einzusetzen, um frühkindliches Leben zu rekonstruieren, muss, so verführerisch und in gewissem Maße unvermeidlich es auch ist, mit äußerster Vorsicht unternommen werden. Diese kritische Distanz aber zu einer erwachsenen Perspektive lässt Stern selbst leider nur zu häufig missen. Dieser Umstand stellt innerhalb der zweifellos verdienstvollen Ausführungen Sterns eine große Schwäche dar.

Ein Punkt der mit der gerade angesprochenen Adultomorphisierung auf Seiten Sterns zusammenhängt, ist Sterns Kritik daran, dass die psychoanalytischen Autoren beim Säugling der Phantasie gegenüber der Realitätswahrnehmung den Vorrang einräumen. Wenn er

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

dabei fragt, wie man davon ausgehen könne, „dass die relevanten subjektiven Erfahrungen des Säuglings in ihrer Mehrzahl realitätsentstellende Phantasien seien“ (Stern, 1985, S. 354), legt er dieser Aussage eine naive, weil am erwachsenen Erleben orientierte Unterscheidung zwischen Realität und Phantasie zugrunde. Von ‚Phantasien‘ im Zusammenhang mit dem Erleben des Säuglings zu sprechen, ist irreführend, versteht man unter einer Phantasie gemeinhin doch eine komplexe Leistung, die unter anderem auch auf Symbolisierungsfähigkeit beruht. Es kann uns also beim Säugling nicht um Phantasien, erst recht aber nicht um ‚realitätsentstellende‘ Phantasien zu tun sein. Denn die Realität ist eben nicht etwas, was als objektiv Wahrgenommenes psychisch wirksam wird. Die Widerständigkeit äußerer Realität findet, so lässt sich die zentrale These dieser Arbeit für diese frühe Phase der Entwicklung formulieren, natürlich auch Eingang in den sich bildenden Psychismus des Säuglings. Die Art aber, wie sie das tut, unterscheidet sich stark von späteren, erwachsenen Formen der Konzeptionalisierung. Sterns Extremisierung zwischen Realität einerseits und Phantasie andererseits, die auf einer naiv positivistischen Weltsicht zu beruhen scheint, verschleiert diesen Umstand und macht es unmöglich, subjektive Wirklichkeit als sich im Zuge der ontogenetischen Entwicklung herausbildende zu begreifen. Aus einer solchen Position heraus spricht dann auch Stern, wenn er diese Entwicklung doch berücksichtigt, von Verzerrungen, die „aufgrund perzeptiver oder kognitiver Unreife oder Übergeneralisierung unvermeidlich sind“ (Stern, 1985, S. 354).

Zwei kritische Anmerkungen Sterns zu psychoanalytischen Positionen seien abschließend noch kurz betrachtet, weil sie sich unmittelbar auf die im Vorangegangenen dargestellten Positionen beziehen. Es handelt sich zum einen um das Konzept der ‚guten‘ und ‚bösen‘ Brust und zum anderen um den Zusammenhang zwischen oraler Aktivität und Introjektion. Stern schreibt zum Ersten in Bezug auf Kernberg:

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

„Wenn ein Säugling nur zwei Erfahrungen hätte, eine lustvolle und eine unlustvolle, dann wäre Kernbergs Auffassung vom hedonisch gespaltenen Erleben eher haltbar. Aber der Säugling macht solche Erfahrung Tag für Tag, vier- bis sechsmal. Und jede Erfahrung ist, was das Lusterleben angeht, ein wenig anders als die übrigen. Unter diesen Umständen sollte es nicht zu schwierig sein, die Invarianten in Bezug auf Aussehen oder Tasteindruck einer Brust oder eines Gesichts unter den vielen Schattierungen von Lust/Unlust, die sie überdecken, herauszufinden. Sicherlich wird der augenblickliche Tonus der Erfahrung (...) alle anderen Attribute dieser Erfahrung (...) mit bestimmten Gefühlen durchdringen. Und eine unlustvolle Erfahrung wird all dies Attribute mit anderen Gefühlen durchdringen. (...) Das Problem liegt in der Dichotomisierung der Erfahrung und in der Isolierung dieser beiden Erfahrungsweisen voneinander.“ (Stern, 1985, S. 349)

Auch wenn wir dieser Kritik nicht so weit folgen müssen, dass wir von bereits differenzierteren Erfahrungen mit Brust oder Gesicht ausgehen, so können wir doch davon ausgehen, dass es tatsächlich zu unterschiedlich starken Lust- oder Unlustkonturen in diesen Interaktionen kommt. Für die graduelle Abstufung dieser Erfahrungen, die eine subjektive Verfügbarkeit voraussetzen würde, einen Vergleich unterschiedlicher gemachter Interaktionserfahrungen, ist es – wie Lorenzer oder Zepf ausführen – jedoch eben noch zu früh. Was wahrnehmbar ist, ist mit Zepf der Übergang von Bedarf in Befriedigung (gute Brust) oder die Zunahme von Bedarf, die in Überschwemmung mündet (böse Brust).

Darüber hinaus, so fährt Stern fort, wird in dieser Perspektive der Wahrscheinlichkeit keine Rechnung getragen, „dass affektive Erfahrungen eine der Hauptquellen der Selbst-Invarianz darstellen (...). Mit anderen Worten, die affektive Tönung sollte die Dichotomisierung zwischen Selbst und Anderem ebenso wohl fördern wie die zwischen Gut und Böse“ (Stern, 1985, S. 350). Hier jedoch von einer Dichotomisierung von Gut und Böse zu sprechen, die von der Erfahrung der affektiven Tönung gefördert werde, ist natürlich unzutreffend. Gut

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

und Böse sind die Begriffe, die die Erfahrung unterschiedlicher Lustzustände von außen beschreiben sollen, nicht Konzepte im Erleben des Säuglings, die sich auf „Normen, Absichten und/oder Moral“ beziehen, wie Stern dies formuliert (Stern, 1985, S. 350f). Die Förderung einer Unterscheidung von Selbst und Anderem aber ist nicht, wie Stern das sieht, in zeitlicher Abfolge (vgl. Stern, 1985, S. 350) zu verstehen. Sie ist in der voranschreitenden Entwicklung mitgedacht, indem die Integration der unterschiedlichen Erfahrungen (eben auch auf der Grundlage dessen, was Stern ‚Invarianzen‘ nennt) deren Grundlage bildet. In dem Zuge, indem die ‚gute Brust‘, die nach Lorenzer als Interaktion, d.h. als Selbst wie Anderes umfassend gedacht werden muss, mit der ‚bösen Brust‘-Interaktion zusammengeführt wird, können sich Subjekt- und Objektpol dieser Interaktionen auseinander entwickeln.

Eine letzte Kritik bezieht sich auf die Verbindung von oraler Aktivität und Internalisierungsprozessen, wie sie sich in Linckes Konzept des Basis-Introjekts findet, auf das Niedecken in ihren Ausführungen zurückgreift. Stern schreibt hier:

„Und die psychodynamisch orientierten Theoretiker verknüpften die frühen Internalisierungsvorgänge eng mit der oralen Aktivität oder Phantasie. Die aktuellen Befunde zeigen nun, dass Gesicht und Gehör des Säuglings an der ‚Einverleibung‘ in mindestens ebensolchem Maß beteiligt sind.“ (Stern, 1985, S. 329)

Er setzt in dieser Sicht jedoch bereits ein Innen und Außen voraus, das vom Säugling als Grundlage des oralen, wie visuellen oder auditiven Einverleibens erlebt werden kann. Hier scheint mir das von Niedecken entwickelte Konzept der Metaphorisierung des Leiblichen überzeugend, weil sie zu fassen sucht, wie die Einverleibung bzw. Introjektion als Konzept überhaupt am Vorgang der Nahrungsaufnahme entwickelt werden kann. Grundvoraussetzung hierfür aber ist das, was

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Niedecken mit Lincke eine Hemmung nennt. Erst in der Hemmung des Impulses kann sich bewusstes Erleben entzünden.

In der Tat aber fasst auch Stern trotz all der Unterschiede zu den vorangegangenen Positionen, den Säugling im gleichen Sinne auf wie Winnicott in seiner berühmten Formulierung ‚There ist no such thing as a baby‘, oder wie es Lorenzer in seinem Konzept der Interaktionsform theoretisch zu fassen sucht. Er schreibt:

„Die Organisationsveränderungen des Säuglings und deren Deutung durch die Eltern fördern einander wechselseitig, mit dem Ergebnis, dass das Kind eine neue Empfindung davon zu haben scheint, wer es selbst und wer sein Gegenüber ist und welche Interaktionen nun stattfinden können.“ (Stern, 1985, S. 23)

Damit hebt er eben das Moment interaktioneller Einigung als Grundlage der kindlichen Entwicklung hervor, wenn ihm auch angesichts der vorangegangenen Darstellung zu widersprechen ist, wenn er sagt, dass die „klassische Psychoanalyse (...) sich fast ausschließlich für die physiologische Regulation während dieser frühen Phase interessiert und dabei an der Tatsache vorbeigesehen (hat), dass diese Regulation vorwiegend über den Austausch von Sozialverhalten erfolgt“ (Stern, 1985, S. 69).

Zum frühen Selbst- und Welterleben aus der Sicht der Säuglingsbeobachtung

Es gilt gerade angesichts der deutlich formulierten Kritik Sterns festzuhalten, dass sich aus all den in seiner Arbeit geschilderten Beobachtungen und Experimenten mit Säuglingen und Kleinkindern keine Aussagen zwingend herleiten lassen, die den in den vorangegangenen Kapiteln dargestellten und entwickelten Überlegungen widersprechen würden. Stattdessen jedoch sind einige Beobachtungen enthalten, die mir geeignet scheinen, die dort angestellten Überlegungen

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

zu illustrieren, zu belegen und weiterzuentwickeln. Was die Einteilung der Entwicklung anbelangt, weist für Stern eine Reihe von Beobachtungen auf eine Abfolge von Entwicklungsschüben hin. Er spricht dabei von einer beobachtbaren ‚sozialen‘ Phase zwischen dem 2. und 6. Monat, die sich von den vorangegangenen beiden Monaten, in denen die Regulierung physiologischer Bedürfnisse stärker im Mittelpunkt stand, wie auch von der nachfolgenden Phase, in der die Faszination der Handhabung äußerer Gegenstände mehr in den Mittelpunkt rückt, unterscheidet (vgl. Stern, 1985, S. 108). Die von Stern auf diese Weise unterschiedenen Phasen sind die Bereiche, die er mit den Begriffen des *auftauchenden Selbst* (nach der Geburt), des *Kern-Selbst* (beginnend etwa nach dem zweiten Lebensmonat) und des *subjektiven Selbst* (beginnend etwa nach dem achten Lebensmonat) bezeichnet und die dann mit dem Spracherwerb vom *verbalen Selbst* (beginnend etwa nach dem fünfzehnten Lebensmonat) ergänzt werden.

Das auftauchende Selbstempfinden

Im ersten Entwicklungsbereich des auftauchenden Selbst und der auftauchenden Bezogenheit erlebt der Säugling nach Stern den Prozess einer sich entwickelnden Struktur, der Struktur seines Erlebens. Stern schreibt hierzu:

„Ist der Säugling in der Lage die Herausbildung von Organisation zu erleben, oder nimmt er nur die entwickelte Organisation wahr, über die er bereits verfügt? Ich meine, dass er den Prozess ebenso wohl wie das Resultat zu erleben vermag, und bezeichne das Wahrnehmen einer auftauchenden Organisation als das *auftauchende Selbstempfinden*. Der Säugling erlebt sowohl einen Prozess als auch sein Resultat.“ (Stern, 1985, S. 72)

Dass diese Sichtweise nicht unproblematisch ist, liegt auf der Hand, setzt das Erleben eines Prozesses doch die Möglichkeit voraus, unterschiedliche Erfahrungen in der Zeit miteinander in Verbindung zu bringen. Dies jedoch ist eine Fähigkeit, die auch Stern beim Säugling

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

nicht voraussetzt. Ein gewisses Maß an Wahrnehmung, an der Registrierung wie Verarbeitung sensorischer Reize muss jedoch – und so weit ist Stern zuzustimmen – bereits vorhanden sein, weil ansonsten keine Entwicklung in Gang kommen könnte. Das Erleben und die Wahrnehmung im Bereich des auftauchenden Selbstempfindens sind dabei nach Stern gekennzeichnet durch das, was er die amodale Wahrnehmung nennt, eine Form der Wahrnehmung, die nicht an verschiedene Sinnesmodalitäten gebunden ist. Da dieses Konzept für unser Thema von besonderem Interesse ist, soll es nach der Skizzierung der unterschiedlichen Bereiche der Selbstempfindung eingehender diskutiert werden.

Das Kern-Selbstempfinden

Der Bereich des auftauchenden Selbst wird abgelöst vom Selbstempfinden des Kern-Selbst und der Kernbezogenheit, in dem „die körperliche und sensorische Unterscheidung von Selbst und anderen Personen begründet“ werden (Stern, 1985, S. 180). Dabei unterscheidet Stern vier „Erfahrungen, die dem Säugling zugänglich sind und die die Voraussetzung zur Entwicklung eines organisierten Kern-Selbst-Empfindens darstellen (...) (1) *die Urheberschaft (...)*, (2) *die Selbst-Kohärenz (...)*, (3) *die Selbst-Affektivität (...)* und (4) *die Selbstgeschichtlichkeit (...)*. Aus der Verbindung dieser vier verschiedenen Arten der Selbsterfahrung geht das Empfinden eines Kern-Selbst hervor“ (Stern, 1985, S. 106). Er fügt hinzu:

„Jede dieser Selbsterfahrungen kann man als Selbst-Invariante betrachten. Eine Invariante ist das, was angesichts all der Dinge, die sich verändern, unverändert bleibt.“ (Stern, 1985, S. 107)

Stern benennt für die vier unterschiedlichen Erfahrungsbereiche je ein mehr oder weniger komplexes Set an Invarianten, aus deren Spiel sich ein Kern-Selbst und ein Kern-Anderes herauskristallisieren. Voraussetzung dafür aber ist, dass die Erfahrungen, in denen die

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Invarianten sich zeigen, seelisch repräsentiert werden, damit sie miteinander verglichen werden können. Stern spricht in diesem Zusammenhang von RIGs als Abstraktionen aus unterschiedlichen Interaktionserfahrungen und schreibt:

„Die generalisierte Episode ist keine spezifische Erinnerung. Sie bezeichnet kein Ereignis, das wirklich einmal geschehen ist. Sie enthält vielfältige spezifische Erinnerungen, kommt aber als Struktur einer abstrakten Repräsentation im klinischen Sinne näher. Sie stellt eine Struktur des wahrscheinlichen Ereignisverlaufs dar, die auf durchschnittlichen Erfahrungen beruht. Dementsprechend weckt sie Erwartungen, (...) die entweder erfüllt oder enttäuscht werden können. (...) Die Episoden, um die es uns hier geht, umfassen also interpersonale Interaktionen unterschiedlicher Art. Überdies wollen wir wissen, wie Interaktionen erlebt werden, deshalb interessiert uns nicht nur das Interaktionsgeschehen. Ich nehme an, dass für diese Episoden ebenfalls eine Durchschnittserwartung und eine präverbale Repräsentation entwickelt wird, die ich als ‚generalisierte Interaktionsrepräsentationen‘ (**R**epresentations of **I**nteractions that have been **G**eneralized; RIGs) bezeichne.“ (Stern, 1985, S. 142f)

Eine RIG ist also für Stern etwas, „das noch nie in genau dieser Weise geschehen ist, und doch enthält sie nichts, das nicht schon einmal geschehen wäre“ (Stern, 1985, S. 160). Das ist möglich, weil er sie erst nach der „zweiten, dritten oder zwölften leicht abgewandelten Episode“ ansetzt (Stern, 1985, S. 160). Diese Annahme aber birgt einen Fehler: schon die erste Episode muss gespeichert werden, sonst könnte sich nichts anhäufen. Tatsächlich ist aber wohl eher zu erwarten, dass sich der Eindruck von Episode erst langsam entwickelt, dass auch hier unterschiedliche Episoden sich auseinander herausdifferenzieren und dass nicht eine Episode ‚realitätsadäquat‘ abgebildet wird. Letzteren Umstand vernachlässigt Stern auch in der schematischen Darstellung der Entwicklung einer RIG (vgl. Stern, 1985, S. 162): Indem nur die Unterschiede in den äußeren, realen Umständen einer Interaktion von ihm konzeptionalisiert werden, lässt er außer Acht, dass das Erleben des Selbst wie des Anderen in diesen Interaktionen erst entwickelt und modifiziert wird. Auf diese Weise sind die RIGs nicht nur die

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Darstellung der Interaktion zwischen Selbst und Anderem als bestehenden Polen. In ihnen werden Selbst und Anderer (aber auch Anderes) gleichzeitig auch konturiert. In dieser Form zeigen die RIGs Sterns eine Nähe zur bestimmten Interaktionsform Lorenzers, die Zepf in der Verbindung mit seinem Konzept des Affektsymbols auch in ihrer symbolischen Funktion zu begreifen sucht, ohne jedoch deren theoretische Tiefe zu besitzen.

In diesem Bereich der Selbstempfindung spielt nun, so schließt Stern aus Beobachtungen des Verhaltens von Säuglingen, die Welt der Gegenstände noch keine wichtige Rolle. Nur wenn sie von der Mutter ‚belebt‘ werden, werden sie für das Kind interessant. Eine wichtige Verhaltensvariante stellt dabei das dar, was Stern als ‚Thema mit Variationen‘ bezeichnet und das sich auf den unterschiedlichsten Ebenen der Interaktionsangebote findet, die der erwachsene Interaktionspartner dem Kind macht, weil sie geeignet sei, die Aufmerksamkeit des Kindes möglichst lange zu halten. Gleichzeitig aber eignet sich das Darbieten einer „Struktur, die in jeder neuen Variation zugleich bekannt ist (...) und neu (...), auf ideale Weise dazu, den Säugling mit interpersonalem Invarianten vertraut zu machen“ (vgl. Stern, 1985, S. 110f). Darüber hinaus wird durch das Spiel – das man als ein prototypisches Agieren zwischen Widerständigkeit und Aneignung auffassen könnte – das Erregungsniveau auf einem für den Säugling optimalen Stand gehalten. Auf diese oder andere Weise müssen die Gegenstände selbst aktiv, d.h. von der Mutter aktiviert und dem jeweiligen Erregungszustand des Kindes angepasst werden, um das Interesse des Säuglings auf sich zu ziehen und zu halten. Diese Beobachtungen und Überlegungen sind geeignet, Lorenzers Sicht auf die Welt der Gegenstände zu erweitern, wenn dieser wie oben angeführt hier lediglich von einer passiven Widerständigkeit ausgeht. Zum Spiel mit Gegenständen schreibt Stern:

„Für die Mutter ist dies eine der wichtigsten Möglichkeiten, das Spiel mit den Gegenständen in Gang zu halten. Sobald sie das Objekt auf diese Weise belebt hat und sich zurückzieht, wird der Säugling es in der Regel auf eigene Faust

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

erforschen, solange noch ein Abglanz der Personifizierung auf ihm liegt.“
(Stern, 1985, S. 176f)

Es zeigt sich hier eine Abhängigkeit vom dyadischen Partner, der die Dyade aufgrund seiner Intentionalität dominiert. Aber auch im Bereich der Bildung von Invarianten weist Stern auf ein solches Abhängigkeitsverhältnis hin, wenn er schreibt, dass diese von Verhaltensfaktoren wie langsamem Sprechen mit hoher Stimme, übertriebenen Höhenkonturen und einfacher Syntax, übertriebener, länger anhaltender und sich nur langsam verändernde Mimik, sowie der Annäherung auf kurze Distanz gekennzeichnet sei. Stern hält fest, dass die „soziale Gegenwart eines Säuglings (...) im Erwachsenen Verhaltensvarianten aus(löst), die den angeborenen Wahrnehmungspräferenzen des Kindes optimal entgegenkommen“ und deren Folge „eine maximale Beachtung des Erwachsenenverhaltens durch das Kind“ ist (Stern, 1985, S. 109). Auf diese Weise wird die primäre Bezugsperson sich selbst wie auch die umgebenden Gegenstände im Rahmen ihrer Möglichkeiten dem Kind seinen Wahrnehmungspräferenzen entsprechend darbieten. Das ist, wie noch deutlicher werden wird, in unserem Zusammenhang wichtig, zeigt es doch, dass der erste Kontakt mit dem, was später einmal die Gegenstände der Außenwelt werden sollen, auf eine von der mütterlichen Umwelt geprägten Weise geschieht. Gleichzeitig liegt auch die Schlussfolgerung nahe, dass der Säugling in dieser Phase noch nicht den Fokus seiner Wahrnehmung von sich aus richtet. Die Aufmerksamkeit wird gezogen und auf diese Weise der Grundstein für Intentionalität von außen gelegt. Auf jeden Fall aber scheint es mir auf der Grundlage der angestellten Überlegungen wie auch der angeführten Beobachtungen sicher nicht sinnvoll, Stern zu folgen, wenn dieser bereits für dieses frühe Entwicklungsstadium schreibt:

„Wenn man beobachtet, wie aktiv die Säuglinge sich an dieser wechselseitigen Regulierung beteiligen, fällt es schwer, daraus nicht zu folgern, dass sie die Anwesenheit eines von ihnen getrennten Anderen wahrnehmen und spüren, dass

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

sie in der Lage sind, das Verhalten des Anderen ebenso zu verändern, wie das eigene Erleben.“ (Stern, 1985, S. 112)

Das subjektive Selbstempfinden

Für Stern wird diese Selbstempfindung abgelöst von der Empfindung des subjektiven Selbst und der intersubjektiven Bezogenheit, deren Entstehung er in der Zeit zwischen dem siebten und fünfzehnten Lebensmonat verortet und die an drei inneren Zuständen festzumachen ist, „die für das interpersonale Geschehen von großer Bedeutung sind und dennoch kein Sprachvermögen voraussetzen: Die gemeinsame Ausrichtung der Aufmerksamkeit, die intentionale Gemeinsamkeit und die Gemeinsamkeit affektiver Zustände“ (Stern, 1985, S. 184f). Er bezeichnet diese Zustände als Inter-Attentionalität, Inter-Intentionalität und Inter-Affektivität. Unter Inter-Attentionalität versteht Stern die Möglichkeit der Säuglinge, „dass sie selbst ihre Aufmerksamkeit auf einen spezifischen Fokus konzentrieren können, dass die Mutter dies ebenfalls kann, dass diese beiden psychischen Zustände einander ähneln oder auch voneinander abweichen können, und dass es möglich ist, divergierende Aufmerksamkeitsrichtungen in Übereinstimmung zu bringen“ (vgl. Stern, 1985, S. 187). Mit dem Begriff der Inter-Intentionalität schreibt Stern dem Säugling die Fähigkeit zu, dass dieser dem Gegenüber in der Interaktion einen „inneren Zustand zuschreibt, nämlich Verständnis für die Absicht des Kindes sowie die Fähigkeit, ihre Erfüllung zu einer eigenen Absicht zu machen“ (Stern, 1985, S. 188). Und schließlich stellt Stern mit der Einführung des Begriffes der Inter-Affektivität die Frage, ob Säuglinge in der Lage sind, „ihren sozialen Interaktionspartnern gemeinsam erlebbare affektive Zustände zuzuschreiben“, und zieht aus der Beobachtung von Situationen, in denen das Kind sein Verhalten an der emotionalen Einschätzung der Mutter ausrichtet, den Schluss, „dass der Säugling auf irgendeine Weise eine Entsprechung zwischen dem eigenen (...) Gefühlszustand und dem Gefühlszustand, den er ‚an‘ oder ‚in‘ einer

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

anderen Person beobachtet, herstellt (...)“ (Stern, 1985, S. 189f). Die Problematik dieser Annahmen wurde von Niedecken schon bezüglich der Inter-Attentionalität ausgearbeitet (vgl. Niedecken, 2002, S. 922f). Eine Kritik, die sich auch auf die anderen beiden Punkte ausdehnen ließe, indem dort mit der Vorsilbe ‚Inter-‘ etwas wieder zusammengeführt wird, dessen Trennung vorauszusetzen von Stern nicht schlüssig begründet wird. Dies ist auch der Fall, wenn er schreibt, „der empathische Prozess, als Brücke zwischen den beiden inneren Befindlichkeiten (von Mutter und Kind; JW) (...) wird nun unmittelbar zum Gegenstand kindlicher Erfahrung“ (Stern, 1985, S. 181). Auch diese Brücke wird erst nötig durch die Annahme einer Differenzierung in mütterliches und kindliches Erleben.

Mit dem hier vorliegenden Verständnis der Begrifflichkeiten ist Sterns Verwendung jedoch ohnehin nicht einfach gleichzusetzen. Dies wird auch deutlich, wenn er meint, die Inter-Intentionalität müsse „dem Kind nicht unbedingt bewusst sein“ (Stern, 1985, S. 188), oder wenn er in einer Fußnote von Gründen spricht, die es gäbe „anzunehmen, dass auch sozial lebende Tiere, zum Beispiel Hunde, Intersubjektivität – so wie wir sie verstehen – herstellen können“ (Stern, 1985, S. 193).

Das verbale Selbstempfinden

Als letzten Bereich der Entwicklung des Selbstempfindens hebt Stern nun den Bereich des verbalen Selbstempfindens und der verbalen Bezogenheit heraus. Stern verweist hier auf das veränderte Verhalten von Kindern in diesem Alter in den unterschiedlichen Bereichen: die Reaktion auf das eigene Spiegelbild, der Gebrauch von Namen und Pronomina, sowie empathische Verhaltensweisen gehören dazu. Er schreibt:

„Man könnte es (das Selbstempfinden dieser Entwicklungsstufe; JW) auch als das ‚objektive‘ gegenüber dem ‚subjektiven Selbst‘ oder als das ‚konzeptuelle‘

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

gegenüber dem ‚auf Erfahrung beruhenden Selbst‘ der früheren Bezogenheitsebenen bezeichnen.“ (Stern, 1985, S. 236)

Stern betont dieses veränderte Selbst- und Weltempfinden, das als Produkt der bisherigen Entwicklung Eingang in die Sprache findet, und schreibt:

„Der entscheidende Punkt ist einfach, dass es eine Zeitspanne gibt, in der sich ‚innerlich‘ ein reiches Erfahrungswissen (in Bezug auf die Funktionsweise unbelebter Dinge, den eigenen Körper sowie soziale Interaktionen; JW) ansammelt, das später – wenn auch nicht vollständig – irgendwie mit einem verbalen Kode, der Sprache, zusammengebracht wird.“ (Stern, 1985, S. 239)

Diesen Entwicklungsschritt sieht Stern dabei nicht nur im Erwerb der Sprache manifestiert, sondern auch in der sich in den unterschiedlichen Bereichen zeigenden zunehmenden Symbolisierungsfähigkeit allgemein. So schreibt er:

„Um die Mitte des zweiten Lebensjahres (...) beginnen die Kinder, sich Dinge mit Hilfe von Zeichen oder Symbolen vorzustellen oder psychisch zu repräsentieren. Ihnen erschließen sich die Möglichkeiten der Sprache und des symbolischen Spiels. Die Kinder können eine Vorstellung von sich selbst als äußeren oder objektiven Entitäten entwickeln und auf diese Bezug nehmen. Sie können über Dinge und Personen kommunizieren, die nicht mehr anwesend sind. (...) Diese Veränderungen der Weltsicht werden vorzüglich durch Piagets Konzept der ‚verschobenen Nachahmung‘ (...) illustriert.“ (Stern, 1985, S. 232)

Wenn Stern in diesem Zusammenhang von der „Zusammenführung von Welterkenntnis und Sprache zu Beginn des Spracherwerbs“ spricht (Stern, 1985, S. 240), so weckt diese Formulierung den Eindruck, dass hier zwei abgeschlossene Systeme miteinander vermittelt werden. Und in diese Richtung deutet es auch, wenn Stern schreibt:

„Die meisten Anlässe zu Frustrationen gibt es wahrscheinlich zu Beginn des Spracherwerbs, weil Mutter und Kind auf den Ebenen der Kern-Bezogenheit

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

und der intersubjektiven Bezogenheit viel Zeit hatten, ein non-verbales Interaktionssystem zu entwickeln. Das Aushandeln gemeinsamer Bedeutungen führt unweigerlich zu zahlreichen Misserfolgen.“ (Stern, 1985, S. 252)

Auch diese Formulierung liest sich, als sehe Stern den Spracherwerb als Vermittlung eines bereits festen Systems von Bedeutungen, die jedoch noch nonverbal angelegt sind, mit Sprachsymbolen als Elemente eines fertigen Sprachsystems an. Die in dieser Vermittlung entstehenden Differenzen führen zu Frustrationen. Nahe liegender aber scheint es mir zu sein, davon auszugehen, dass die Bedeutungen, sobald sie in der präverbalen Interaktion eine gewisse Differenziertheit erreicht haben, sprachliche Repräsentation ermöglichen oder vielleicht besser gar nach ihr ‚verlangen‘, und dass sie sich nach der Verknüpfung mit Sprachzeichen – sozusagen unterhalb der Schicht der Sprache – auch noch weiter entwickeln. Erst wenn eine Vorstellung weit genug gereift ist, kann sie mit einem Lautzeichen verknüpft werden (das in der Regel anfangs noch privatsprachlicher Natur ist s.u.). Gleichzeitig gilt aber auch umgekehrt, dass diese Verknüpfung geschieht, sobald das erforderliche Maß an Differenziertheit vorliegt. Auf diese Weise – weil nicht fertige, abgeschlossene Systeme miteinander vermittelt werden – ist nicht mit größeren Frustrationen zu rechnen als vor dem Spracherwerb. Auch nachfolgend können solche Frustrationen nicht ausgeschlossen werden, können aber aufgrund der fortgeschrittenen Integrationsleistung des Kindes besser ertragen werden. Diese Offenheit des Prozesses des Spracherwerbs deutet aber auch Stern an, wenn er in Rückgriff auf Wygotski schreibt:

„Bedeutung resultiert aus Verhandlungen zwischen Personen, die vereinbaren, was sie als gemeinsam anerkennen wollen. Und solche gemeinsam ausgehandelten Bedeutungen (...) wachsen, entwickeln und verändern sich, werden von zwei Personen erarbeitet und gehören daher letztlich uns.“ (Stern, 1985, S. 242)

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Und tatsächlich findet sich in einer Fußnote bei Stern auch ein Hinweis darauf, dass der Prozess der Differenzierung im Erleben des Säuglings noch nicht abgeschlossen sein könnte. So schreibt er dort:

„Es ist nicht klar, inwieweit das Kind den Namen oder das Pronomen anfangs als objektivierte Bezeichnung für das Selbst oder als Bezeichnung für einen Komplex situativer Umstände begreift, die irgendwie gemeinsame Aktivität der Betreuungsperson und des Selbst betreffen (...).“ (Stern, 1985, S. 236)

In der Tat entspricht dies ja der Auffassung, dass Spracheinführung auf ein szenisch ausgebreitetes Muster trifft, und steht so in Widerspruch zu der Position, die Stern an anderen Stellen so vehement vertritt.

Stern betrachtet Sprache dabei in erster Linie als Mittel der Kommunikation. So können wir, wie er schreibt, durch sie „manche Bereiche unseres bewussten Erlebens leichter mit anderen teilen. Außerdem ermöglicht sie, dass zwei Personen nun gemeinsame Bedeutungen hervorbringen, die ihnen zuvor unbekannt waren und die, bevor sie in Worte gefasst wurden, überhaupt nicht hätten existieren können. Und das Kind schließlich kann mithilfe der Sprache beginnen, sein eigenes Leben narrativ zu konstruieren“ (Stern, 1985, S. 231). Diese Einschränkung des Blickwinkels scheint Folge seiner Konzentration auf die soziale Entwicklung des Weltbezugs des Säuglings zu sein, lässt dabei aber die Bedeutung der Sprache für die Entwicklung des Welterlebens außer Betracht. Diese Sichtweise äußert sich auch darin, dass er die Gemeinsamkeit stiftende Funktion der Sprache betont, auf die ihr immanente fundamentale Differenzierungsleistung, auch im Sinne einer Unterscheidung zwischen Ich und Nichtich, hingegen nicht eingeht. Er schreibt:

„Üblicherweise wurde der Spracherwerb als ein wichtiger Schritt in Richtung auf Separation und Individuation angesehen, dessen Bedeutung höchstens mit der des Laufenlernens zu vergleichen ist. Nach unserer Auffassung ist das Gegenteil ebenso richtig: Der Spracherwerb kann Zusammengehörigkeit und

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Nähe ungemein stärken. (...) Mit jedem Wort stärken die Kinder ihre innere Gemeinsamkeit mit der Mutter und später mit den anderen Mitgliedern der Sprachgemeinschaft (...).“ (Stern, 1985, S. 244)

Die wichtigen Veränderungsimpulse für das In-der-Welt-Sein des Kindes, die in der Folge des Spracherwerbs stehen, werden nur am Rande und eher in einem negativen Licht dargestellt, wenn er zum Beispiel sagt:

„Indem sie (die Kinder; JW) es an Worte binden, wird das Erleben von dem amodalen Wahrnehmungsstrom isoliert, dem es ursprünglich angehört. Auf diese Weise vermag die Sprache das amodal-globale Erleben aufzubrechen, so dass seine Kontinuität beeinträchtigt wird.“ (Stern, 1985, S. 250)

Weiter beschreibt er, wie die Sprache „ein Stück aus dem Konglomerat von Gefühl, Empfindung, Wahrnehmung und Denken, welches das globale nonverbale Erleben konstituiert, heraus(greift)“ und wie dieses Stück „durch den Prozess der Sprachbildung transformiert (wird) und (sich) (...) zu einer von dem ursprünglichen globalen Erleben isolierten Erfahrung (entwickelt)“ (Stern, 1985, S. 248). Wie sich aber unter dem Einfluss von Sprache die Selbstempfindung weiterentwickelt, diesen Prozess detaillierter nachzuzeichnen, versäumt Stern. So liest sich die Bemerkung:

„Sie beginnen nun, wenn sie von sich selbst sprechen, Pronomina zu gebrauchen (...) und manchmal *sogar* Eigennamen“ (Stern, 1985, S. 236; Hervorhebung JW),

nicht nur einerseits im Textzusammenhang so, als stehe die Verwendung von Pronomina und Eigennamen unmittelbar zu Beginn der Sprachentwicklung. Der Entwicklungsprozess, der hierzu nötig ist, wird von Stern einfach übersprungen. Wie wenig Beachtung Stern augenscheinlich dieser Entwicklung schenkt, wird darüber hinaus auch aus dem Umstand deutlich, dass er davon spricht, dass nicht nur Pronomina, sondern *sogar* Eigennamen vom Kind verwendet werden,

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

obwohl die Wendung vom Gebrauch des Namens für sich Selbst hin zum Pronomen, zu der Fähigkeit Ich sagen zu können, in der Entwicklung des Selbstempfindens des Kindes einen wichtigen Schritt nach dem Spracherwerb darstellt.

Die amodale Wahrnehmung

Ein für unseren Zusammenhang wichtigen Beitrag findet sich in dem, was Stern als ‚amodale Wahrnehmung‘ bezeichnet. Stern geht bezüglich der Wahrnehmung des Säuglings aus von einer „gewisse(n) Integration verschiedenartiger Geschehnisse, (die ...) aufgrund angeborener Fähigkeiten geleistet (wird). Wenn der Säugling zum Beispiel einen Gegenstand berührt und dessen Form spürt, so weiß er, wie der Gegenstand aussehen müsste, auch ohne ihn je zuvor gesehen zu haben“ (Stern, 1985, S. 49f). Er führt dazu eine Reihe von Experimenten an, die mit Säuglingen gemacht wurden. So legt eine Beobachtung nahe, dass Säuglinge in der Lage sind, einen nur taktil erkundeten Schnuller auch visuell wieder zu identifizieren. Und auch Verbindungen zwischen Helligkeits- und Lautstärkeintensitäten, sowie bei auditiv wie visuell dargebotenen Zeitmustern liegen augenscheinlich in der Wahrnehmung des Säuglings vor. Darüber hinaus führt Stern Experimente an, die darauf schließen lassen, dass Säuglinge audiovisuelle Synchronizitäten beim Sprechen wahrnehmen, aber auch bereits in der Lage sind, bestimmte mimische Vorgänge nachzuahmen (vgl. Stern, 1985, S. 74ff). Wenn Stern nun in diesem Zusammenhang immer wieder auch gleichbedeutend von ‚transmodaler‘ Wahrnehmung spricht, so ist in diesen beiden Worten ein Unterschied enthalten, der in unserem Zusammenhang wichtig ist und auf den Stern auch selbst hinweist, wenn er schreibt:

„Säuglinge scheinen also dank einer angeborenen, generellen Fähigkeit – die man als *amodale Wahrnehmung* bezeichnen kann – die in einer bestimmten Sinnesmodalität aufgenommene Information irgendwie in eine andere Sinnesmodalität übersetzen zu können. Wie sie das machen, wissen wir nicht.

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Vermutlich wird die Information dem Säugling gar nicht über einen bestimmten Sinnesmodus vermittelt. Sie überschreitet vielmehr die Modi oder Kanäle der Wahrnehmung und existiert in einer unbekanntem, supramodalen Form. So hätten wir es nicht mit dem simplen Vorgang einer direkten Übersetzung zwischen verschiedenen Modi zu tun, sondern mit einer Enkodierung in eine bislang noch rätselhafte, amodale Repräsentation, die dann in jedem Sinnesmodus wiedererkannt werden kann.“ (Stern, 1985, S. 79f)

Während das Übersetzen von einem Sinneskanal in einen anderen eben nicht als amodale, sondern richtiger als transmodale Wahrnehmung zu bezeichnen wäre – ein Begriff, den Stern in diesem Zusammenhang auch immer wieder benutzt – spricht das Überschreiten der Modi oder Kanäle der Wahrnehmung für den Begriff der Amodalität. Dieses Überschreiten muss aber nicht als rätselhafte, supramodale Fähigkeit mystifiziert werden, als Fähigkeit, die zu der modal differenzierten Wahrnehmung noch hinzukommt. Viel eher ist hier meiner Ansicht nach davon auszugehen, dass wir ein Indiz für das haben, was Zepf mit den Erregungskonturen der Affektsymbole meint, und auf das auch Stern, wie wir später noch sehen werden, im Zusammenhang mit den Vitalitätsaffekten hinweist. Der Säugling nimmt, noch bevor er die Möglichkeit hat, die Perzepte irgendwelchen Sinneskanälen zuzuordnen, zuerst die Reizintensität der Perzepte und deren Verlaufskontur wahr. Dies schlägt auch Stern vor, wenn er schreibt:

„Das Konzept der Aktivierungskonturen (...) vermag vielleicht die Frage zu beantworten, in welcher Form man sich die amodale Repräsentation vorstellen kann, wenn sie von jeder spezifischen Wahrnehmungsweise abstrahiert wird: Sie könnte in einem zeitlichen Muster der Frequenzveränderung des neuronalen Feuerns bestehen. Gleichgültig, ob ein Objekt mit dem Auge, durch den Tastsinn oder vielleicht sogar das Gehör wahrgenommen wird, würde es das gleiche Gesamtmuster oder die gleiche Aktivierungskontur hervorbringen.“ (Stern, 1985, S. 91)

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Diese Unterscheidung aber bleibt für die Rekonstruktion eines möglichen Entwicklungsverlaufs nicht folgenlos, sondern ist von immenser Bedeutung. Während in dem einen Fall nämlich – so wie beispielsweise Piaget das vermutet – unterschiedliche Erfahrungen in ein Objekt integriert werden müssten (der gesehene und der gespürte Schnuller), die Entwicklung sich also als eine Integrationsleistung darstellt, spricht die andere Überlegung dafür, dass aus einem Strom von Erregungszuständen sich allmählich und noch jenseits der Zuordnung zu Sinneskanälen abgegrenzte Muster herauszuheben beginnen. Auf diese Weise stellt sich die Entwicklung als Differenzierungsleistung dar. Die Frage also, worauf die einheitliche Wahrnehmung der Welt, die Integration der zum Beispiel gehörten und der gesehenen Welt, sich stützt, erweist sich, wenn man diesen Gedanken weiter verfolgt, als falsch gestellt, weil sie von der erwachsenen Wahrnehmung ausgeht. Die einheitliche Wahrnehmung der Welt ist – auch entwicklungsmäßig gesehen – eine primäre. Die Frage muss darum viel eher lauten, wie sich aus dieser amodalen Wahrnehmung heraus, die an Sinnesmodalitäten gebundene entwickeln kann. Nach meiner Meinung sprechen die von Stern gemachten Beobachtungen für diese zweite Sichtweise und auch Stern selbst äußert sich – wenn auch eher verschwommen – in diese Richtung (vgl. Stern, 1985, S. 80ff).

Die Idee einer solchen Form der Wahrnehmung ist nicht neu. So verweist in einem anderen Zusammenhang Stern darauf, dass bereits Aristoteles von einem sechsten Sinn sprach, der Fähigkeit „Empfindungsqualitäten wahrzunehmen, die (...) primären (also amodalen) Charakter haben und allen Sinnen gemeinsam sind“ (Stern, 1985, S. 220). Er verweist darüber hinaus auch auf die Reste dieser Art der Wahrnehmung im Erwachsenenleben, einen Bereich, den wir mit dem Begriff der Synästhesien belegen (vgl. Stern, 1985, S. 221), und schreibt weiter: „Dieselben Fähigkeiten, mit deren Hilfe wir transmodale, eine einheitliche Weltwahrnehmung konstituierende Entsprechungen identifizieren können, ermöglichen der Mutter und dem

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Säugling Affektabstimmungen, aus denen ihre affektive Intersubjektivität erwächst“ (Stern, 1985, S. 223). Dieser enge Zusammenhang zwischen der amodalen Wahrnehmung und dem, was Stern unter den Begriffen der Vitalitätsaffekte und der Affektabstimmung herausarbeitet, wird von ihm nach meiner Ansicht nicht deutlich genug herausgestellt, obwohl er in seinen Ausführungen immer wieder anklingt.

Die Vitalitätsaffekte

Das zweite für unseren Zusammenhang interessante Konzept Sterns, das der Vitalitätsaffekte, scheint mir, auch wenn er selbst eben auf diese Verbindung nicht näher eingeht, jedoch unmittelbar mit der Form des Erlebens zusammenzuhängen, die gerade unter dem Begriff der amodalen Wahrnehmung dargestellt wurde. Ein Grund, warum Stern amodale Wahrnehmung und das Erleben von Vitalitätsaffekten als disparate Phänomene behandelt, mag der seinen Überlegungen zugrunde liegenden grundsätzlichen Unterscheidung zwischen belebter und unbelebter Umwelt zuzuschreiben sein. So schreibt er bezüglich des Erlebens der Vitalitätsaffekte, dass dieses „unmittelbar aus der Begegnung mit Menschen hervorgehen kann“ (Stern, 1985, S. 83), und weiter:

„Diese schwer bestimmbaren Qualitäten lassen sich besser mit dynamischen, kinetischen Begriffen charakterisieren, Begriffen wie ‚aufwallend‘, ‚verblässend‘, ‚flüchtig‘, ‚explosionsartig‘, ‚anschwellend‘, ‚abklingend‘ (...). Diese Gefühle sind es, die durch Veränderungen in den Motivations-, Bedürfnis- und Spannungszuständen geweckt werden (...). Der Säugling nimmt diese Qualitäten in sich selbst wie auch im Verhalten anderer Menschen wahr. Die einzelnen Vitalitätsgefühle können in einer Vielzahl elterlicher Handlungsweisen zum Ausdruck kommen, die keine ‚regulären‘ Affekte darstellen (...).“ (Stern, 1985, S. 83f)

Legt man aber, wie Stern es auch tut, dem Erleben der Vitalitätsaffekte wie auch der amodalen Wahrnehmung eine ‚neuronale

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Feuerungsrate' zu Grunde, so zeigt sich deren konzeptionelle Nähe. Auch Stern schreibt bei der Ausführung der Vitalitätsaffekte:

„Betrachten wir als Beispiel einen ‚Ausbruch‘ der Wut oder Freude, ein Überfluten mit Licht oder eine sich beschleunigende Gedankenfolge, eine durch Musik ausgelöste Woge unermesslicher Gefühle oder eine Drogeninjektion: sie alle werden unter Umständen wie ein Ansturm erlebt. Sie haben vergleichbare neuronale Feuerungsraten, wenn auch in unterschiedlichen Teilen des Nervensystems.“ (Stern, 1985, S. 86)

Diese Feuerungsrate aber, darauf bringt uns nicht zuletzt auch das Konzept der ‚Autonomen Imageries‘, auf das Zepf zurückgreift, ist als Grundlage des frühen Erlebens des Säuglings überhaupt zu betrachten. Und dies nicht erst dadurch, dass die Mutter in der Interaktion die Gegenstände ‚belebt‘, wie es im vorangegangenen Abschnitt ausgeführt wurde. Vielmehr ist jeder Kontakt mit Umwelt als spezifische sensorische Reizkontur mit solchen Feuerungsraten verbunden. Und so muss Sterns Mutmaßung:

„In der Tat kann man sich gut vorstellen, dass der Säugling – anders als erwachsene Handlungen – beobachtbare Handlungen zunächst als solche (...) gar nicht wahrnimmt; weit eher kann man vermuten, dass der Säugling unmittelbar wahrnimmt und Handlungen in Bezug auf die Vitalitätsaffekte, die sie zum Ausdruck bringen, einzuordnen, zu kategorisieren beginnt“ (Stern, 1985, S. 87),

nicht nur in aller Entschiedenheit unterstrichen werden – in der Tat *kann* man es sich nicht nur vorstellen, ich denke man *muss* es sich klarmachen. Und darüber hinaus muss meiner Meinung nach diese Aussage ausgedehnt werden über die Wahrnehmung von Handlungen hinaus auf die Wahrnehmung überhaupt. Denn die Wahrnehmung des Säuglings von seiner sozialen Welt weist nicht nur, wie Stern dies proklamiert, „eine Analogie zur physischen Welt der amodalen Wahrnehmung auf, die in erster Linie eine Welt abstrahierter Eigenschaften wie Form, Anzahl, Intensitätsstufe usw. darstellt und nicht etwa aus gesehenen, gehörten oder getasteten Dingen besteht“

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

(Stern, 1985, S. 88). Sie ist von dieser nicht zu unterscheiden, weil es aus der Perspektive des Säuglings keinen Sinn macht von einer Wahrnehmung einer sozialen Welt in Abgrenzung zu der Wahrnehmung einer physischen Welt zu sprechen.

Die Vitalitätsaffekte stellen nun für Stern auch die Grundlage dessen dar, was er als Affektabstimmung bezeichnet und die, wie er selbst betont, nicht gleich zu setzen ist mit der Annäherung affektiver Zustände im Sinne der Empathie oder des Mitfühlens. Er schreibt dazu:

„Die Abstimmung macht eher einen Eindruck eines ununterbrochenen Prozesses. Sie kann nicht darauf warten bis diskrete Affekte (kategoriale Affekte wie Freude, Trauer, Angst, Wut etc; JW) zum Ausbruch gelangen; sie muss im Grunde bei jedem Verhalten funktionieren. Und darin liegt einer der großen Vorteile der Vitalitätsaffekte. Sie manifestieren sich im gesamten Verhalten und bieten sich deshalb fast ununterbrochen zur Abstimmung an.“
(Stern, 1985, S. 224)

Auch wenn mir diese Aussage sprachlich und kausal etwas verquer scheint, findet hier die Überzeugung Ausdruck, dass in der Interaktion zwischen Mutter und Kind ein ununterbrochenes Abstimmen in dem Bereich der Vitalitätsaffekte, also der Intensitätskonturen des Verhaltens, vorliegt. Hier findet sich das, was Bollas das Ästhetische des mütterlichen Idioms genannt hat (Bollas, 1987), aber auch eine Verbindung zu dem Erleben, das Zepf in den Affektsymbolen konzeptioniert. Auch im Bereich der Affektabstimmung als „imitationsähnliche(m) Verhalten“ (Stern, 1985, S. 200) ist eben nicht das punktgenaue Nachahmen einer Handlung auf der Verhaltensebene gemeint. Sie stellt vielmehr „eine Ausführung von Verhaltensweisen dar, die die Gefühlsqualität eines gemeinsamen Affektzustandes zum Ausdruck bringt, ohne die Verhaltensweise exakt zu imitieren“ (Stern, 1985, S. 203), und die auf Parametern wie der absoluten Intensität, der Intensitätskontur, des Takts und Rhythmus' sowie der Dauer und Gestalt der beiden Verhaltensmuster beruht (vgl. Stern, 1985, S. 209).

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Fazit

Nicht nur wegen seiner Herkunft aus der Säuglingsbeobachtung, sondern gerade auch dadurch, dass Stern sich von vielen der zuvor dargestellten Positionen absetzt, erscheint die abschließende Diskussion seiner Überlegungen interessant. Dabei wird deutlich, dass viele seiner Einwände entkräftet werden können und keine der von ihm angeführten Untersuchungen den im Vorangegangenen entwickelten Standpunkten widerspricht. Im Gegenteil scheinen mir die Beobachtungen, die Stern zur Einführung von Konzepten wie der amodalen Wahrnehmung und der Vitalitätsaffekte brachten, geeignet, in den Kapiteln zuvor dargestellte Überlegungen zu belegen. So wie diese beiden Konzepte ein Licht auf die Ungeschiedenheit früher Wahrnehmungsvorgänge werfen, stellt sich auch für die Affekt Abstimmung die Frage, ob diese ihren Ursprung nicht auch in einem primären Erleben hat, indem Subjekt von Objekt noch nicht voneinander geschieden sind.

2.3 Zusammenfassung der Fundierungen eines Konzeptes der widerständigen Aneignung

Ziel der vorangegangenen Kapitel war es, zu rekonstruieren, wie sich Objektkonstitution und Objekterfahrung in den Begriffen psychoanalytischer Theorie konzeptualisieren lassen. Dies geschah, um dem Begriff der widerständigen Aneignung, wie er in dieser Arbeit als Perspektive auf das Improvisieren im therapeutischen Kontext entwickelt werden soll, eine theoretische Fundierung zu geben. Es sollte nachgezeichnet werden, dass und auf welche Weise, was hier als Zur-Welt-Sein des Subjektes in seiner Objektwelt verstanden wird, als Produkt einer individuellen Ontogenese aufzufassen ist.

Hierbei wurde deutlich, dass der Begriff ‚Objekt‘ in der auf die Entwicklung des Subjekts fokussierten Psychoanalyse in unterschiedlichen Bedeutungsschattierungen vorkommt und als eigenständiges Konzept nicht systematisch entwickelt wurde. Am deutlichsten herausgearbeitet wurde dort das Objekt als Korrelat des Triebes, das jedoch als statisch den veränderlichen Trieben gegenüberstehendes Objekt von dem hier angestrebten Verständnis zu unterscheiden ist. Auch die Objekte der inneren Welt bei Klein sind davon abzusetzen, weil sie sich – obgleich an sich dynamischer gedacht als das Triebobjekt – in ihrer Eindimensionalität als Konzepte, die frühestes kindliches Erleben theoretisch zu fassen suchen, von einer Objekterfahrung im hier entwickelten Sinne unterscheiden. Denn während bei Klein im Zusammenhang mit dem guten oder bösen Objekt noch unumschränktes Erleben konzeptualisiert werden soll, in dem das Gute oder das Böse sich über das gesamte Erleben ergossen zeigt, noch nicht in einem Objekt gebündelt wird, soll es uns auch in dieser frühen Phase darum gehen, Kristallisationspunkte auszumachen, die als Subjektpol und Objektpol erste Grundlage eines späteren Bewusstseins bilden. Es zeigte sich aber auch, dass innerhalb der Entwicklung der psychoanalytischen Theorie die Notwendigkeit zunehmend deutlich

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

wurde, Subjekt und Objekt am Endpunkt ihrer Entwicklung - sofern diese Entwicklung als endliche zu denken ist - als erlebnismäßige Konstrukte aufzufassen, als Konstrukte, wie Niedecken es formuliert, eines selbstreferentiellen Bewusstseins.

Die Entwicklung von Subjekt und Objekt kann dabei verstanden werden als eine zunehmende Ausdifferenzierung, deren ontogenetischer Ausgangspunkt ein Erleben von Ungeschiedenheit darstellt. Sie muss konsequent als gemeinsame Entwicklung betrachtet werden, indem eine Veränderung im Bereich des Subjektpols des Erlebens immer auch mit einer Veränderung im Bereich des Objektpols verbunden ist und umgekehrt. Der angesprochene frühe Zustand der Ungeschiedenheit lässt sich denkerisch und sprachlich nur schwer fassen. Am ehesten kann man sich ihm auf eine metaphorische Weise annähern, weil er eben vor der Trennung liegt, die Denken und Sprache unserer Kultur erst ausmacht. Es ist eine Ungeschiedenheit, die allumfassend zu denken ist, insofern Subjekt und Objekt noch nicht geschieden sind und von einer Wahrnehmung distinkter Gegenstände oder Handlungen noch nicht auszugehen ist. Darüber hinaus können – darauf verweist der Sternsche Begriff der amodalen Wahrnehmung – selbst die unterschiedlichen Kanäle sinnlicher Reizaufnahme noch nicht unterschieden werden und auch die grundlegenden Kategorien unseres Bewusstseins, Raum und Zeit, müssen, wie Lorenzer betont, erst entwickelt werden. Nicht zuletzt auch verweist der Versuch Niedeckens, Bewusstsein aus Metaphorisierungsprozessen organisch-leiblicher Gegebenheiten abzuleiten, auf die Ungeschiedenheit dieser im Erwachsenenleben als getrennt konzeptionalisierten Bereiche. Grundsätzlich lässt sich feststellen, dass für diesen Zustand all das gilt, was Freud als kennzeichnend für den Primärprozess herausgearbeitet hat, wie Zeitlosigkeit, Aufhebung von Widersprüchen, das Nichtvorhandensein von Verneinung.

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Wenn auf unterschiedliche Weise Klein wie auch Stern in Widerspruch zu einer solchen Annahme zu stehen scheinen, so konnte in den entsprechenden Kapiteln herausgearbeitet werden, dass und wie ein solcher sich aus der jeweiligen Perspektive ergebender Widerspruch aufzulösen ist. Denn während Klein die Annahme eines von der Außenwelt bereits getrennt erlebten Selbst durch die Konzeptualisierung einer Reihe von Mechanismen und Phänomenen, die diese Trennung wieder aufheben, relativiert, geht auch Stern, trotz seiner vehement vorgebrachten Kritik an der Annahme eines Zustandes anfänglicher Ungeschiedenheit, in seinem Konzept des auftauchenden Selbst und der nachfolgenden Entwicklungsbereiche des Selbstempfindens davon aus, dass der Subjektpol eines Erlebens (und damit unausgesprochen auch der Objektpol) sich erst entwickeln muss. Die dadurch entstehenden theorieimmanenten Widersprüche werden von ihm nicht angesprochen. Nidecken, die Sterns Kritik entschieden zurückweist und auf die klinische Relevanz der Annahme einer ursprünglichen Einheit verweist, geht dabei weiter von der Mutter-Kind-Dyade als einem ‚interpersonellen Subjekt‘ aus. Auch wenn Nidecken diesen Zusammenhang selbst nicht herstellt, kann dieses ‚interpersonelle Subjekt‘ als Ausgangspunkt dessen gewertet werden, was Stern mit dem Begriff der Affekt Abstimmung bezeichnet.

Erste Differenzierungen innerhalb dieser Einheit aber, darauf verweist schon Lorenzer, sind da auszumachen, wo der Säugling seinen Körperbedarf einbringt und die mütterlich geprägte Umwelt auf eine für sie spezifische Weise auf diesen Bedarf reagiert, ihn befriedigt und in dieser Art der Befriedigung dem ungeformten Bedarf Richtung und Form gibt, ihn zum Bedürfnis macht.

Während für den frühen Zustand, wie Winnicott es formuliert, Omnipotenz eine Erfahrungstatsache ist, indem die Befriedigung der Körperbedürfnisse den Zustand der Ungeschiedenheit verlängert, die Differenzierung zwischen Ich und Nicht-Ich erübrigt oder aufhebt, sieht

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

schon Freud die Entstehung einer Objektwelt gekoppelt an die Erfahrung von Widerständigkeit, von Versagung. Zepf bezeichnet diese mit Lorenzer als ‚Motor der Entwicklung‘, während Niedecken in ähnlicher Richtung darauf hinweist, dass erst die Legierung eines Impulses mit seiner Hemmung zu dem führt, was sie als Metaphorisierung des Leiblichen und somit als Entwicklungsschritte aus dieser Ungeschiedenheit heraus annimmt. Und auch Winnicotts Begriff der Destruktion verweist darauf, dass Objektkonstitution maßgeblich daran gebunden ist, dass sich den ersten Anfängen von Intentionalität auf Seiten des Säuglings auf Seiten der ‚Außenwelt‘ eine Widerständigkeit entgegenstellt. Während also unmittelbare Befriedigung der auftretenden Bedürfnisse zu einem Verbleiben in der Ungeschiedenheit und somit zu einem Einhalten innerhalb der Entwicklung führt, sind Erfahrungen der Versagung, sofern sie in einer haltenden Umwelt geschehen, wie Winnicott es mit dem Konzept des ‚holding‘ betont, Ausgangspunkt einer progressiven Entwicklung. Für Niedecken entsteht innerhalb dieser Entwicklung Kausalität an dem passiven Ergehen an die Widerständigkeit der Objektwelt, während Sinn sich an der durchgehaltenen Intentionalität des Subjekts gegen diese Widerständigkeit konturiert. So lässt sich mit Niedecken Aneignung in Zusammenhang mit Sinnstiftung bringen: Indem Widerständigkeiten subjektiv angeeignet werden, werden sie dem Individuum sinnvoll. Sie stehen nicht mehr als von äußeren Gesetzen der Kausalität regiert dem Subjekt gegenüber, sondern werden mit eigenem Sinn erfüllt. Von den diskutierten Autoren und Autorinnen kommt lediglich Klein, weil sie von Anfang an ein Selbst annimmt, auf die Notwendigkeit nicht nur die Versagung (böse Brust), sondern auch die Erfahrung der Befriedigung (gute Brust) eigens zu konzeptionalisieren. Auch diese Unterscheidung jedoch wird aufgelöst, wenn nämlich Klein eben diese Erfahrungen dann wieder als Kern eines sich entwickelnden Ichs annimmt und sich so der Position der anderen Autoren wieder annähert.

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Deutlich wird in all diesen Überlegungen, dass Widerständigkeit den Kern jeder Objekterfahrung darstellt, seien es dingliche oder aber alle Arten von nichtdinglichen Gegenständen. Die Unterscheidung von Subjekt und Objekt, auf der unser Wirklichkeitserleben basiert, gründet sich genauso auf solchen Erfahrungen der Widerständigkeit wie die ebenso fundamentale Differenzierung von Innen und Außen. Auch wenn im Verlauf der Ontogenese die Objekterfahrung wie auch die Strukturen von Subjektivität kontinuierlich weiterentwickelt werden, so stellen doch diese Erfahrungen den ersten und allen gemeinsamen Boden jeglichen Objekterlebens dar. Gleichzeitig gilt es aber für unser Thema die spezifische Form der Aneignung im Auge zu behalten, die sich in der individuellen Auseinandersetzung mit dieser Widerständigkeit etabliert. In dieser Auseinandersetzung kommt nun der mütterlichen Umwelt gerade zu Beginn der kindlichen Entwicklung eine zentrale Rolle zu. Die Redeweise von der mütterlichen Umwelt soll dabei, unter Vermeidung eines zu konkretistischer Denkweise verleitenden Begriffes ‚Mutter‘ (denn von einem abgegrenzt erlebten Objekt ‚Mutter‘ kann natürlich aus der Sicht des Kindes in dieser frühen Phase noch nicht die Rede sein) darauf hinweisen, dass die Umgebung des Kindes, die natürlich von einer Vielzahl von Faktoren geprägt ist, auf starke Weise durch die Mutter oder Mutterfigur geprägt ist. Diese zentrale Rolle ergibt sich zum einen schon aus ihrer Omnipräsenz und dem besonderen Verhältnis zwischen Mutter und Kind. Sie wird auch belegt durch die Beobachtungen, auf die Stern verweist, wenn es darum geht, dass das Kind in seiner frühen Entwicklung davon abhängig ist, dass die Dinge von der Mutter ‚belebt‘ werden. Mit dem Begriff der Erregungskonturen lässt sich dieser Sachverhalt so formulieren, dass es augenscheinlich nötig ist, dass äußere Reize auf einem Niveau und in einer Form dargeboten werden, die der kindlichen Möglichkeit der Aufnahme entsprechen. Es scheint, dass das Kind noch nicht die Fähigkeit entwickelt hat, seine Aufmerksamkeit selbst intentional auf einen Aspekt seiner Umwelt zu richten, dass vielmehr die Umwelt die Aufmerksamkeit des Kindes auf sich ziehen muss und so quasi

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Intentionalität von Außen hergestellt wird. Hier also trifft das zu, was Winnicott für die mütterliche Brust wie später für die Übergangsobjekte formuliert, dass diese sich nämlich in einem eigentümlichen Bereich zwischen Gefunden und Geschaffen befinden. Das, was Winnicott pointiert für den Übergangsbereich formuliert, erweist sich auf diese Weise als kennzeichnend für jegliche Objekterfahrung, bleibt Grundlage menschlichen Bewusstseins überhaupt und hat nicht, wie Winnicott dies in Verkürzung seines eigenen Konzeptes behauptet, im späteren Leben nur noch in ausgewählten, künstlerischen, kreativen oder pathologischen Bereichen Bedeutung.

Es ist dieser Abstimmungsprozess innerhalb der Mutter-Kind-Dyade, den Stern mit dem Begriff der Affekt Abstimmung bezeichnet und auf den schon Winnicott abzielt, wenn er davon spricht, dass der kreative Impuls des Säuglings mit Hilfe der Genügend-Guten-Mutter seine Realisierung finden muss. In gleicher Richtung schreibt auch Niedecken, dass es dem Kind die Interaktion sinnvoll macht, wenn es in der Interaktion die Realisierung des Impulses zu erkennen vermag und dass sich ihm auf diese Weise entlang der Widerständigkeit der Umwelt Sinnerleben erschließt. Aus den Beobachtungen, auf die Stern verweist, lässt sich jedoch ableiten, dass das, was hier angesprochen wird und was auch in Bions Formulierung von Präkonzeption und Realisierung mitschwingt, mehr ist, als eine ‚inhaltliche‘ Entsprechung. Dem Hunger des Säuglings entspricht nicht nur die Brust. Vielmehr muss die Art der Darbietung der Brust auf eine Weise geschehen, die vom Säugling aktuell aufgenommen und verarbeitet werden kann. Dieser Gedanke geht dabei über das von Lorenzer mit dem Übergang von Bedarf zu Bedürfnis Gemeinte hinaus, indem nicht nur der bislang einsozialisierten Art der Bedarfserfüllung Rechnung getragen wird, sondern auch eine Anpassung an den momentanen Erregungszustand des Kindes gefunden werden muss. Aus diesem Grund ist die Ästhetik des mütterlichen Idioms, wie Bollas es nennt, nicht nur abhängig von der Mutter allein. Sie ist vielmehr immer selbst auch schon Vermittlungsprodukt interaktioneller

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Einigung innerhalb der Dyade. Und sie ist innerhalb des Prozesses gleichzeitig Produkt einer vorangegangenen, wie auch Grundlage der nachfolgenden Interaktion und wird so selbst wieder, wie Lorenzer es formuliert, zum Produktionsmittel.

Auf diese Weise entwickelt sich eine erste – und selbstverständlich noch präverbale – Matrix kindlichen Erlebens, die sich, wie Zepf ausführt, mit Hilfe der Affektsymbole noch ganz aus der Unterscheidung von Reizintensitäten ableiten lässt. Selbstredend unterscheidet sich dieses Erleben noch in vielerlei Hinsicht von einem erwachsenen Erleben. Während Lorenzer darauf hinweist, dass sich aus dem Wechsel von Kontinuum und Störungseinbruch erste Strukturen zeitlicher Art ergeben, verweist auch der Begriff des Verwandlungsobjektes, den Bollas für das frühe Erleben der mütterlichen Umwelt prägt, oder die Annahme von Erregungskonturen darauf, dass erste Differenzierungen sich aus dem zeitlichen Verlauf entwickeln. Insbesondere Kleins Ausführungen aber machen deutlich, dass das frühe Erleben eben dadurch, dass es noch nicht an distinkte Objekte gebunden ist, von weitaus machtvollerer und drastischerer Art ist als späteres Erleben, das durch seine Differenzierungen auch distanzierter ist.

Aus dem gerade Gesagten ergibt sich, dass den sich konstituierenden Objekten die Funktion zugesprochen werden kann, den Schrecken dieses frühen Erlebens zu bannen. Schon Klein spricht hier von der Notwendigkeit, gute und böse Objekte in ein umfassendes Objekt zu integrieren, als Voraussetzung für den Übergang von der paranoid-schizoiden in die depressive Position. Und auch Winnicott geht im Zusammenhang mit den Übergangsobjekten davon aus, dass diesen die Funktion zukomme, die Erschütterungen der Omnipotenz, die mit den frühen Erfahrungen von Versagung verbunden sind, auszuhalten.

Aus all dem wird auch deutlich, warum bei der Grundlage menschlichen Erlebens nicht naiv von einem einfachen Wahrnehmen als

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Abbildern der Außenwelt gesprochen werden kann. Menschliches Erleben ist insofern immer schon an die Fähigkeit zur Symbolisierung gebunden, als dass das, was wir Wahrnehmung nennen, auf Abstraktionen aus zuvor gemachten Erfahrungen beruht. Das Objekt als subjektives Konzept, oder wie Heubach es nennt, das Gegenständlichkeitskonzept, ist in Lorenzers Formulierung als ein Komplex aus Symbolen zu verstehen. Das gilt in vielleicht abgeschwächter Form aber auch für die Vorformen der späteren distinkten Objekte eines frühen Erlebens. Auf die Notwendigkeit bereits vorsprachlich von Symbolisierungsprozessen auszugehen verweist nicht erst Zepf mit seinem Begriff der auf Reizkonturen basierenden Affektsymbole. Auch schon Lorenzer führt den Begriff der sinnlich-symbolischen Interaktionsformen ein, um eben diese Leerstelle der Grundlage präverbale Erlebens zu füllen. Denn auch wenn die Formulierung Sterns, dass der Säugling in der Lage sei, die Herausbildung einer Organisation zu erleben, die selbst aber erst die Grundlage von Erleben darstellt, in dieser Form nicht geteilt werden kann, weil hier der dynamische Aspekt ausgeklammert bleibt, so muss doch davon ausgegangen werden, dass als erste Schritte einer in Gang geratenden Entwicklung von Bewusstsein bereits mentale Repräsentationen als Spuren gemachter Erfahrungen vorauszusetzen sind. Der Begriff der RIGs (representations of interactions that have been generalized) bei Stern verweist ebenso auf diese Notwendigkeit, wie der Begriff der Interaktionsform bei Lorenzer.

Das, was bislang als charakteristisch für das präverbale Erleben gesagt wurde, bleibt aber, da sind sich alle der im Vorangegangenen diskutierten Autoren und Autorinnen einig, im weiteren Verlauf des Lebens prägend, stellt die Grundlage unseres Erlebens auch späterhin dar. Lorenzer spricht hier von einem Halo von Protosymbolen, der dem Symbol angelagert bleibt und unser Erleben beeinflusst, während Stern die Unabgeschlossenheit der von ihm unterschiedenen Bereiche des Selbsterlebens betont. Dennoch stellt der Erwerb der Sprache

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

hinsichtlich der hier beschriebenen Entwicklung der Objektconstitution einen einschneidenden Schritt dar. Hierin ist Lorenzer zuzustimmen, der in seinen Ausführungen die Folgen der Spracheinführung für Subjekt- wie Objektconstitution erhellt. Kritisiert wurde bei ihm jedoch im Vorangegangenen, dass aus seinen Überlegungen nach meiner Ansicht nicht deutlich wird, an welchem Punkt der kindlichen Entwicklung die Verwendung von Sprache einsetzen kann. Wenn er feststellt, dass die szenische Einheit in der Spracheinführung einen Namen erhält, so ist dem zweifellos zuzustimmen: Viele Beobachtungen sprechen dafür, dass die Entwicklung eines Wirklichkeitserlebens mit distinkten Objekten zum Zeitpunkt des einsetzenden Spracherwerbs noch lange nicht abgeschlossen ist, dass es vielmehr übereinstimmende Gefühls- und Willenselemente sind, die dazu führen, dass unterschiedliche szenische Gefüge mit demselben Namen versehen werden. Aus diesem Grund ist mit Lorenzer davon auszugehen, dass unterhalb der Sprachschicht eine Weiterentwicklung stattfindet, d.h. dass die bereits mit einem Namen versehenen Objekterfahrungen des Kindes keineswegs identisch sind mit den erwachsenen (dass auch die Objekterfahrungen der Erwachsenen nicht identisch sind, liegt nach dem hier entwickelten Gedanken auf der Hand). Wie weit die szenische Einheit aber bereits in sich differenziert sein muss, damit sie mit einem Namen verbunden werden kann – denn schließlich findet diese Verbindung ja nicht von Anfang an statt – die Antwort auf diese Frage bleibt Lorenzer, wohl weil ihm erst spät in seinem Schaffen die Notwendigkeit deutlich wurde, präverbales Erleben deutlicher zu konzeptionalisieren, schuldig.

Die Antwort auf diese Frage könnte in die Richtung zu suchen sein, dass der kausale Zusammenhang, der anklingt, wenn Lorenzer wie auch Zepf davon sprechen, dass sich das Objekt mit dem Spracherwerb aus den konkreten Handlungszusammenhängen löst, in seiner Kausalität auch umgekehrt zu bedenken ist: Damit eine Objektvorstellung (die freilich immer noch in ihrer szenischen Natur zu denken ist) mit einem gleich bleibenden Lautzeichen verknüpft werden kann, muss sich schon

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

ein Stück weit ihre Konstanz und damit ihre Isoliertheit aus dem konkreten Handlungszusammenhang vollzogen haben. Gleichzeitig aber trägt dann umgekehrt die Verbindung mit einem solchen Lautzeichen dazu bei, dass die Situation in ihrer Abwesenheit wieder herbeigerufen werden kann und fördert so deren weitere Ablösung. Denn tatsächlich ist das Wort als Prädikator, wie Zepf zu Recht betont, anders als die Körpersensation, mit der sein Konzept der Affektsymbole verknüpft ist, unabhängig von der Situation. Dieses Herausisolieren aus dem situativen Ganzen und damit auch aus seiner, wie Zepf es nennt, emotiven Bedeutung, bewirkt die Verkürzung des Welterlebens, das Stern im Zusammenhang mit dem Spracherwerb bedauert. Denn auch wenn die Verbindung zu dem früheren Erleben immer wirksam bleibt, so wird diese Wirksamkeit doch zunehmend überdeckt von der durch den Sprachgebrauch geförderten Isoliertheit des Objektes. Einer Entwicklung, die sich, das sei am Rande bemerkt, auch im Übergang von der Konnotation in die Denotation findet.

Immer weiter entwickeln sich im weiteren Verlauf der Ontogenese Subjekt- und Objektpol des Wirklichkeitserlebens auseinander, auch nachdem einzelne Objektkonzepte bereits mit einem Wortzeichen eine Verbindung eingegangen sind. Zunehmend profiliert sich das Objekt als Gegenstand, der als Teil einer äußeren Realität betrachtet wird, wobei der Bezug zum Subjekt in gleichem Maße abnimmt. Winnicott beschreibt in diesem Zusammenhang den Wandel von der Objektbeziehung hin zur Objektverwendung und spricht mit dieser Formulierung die zunehmende instrumentelle Bedeutung der Objekte an. Eine zentrale Rolle innerhalb dieses Prozesses nimmt dabei, wie er selbst immer wieder betont, das kindliche Spiel ein. Hier wird passiv Erfahrenes in aktive Handhabung verwandelt, im Spiel werden Subjekt- wie Objektposition wechselweise eingenommen und so voneinander differenziert, und nicht zuletzt dienen eine ganze Reihe gerader früher Spielstrukturen, die dem Schema der variierten Wiederholung folgen, dazu, dem eigenen Selbst, wie dem Objekt der Erfahrung Konstanz zu

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

verleihen. Denn der Selbstreferentialität des Bewusstseins, wie Niedecken sie benennt, steht die Konstanz der Objektwelt gegenüber. Beide entwickeln sich nur in der Zeit im Abgleich verschiedener realer Interaktionen: Genau wie Niedecken davon ausgeht, dass mit der Zeit sich aus Abstraktionen ein der Situation enthobenes Subjekt herausbildet, das sich in der aktuellen Situation wieder findet, ist auf der anderen Seite von einem Objekt auszugehen, das nun als Vorstellung situationsunabhängig bestehen bleibt und das in der je aktualisierten Interaktion identifiziert werden kann. Dabei verweist die spielerische Leichtigkeit, in der Unbelebtes im kindlichen Spiel belebt werden kann oder Dinge ihre Funktion und ihr Wesen ändern, auf den dynamischen szenischen Charakter, der dem Objektkonzept noch aneignet, und seine immer noch starke Beziehung zum Subjekt, wie auch darauf, wie lose die Verbindung von Objektkonzept und äußerem Ding noch ist.

Auch wenn das szenische Moment immer in unserem Zur-Welt-Sein in den Objekterfahrungen unserer Wirklichkeit erhalten bleibt, so findet sich im Verlauf dieser Entwicklung doch deutlich eine Verschiebung vom Objekt in seiner emotiven Bedeutung hin zum Objekt als – wie Lorenzer es nennt – Handlungsentwurf, von der Erlebnisbedeutung hin zum instrumentellen Gebrauch. Es ist – und dies ist natürlich für den therapeutischen Gebrauch von künstlerischen Medien von Bedeutung – für Lorenzer eine wichtige Eigenschaft und Funktion von Kunst, dass sie dem Subjekt soziale Verhaltensentwürfe anbietet, die freigestellt sind von eben diesem funktionalen Gebrauch. Auf diese Weise bieten Kunst und präsentative Symbole (vgl. Langer, 1942) überhaupt dem Subjekt die Möglichkeit, mit der frühen Art der Objekterfahrung in Verbindung zu treten, die in anderen Bereichen eben durch die Funktionalität überdeckt wird, wenn sie auch ihre Wirksamkeit nie verliert. Es ist diese Möglichkeit der Kunst, die wohl auch schon Winnicott im Sinn hat, wenn er der Kunst die Funktion zuweist, das Subjekt von dem Druck zu entlasten, innere und äußere Realität miteinander in Beziehung setzen zu müssen.

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Abschließend sei nun noch einmal hervorgehoben, was als zentrale Erkenntnis aus den vorangegangenen Betrachtungen für die Entwicklung einer Perspektive auf das Improvisieren als widerständiger Aneignung von Bedeutung ist: Es ging mir in den vorangegangenen Kapiteln in erster Linie darum, aufzuzeigen, dass und wie das, was Stern als Vitalitätsaffekte bezeichnet, den Gegenständlichkeitskonzepten unseres Welterlebens nicht äußerlich bleibt. Über den Begriff der Interaktionsformen als Grundlage unseres Welt- und Objekterlebens wird theoretisch fassbar, wie diese unserer Objekterfahrung zugrunde liegen, weil sie als Bestandteil der realen Interaktion in die Interaktionsform und damit in das Selbst- wie Objektkonzept aufgenommen werden. Im späteren Erleben spielen die Vitalitätsaffekte darum nicht nur über die Affektabstimmung in der Interaktion mit anderen Menschen eine Rolle, sie beeinflussen vielmehr unser Zur-Welt-Sein überhaupt. Das Sich-Verflüchtigende, Aufprallende, Anwallende, Hinschleichende usw. geht in die Objekterfahrung unmittelbar mit ein und prägt von dort aus menschliches Verhalten auch in der Welt der Gegenstände. Es stellt die dynamische Grundlage des aktiven Gestaltungsprozesses dar, in dem das Individuum in der Auseinandersetzung mit realer Umwelt seine subjektive Wirklichkeit herstellt. Und es ist eben diese Grundstruktur von erlebter Wirklichkeit, vom Zur-Welt-Sein eines Menschen, die uns in der Betrachtung von Improvisieren als widerständiger Aneignung deutlich werden kann. Diese für die vorliegende Arbeit zentrale Einsicht aber bliebe uns verschlossen, wenn wir aus der Erwachsenenperspektive heraus die Objekte als fertige, als distinkte Gegenstände denken und nicht als dynamische, sich in einer Entwicklung befindliche Konzepte, die offen sind, in realen Interaktionen gemachte Erfahrungen in sich aufzunehmen.

Dabei ist selbstverständlich sauberlich zwischen ‚äußerem‘ Objekt und Objekterfahrung, zwischen Realität und Wirklichkeit, zu unterscheiden. Das Gesagte kann nicht gelten für ein unabhängig vom

Kapitel 2

Theoretische Fundierungen

Subjekt existierend gedachtes Objekt, wie es auch nicht für ein objektloses Subjekt zu denken ist. Erst in der Bezugnahme von Subjekt und Objekt, eben in der subjektiven Erfahrung des Objektes findet das Gesagte seine Entsprechung. Auf diese Bezugnahme soll auch der Begriff des Zur-Welt-Seins hinweisen: es geht hier um die Auseinandersetzung des Individuums mit seiner Umwelt.

Und genau an diesem Punkt setzt das Konzept der widerständigen Aneignung an. Es soll auf diese ontologisch gewachsene Form der Bezugnahme des Menschen zu seiner Umwelt verweisen. Eine Bezugnahme, deren Strukturen und Formen in der musikalischen Improvisation nicht zuletzt begünstigt durch deren prozesshaften Charakter aber auch die zweckfreie Verfasstheit der Spieler deutlich werden können. Einen Einblick in diese Möglichkeiten sollen die im Nachfolgenden dargestellten Einzelfalluntersuchungen ermöglichen. Wenn dort versucht wird, in den Analysen der Improvisations- und Gesprächssituationen für den jeweiligen Probanden kennzeichnende Formen der widerständigen Aneignung herauszuarbeiten und im letzten Teil jeder Einzelfallbetrachtung zusammenzufassen, so geschieht dies auf der Grundlage des im Vorangegangenen Dargestellten. Die Betrachtung des Improvisierens als widerständiger Aneignung ermöglicht eine Annäherung an das spezifische Zur-Welt-Sein eines Individuums, an die Strukturen seiner Wirklichkeitskonzeption und damit an eben genau diejenigen Strukturen, deren Entstehung in der Ontogenese hier nachgezeichnet wurden. Diese Strukturen aber liegen, wie bereits hervorgehoben wurde, auf einer anderen Ebene als der eines Behandelns distinkter Objekte durch ein abgegrenztes Subjekt. Sie liegen vor dieser Trennung und stellen vielmehr die stumme, weil nicht im Bewusstsein reflektierte, Bodenschicht unseres Welterlebens dar.

3. Praktische Ausarbeitungen

3.1 Zur Methode der Untersuchungen

Im Folgenden wird die Methode, die ich auf dem Hintergrund des Erkenntnisinteresses meiner Arbeit zur Auswertung der Improvisationen und Gespräche entwickelt und angewendet habe, in ihren Einzelschritten dargestellt und reflektiert. Es sei daran erinnert, dass es grundsätzliches Ziel der gesamten Arbeit ist, eine Perspektive auszuarbeiten, die es ermöglicht, das Improvisieren als ein sozio-psycho-physisches Geschehen zu betrachten. Sie soll die auf den unterschiedlichsten Ebenen liegenden, das improvisatorische Geschehen beeinflussenden Wirksamkeiten deutlich werden lassen und miteinander vergleichbar machen. So sollen Strukturen eines Zur-Welt-Seins des Probanden deutlich werden, Strukturen dessen, wie Subjekt und Objekt in einem individuellen Auseinandersetzungsprozess aneinander Kontur finden. Eine solche Zielsetzung, die ein vorsichtiges, offenes und umfassendes Erkunden des zu untersuchenden Feldes voraussetzt, ist an die Betrachtung von Einzelfällen und an Vorgehensweisen, wie sie der qualitativen Forschung zugeordnet werden, gebunden. Die in dieser Arbeit vorgeschlagene Perspektive auf das musikalische Improvisieren wird in fünf Einzelfallbetrachtungen eingenommen und erprobt werden, indem fünf Duoimprovisationen einer eingehenden Analyse unterzogen werden, die darauf abzielt herauszuarbeiten, welche Formen widerständiger Aneignung sich dort finden lassen.

Gleichzeitig sollen auf der Grundlage dieser Perspektive Rückschlüsse möglich werden auf das, was man das Seelische oder die Persönlichkeit des Improvisierenden nennt. Ich habe in diesem Zusammenhang bereits von dem Zur-Welt-Sein des Menschen gesprochen. Das darin zum Ausdruck kommende Verorten von Persönlichkeit oder Seelischem in der Bezugnahme des Individuums auf

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

seine Umwelt lehnt sich wie unten bereits ausgeführt an Salbers Konzept vom Seelischen an, der davon spricht, dass Seelisches mit Behandlung gleichzusetzen ist (vgl. Salber, 1980, S. 7). Diese Frage nach dem Zusammenhang mit der Behandlung von Alltag macht es nötig, neben das Improvisieren eine zweite, alltagsnahe Handlungseinheit zu stellen. Hierzu wird eine sich an die gemeinsame Improvisation anschließende Gesprächssituation mit dem gleichen Probanden daraufhin betrachtet, ob und wie sich die in der Improvisation gefundenen Formen widerständiger Aneignung auch dort finden lassen. Dabei geht es nicht nur um Entsprechungen, sondern auch um Unterschiede, die die in der musiktherapeutischen Praxis gewonnene Überzeugung stützen könnten, dass diese musikalische Tätigkeit Seelischem in besonderem Maße Raum gibt, sich zu verdeutlichen.

Das praktische Vorgehen der Untersuchungen geschieht innerhalb eines theoretischen Bezugsrahmens, wie ihn die Psychoanalyse und im Besonderen die Ausarbeitungen Alfred Lorenzers (vgl. Lorenzer, 1970, 1973, 1977, 1981, 1986) bieten, wobei es an vielen Stellen Anregungen erhielt durch die psychologische Morphologie Salbers (vgl. insbesondere Salber 1969 und 1980) und Arbeiten morphologisch orientierter Autoren (vgl. Weymann, 2004; Grootaers, 2001, Blothner, 1994), die entsprechende Bezugspunkte darstellen. Neben der Reflektion der Methode auf diesem theoretischen Hintergrund wird diese am Ende des Kapitels dann auf der Grundlage einiger zentraler Forderungen an qualitative Forschung betrachtet und beurteilt werden.

Grundsätzliche Informationen bezüglich der Auswahl der Probanden und der Datenerhebung

Bereits im Vorfeld wurde nach Vorstudien die Anzahl der von dieser Studie eingeschlossenen Probanden auf fünf festgesetzt. Diese Zahl resultiert aus der Kompromissbildung zwischen dem Anspruch einerseits, möglichst eine Reihe verschiedener Perspektiven zu erhalten,

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

und andererseits der Durchführbarkeit der damit verbundenen sehr detaillierten individuellen Analysen im Rahmen dieser Arbeit. Ein wichtiges Kriterium bei der Auswahl der Probanden war, dass keine direkte Beziehung zwischen Untersucher und Proband bestand. Darüber hinaus wurden in die Untersuchung bewusst Probanden unterschiedlichen Geschlechts, Alters und sozialen Hintergrunds, sowie mit oder ohne praktisch-musikalische Vorkenntnisse aufgenommen, um möglichst vielfältige Perspektiven zu erhalten. Kinder und Jugendliche wurden wegen der eingeschränkten Introspektions- und Verbalisierungsfähigkeit bewusst nicht eingeschlossen. Es handelt sich dabei, wie noch einmal betont werden soll, um Probanden, nicht um Patienten oder Klienten. Dies resultiert aus der Überzeugung, dass mir die besondere für das Erkenntnisinteresse der Arbeit notwendige Art der Datenerhebung mit einem therapeutischen Prozess nicht kompatibel erschien, einen zu großen, nicht therapeutisch motivierten Eingriff dargestellt hätte. Dass die in der Auswertung gewonnenen Erkenntnisse dennoch unmittelbar auf den therapeutischen Kontext übertragen werden können, liegt daran, dass die hier zugrunde liegende Fragestellung nach dem Zusammenhang zwischen Improvisieren und Seelischem auf einer sehr grundsätzlichen Ebene zu verorten ist.

Die Probanden wurden darüber informiert, dass sie gemeinsam mit dem Untersucher eine freie musikalische Improvisation gestalten würden, an die sich ein längeres, auf diese beziehendes Gespräch anschließen würde. Es wurde auch darauf hingewiesen, dass dabei persönliche Themen in der Form von eigenem Erleben oder Querverweisen zu Alltagserlebnissen vorkommen könnten. Für die Durchführung wurde sichergestellt, dass ein störungsfreier Rahmen von zwei bis drei Stunden in der Wohnung oder im Praxisraum des Untersuchenden zur Verfügung stand. Als Instrumente wurden eine Steeldrum für den Probanden und ein Streichpsalter für den Untersuchenden bereitgestellt. Kriterium für diese Auswahl war, dass beide Instrumente über unterschiedliche Tonhöhen und damit über ein

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

melodisches Potential verfügen, um die Untersuchung auch für diesen Bereich offen zu halten. Ansonsten erfolgte die Wahl der Instrumente absichtslos, wurde jedoch aus Gründen der Vergleichbarkeit im Verlauf der gesamten Untersuchung nicht verändert. Thematische oder formale Absprachen gab es bis auf den Zeitrahmen der Improvisation, der im Vorgespräch durch Formulierungen wie ‚etwa fünf oder zehn Minuten‘ grob umrissen wurde, keine.

Zwischen Gespräch und Tiefeninterview

Es hatte sich in den Vorstudien gezeigt, dass die an der Technik des Tiefeninterviews orientierte Gesprächsführung, die ursprünglich als Mittel der Annäherung an das Erleben in der Improvisation gedacht war, geeignet erschien, eine von unterschiedlichsten Eigendynamiken geprägte Situation herzustellen. Auf diesem Hintergrund erschien es möglich und sinnvoll, diese besondere Gesprächssituation als exemplarisch für nichtmusikalische Situationen zu betrachten und die spezifische Art der sich dort durchsetzenden Behandlungsformen zu untersuchen. So nimmt das sich an die Improvisation anschließende Gespräch eine Zwischenstellung ein: es unterscheidet sich in Anlass und Intention von einem Alltagsgespräch und entwickelt sich auf der Grundlage einer reflektierten Haltung auf Seiten des Untersuchers, die sich an die Methodik der Gesprächsführung im Tiefeninterview¹ anlehnt (Leitfaden, eher abstinente Haltung, Hinterfragen von voreiligen Festlegungen, Fokussierung auf reales Erleben). Gleichzeitig aber ist seine Funktion im weiteren Verlauf der Untersuchung eine andere als die eines Interviews, da es nicht in erster Linie der Informationsgewinnung

¹ Zum Tiefeninterview vgl. Lamnek 2002, König 2002; spezieller zum psychoanalytischen Interview Kvale 2003 und zum morphologischen Tiefeninterview Blothner, 1993; Grüne und Lönneker 1993; Freichels, 1995; Ziems, 1996; Weymann, 2004.

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

dient, sondern als alltagsnahe Situation² einer formal-ästhetischen Analyse unterzogen wird. Die Nähe zum musiktherapeutischen Setting mit dem Wechsel von Sprache und Musik ergibt sich auf diese Weise als ungeplanter, aber willkommener Umstand, der verspricht, die Relevanz der Arbeit für die Musiktherapie zu erhöhen, indem Zusammenhänge, Differenzen und Besonderheiten dieser beiden unterschiedlichen, aber für musiktherapeutisches Handeln gleichermaßen relevanten ‚Situationen‘ näher beleuchtet werden.

Wenn ich dabei von ‚Situationen‘ spreche, so geschieht das mit Bedacht³: Sprache und Musik sind aus der Perspektive, aus der diese Arbeit geschrieben ist, mehr als nur ein ‚Medium‘. Sie werden hier vielmehr als unterschiedliche Wirkungseinheiten (vgl. Salber, 1969) betrachtet, die ihre jeweiligen spezifischen Bedingungen haben, die also den Einflüssen verschiedener Faktoren unterworfen sind (Instrumente, musikalisches Idiom, Vorstellung von Musik, Mitspieler etc. auf der einen Seite, Stimme, Sprachkonventionen, Gesprächspartner, Thema etc. auf der anderen) und in der individuellen Auseinandersetzung mit diesen Einflüssen ihre jeweilige Ausprägung erhalten.

Ablauf und Darstellung der Einzeluntersuchungen

Aus der Zielsetzung und dem Gegenstand der vorliegenden Arbeit erwies sich in der weiteren Verarbeitung der in der Erhebungssituation

² Auf die Nähe qualitativer Methoden zu Alltagstechniken und im Besonderen qualitativer Interviews zum Alltagsgespräch verweist auch Lamnek (Lamnek, 2002, S. 160)

³ In diesem Zusammenhang ist auch der Begriff der ‚Alltagsformen‘ bei Salber interessant (Salber, 1989). Alltagshandlungen wie Spülen, Kochen, Putzen, Üben usw. sind – so lässt sich formulieren – Situationen, in denen unterschiedlichen Bedingungen zum Tragen kommen und in denen Individualität, Seelisches seine Bühne erhält, Raum für Interaktionen mit diesen Bedingungen.

gewonnenen Daten ein methodisches Vorgehen als geeignet, das sich im Groben in vier Schritte unterteilen lässt:

1. Jede der Einzelfalluntersuchungen geschieht auf der sich einstellenden Beziehung zwischen Untersucher und Proband. Dieser Umstand bedarf der besonderen Reflexion und darum werden anfangs immer die sich im direkten Kontakt mit dem Probanden beim Untersuchenden einstellenden Vorannahmen und Voreingenommenheiten als Ausgangspunkt angenommen und nachvollziehbar gemacht.
2. In einem zweiten Schritt wird die gemeinsam von Proband und Untersucher gemachte Duoimprovisation analysiert. Die Improvisation wird darauf hin betrachtet, wie sich das ‚Zur-Welt-Sein‘ des Probanden in einer Situation durchsetzt, die von musikalischen Gesetzmäßigkeiten und Einflüssen determiniert ist.
3. Im dritten Schritt wird analog zum zweiten Schritt die Behandlung einer Gesprächssituation untersucht. Auch hier werden Behandlungsmuster identifiziert, diesmal in einer Situation, die von anderen, nichtmusikalischen Faktoren her bedingt ist.
4. In einem vierten Schritt werden die in den beiden vorangegangenen Schritten herausgearbeiteten Phänomene noch einmal zugespitzt und miteinander verglichen, um in einer weiteren Abstraktion Formen der widerständigen Aneignung für den jeweiligen Probanden zu formulieren. Dass diese Formulierung vom Charakter her eine erste Annäherung sein muss, liegt angesichts der Begrenzung auf einen einmaligen Kontakt auf der Hand. Die Reflexion von etwaigen Unterschieden zwischen der musikalischen und der nichtmusikalischen Situation bleibt in dieser sich unmittelbar auf den Probanden beziehenden Zusammenfassung ausgespart. Sie bleibt dem sich an die fünf Einzeluntersuchungen anschließenden

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

Gesamtschluss vorbehalten, in dem die Einsichten aus allen drei Einzelfallbetrachtungen im Hinblick auf das auszuarbeitende Konzept des Improvisierens als widerständiger Aneignung diskutiert werden sollen.

Hieraus ergibt sich für die Darstellung der fünf Einzeluntersuchungen eine Abfolge von jeweils vier Unterkapiteln, die überschrieben sind mit:

1. Beschreibung der Erhebungssituation
2. Formal-ästhetische Analyse der Improvisation
3. Formal-ästhetische Analyse des Gesprächstextes
4. Formen widerständiger Aneignung

Im Nachfolgenden sollen die unterschiedlichen Implikationen dieses Vorgehens und der jeweiligen Einzelschritte näher beleuchtet und reflektiert und notwendige Zwischenschritte angeführt und bedacht werden.

3.1.1 Beschreibung der Erhebungssituation

Den ersten Teil jeder Einzeluntersuchung stellt die Beschreibung der Erhebungssituation dar, ein erlebensnah formulierter Text, der dem Leser einen Eindruck der gemeinsamen Situation zwischen Proband und Untersucher ermöglichen soll.

Der gezielte Einsatz von Subjektivität als Werkzeug der Datenerhebung

Zu Beginn jeder Einzeluntersuchung steht wie bereits ausgeführt der direkte Kontakt zwischen Proband und Untersucher in der Erhebungssituation, die aus einer Duoimprovisation und einem sich anschließenden und darauf bezogenen Gespräch besteht, beides durch eine digitale Tonaufzeichnung festgehalten. Auch wenn sich dieser einmalige Kontakt von dem prozessualen Entwickeln einer Übertragungsbeziehung im therapeutischen Setting unterscheidet, kann hier mit den Worten Lorenzers von einer „unbewusste(n) Teilhabe“ an den Interaktionsstrukturen des Analysanden (bzw. in diesem Falle ‚Probanden‘; JW)“ (Lorenzer, 1973a, S. 9) gesprochen werden. Als Untersucher lasse ich mich hier in die interaktiven Muster meines Probanden einspannen und unweigerlich stellen sich Gegenübertragungsphänomene ein, die auch die nachfolgenden Analysen beeinflussen müssen.

Dies hätte ein Stück weit relativiert werden können, wenn Erhebung und Analyse personell voneinander getrennt worden wären. Wenn aber auch die Frage durchaus interessant ist, welches Bild von Behandlungsstrukturen gezeichnet wird, wenn der Proband zum Zeitpunkt der Analysen dem Analysierenden nicht bekannt ist, so wurde doch hier bewusst ein anderer Weg eingeschlagen. Dies geschah, weil die im anderen Fall entstandene Situation eine künstliche, nicht dem therapeutischen Setting entsprechende gewesen wäre. Die vorliegende Untersuchung ist jedoch von der Absicht geprägt, das Improvisieren in

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

seinen Wechselbezügen zum direkten zwischenmenschlichen Kontakt und zur sprachlichen Interaktion zu beforschen. Ziel kann und soll es also nicht sein, zu beweisen, dass die Improvisation Rückschlüsse auf Seelisches im oben ausgeführten Sinne zulässt. Es soll vielmehr dargestellt werden, welche Rückschlüsse aus der Betrachtung der Improvisation unter dem Blickwinkel der in dieser Arbeit entwickelten Perspektive und eingebettet in das Gesamt eines therapeutischen Settings, wie es in den Untersuchungsbedingungen anzunähern versucht wurde, gezogen werden können.

Die Subjektivität des Untersuchers und dessen Eingebunden-Sein in die reale Interaktion mit dem Probanden wird in diesem Zusammenhang also nicht als ein methodisches Problem angesehen, dessen Auswirkungen es möglichst zu eliminieren gilt, sondern vielmehr als ein Werkzeug, mit dessen Hilfe die Ausarbeitungen empirisch verankert bleiben. Die Ausrichtung der Wahrnehmung, die zu Beginn der Analysen zwar, wie wir noch sehen werden, immer eine methodische Weitung erfährt, erhält dennoch so seine Fundierung. Indem dieses Erleben allen weiteren Schritten unweigerlich als Orientierung dient, bleibt die Untersuchung in der realen Interaktion mit dem Probanden verwurzelt – auch an Stellen, an denen dies nicht explizit hervorgehoben und reflektiert wird. Auf diese Weise wird dem Rechnung getragen, was Lorenzer für ein szenisches Verstehen einfordert, dass nämlich

„das szenische Verstehen (...) die doppelte Aufgabe leisten (muss), Präzisierung der ‚wirklichen‘ Bedeutungen und Erfassen der ‚realen‘ Interaktionen (zu sein), sofern es den Anspruch eines zuverlässigen Erkenntnisweges nicht aufgeben will.“ (Lorenzer, 1973, S. 150)

Ungeachtet der Unterschiede in Gegenstand und Zielsetzung zu dem, was Lorenzer unter dem Begriff des ‚szenischen Verstehens‘ auf dem Hintergrund therapeutischer Praxis ausgearbeitet hat, lässt sich diese Aussage durchaus auch auf das in der vorliegenden Untersuchung angestrebte Verstehen übertragen. Wie im therapeutischen Kontext geht

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

es auch in diesen Untersuchungen darum, „Kenntnis des Fremdpsychischen“ zu erlangen und dabei die Grenze des vom Probanden manifest Mitgeteilten, die „Schwelle des Unbewussten als ein ‚zuverlässiges‘ Erkennen (zu) überschreiten“ (vgl. Lorenzer, 1973, S. 79). Die szenische Teilhabe jedoch auf den zwischenmenschlichen Kontakt in der Erhebungssituation zu beschränken, hieße Lorenzer konkretistisch miss zu verstehen. Auch in den nachfolgenden Analysen geschieht erneut eine solche Teilhabe, indem über das eigene Erleben die eigene Subjektivität in Kontakt gebracht wird mit der Improvisation oder dem Gesprächstext als Produkte szenischer Auseinandersetzung. Die im direkten Kontakt gewonnenen Eindrücke jedoch dienen hier bereits als Orientierung und Korrektiv.

Dennoch gilt es festzuhalten, dass an dieser Stelle ein Perspektivwechsel stattfindet: während ich mich in der Erhebungssituation unmittelbar in Kontakt mit meinen Probanden begeben, mit diesen ein gemeinsames Werk (zum Werkbegriff vgl. Salber 1980, 1986, 1988 und 1988a) gestalte, blicke ich im Verlauf der Analysen aus einer distanzierteren Position auf diese Gestaltung, versuche die Gestaltungszüge der gemeinsamen Werke ‚Improvisieren‘ und ‚Gespräch‘ herauszuarbeiten und im Hinblick auf den Probanden zu verstehen. Weil psychotherapeutisches Arbeiten, zumindest wenn es psychoanalytisch oder tiefenpsychologisch fundiert ist, immer auf einem solchen Perspektivenwechsel beruht, stellt eine Therapieausbildung auch im wissenschaftlichen Kontext hierfür eine gute Voraussetzung dar. Ich trage in den Analysen diesem Umstand auch dadurch Rechnung, dass ich in der dritten Person von mir als dem Mitspieler oder Untersucher usw. spreche. Dieser kleine sprachliche ‚Kunstgriff‘ soll zugleich die Distanzierung vom eigenen Tun und so die Einnahme einer neutraleren Position gegenüber dem Gesamt der Situationen erleichtern helfen.

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

Beschreibung der Erhebungssituation mit dem Ziel der Nachvollziehbarkeit

Um an diesem Punkt jedoch Nachvollziehbarkeit zu gewährleisten und so die methodisch eingesetzte Subjektivität von mir als Untersucher transparent und kontrollierbar zu machen, halte ich mein Erleben der Erhebungssituation in einer Beschreibung fest, die Improvisation wie Gespräch aber auch Proband wie Untersucher umfasst. Eine möglichst große Nähe zum tatsächlichen Erleben wird in diesen Beschreibungen dadurch zu erreichen gesucht, dass sie zeitnah und das heißt noch unter dem Einfluss des Erlebten stehend verfasst werden. Darüber hinaus wird dabei zugunsten einer erlebnisnahen Beschreibungssprache bewusst auf distanzierende Reflexion des Erlebten verzichtet. Der folgende kurze Auszug aus einer solchen Beschreibung soll von dieser Textart, wie sie sich zu Beginn einer jeden der nachfolgenden Einzeluntersuchungen findet, einen Eindruck vermitteln:

Methodologisches Beispiel 1

| |
|--|
| Gerhardt erschien pünktlich zu dem kurzfristig ausgemachten Termin bei mir in der Wohnung. Auf den ersten Blick schon beeindruckte er durch seine Körpergröße und Statur. Sein Rad, das, wie er halb entschuldigend angab, nicht ganz billig war und das er nicht draußen stehen lassen wollte, hatte er unter dem Arm die schmalen Treppen herauf getragen. |
|--|

Diese Textform soll, indem hier mein Erleben mit seinen bewussten wie unbewussten Anteilen als ein erster Bezugspunkt für die weiteren Schritte der Untersuchung formuliert und festgehalten wird, dem Leser helfen, die immer wieder auf Subjektivität zurückführbare Ausrichtung der Analysen nachzuvollziehen. Auch wenn die Beschreibungen auf den Probanden und die Besonderheiten der jeweiligen Untersuchungssituation fokussiert sind, wie aus dem obigen Beispiel deutlich wird, so wird dem Leser doch meine subjektive Sicht der Geschehnisse offen gelegt. So kann schon aus dem kurzen Abschnitt

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

oben nicht nur Gerhardts Beeindrucken-Wollen, sondern auch mein Beeindruckt-Sein herausgelesen werden, wie auch mein Vertrauen auf seine Verlässlichkeit und Kraft. Gleichzeitig wird aber auch in der Formulierung ‚halb entschuldigend‘ und ‚nicht ganz billig‘ eine Gereiztheit auf meiner Seite spürbar. Auf diese Weise geben die Beschreibungen einen unmittelbaren Eindruck von meiner Involvierung in die Interaktion der Erhebungssituation und ermöglichen so, zusammen mit dem im Anhang komplett enthaltenen Ausgangsmaterial der Analysen, der Tonaufzeichnung und ihrer Verschriftung, sowie dem Gesprächstext, die Schlussfolgerungen und Interpretationen zu überprüfen.

3.1.2 Formal-ästhetische Analyse der Improvisation

Ausgehend vom unmittelbaren Kontakt mit dem Probanden in der Erhebungssituation werden dann die musikalischen Strukturen daraufhin betrachtet, wo und wie sich für den Probanden spezifische Behandlungsformen hier manifestieren. Die in der Improvisation vorfindlichen Strukturen werden als Produkt eines Auseinandersetzungsprozesses aufgefasst, indem in den Analysen herausgearbeitet wird, welche Widerständigkeiten für die jeweiligen Bildungen wichtig waren und auf welche Weise diese angeeignet wurden. Zur Ausarbeitung der Konzeptbildung des Improvisierens als widerständige Aneignung wird also beigetragen, indem in den fünf Einzelfalluntersuchungen eine entsprechende Perspektive eingenommen wird, und die daraus resultierenden Einblicke im Hinblick auf den Probanden festgehalten werden. Dies geschieht nicht zuletzt auch auf der Grundlage der Überzeugung, dass im praktischen Vorgehen in den konkreten Analysen im Sinne eines ‚tacit knowledge‘ (Polanyi, 1964), basierend auf meinen praktischen Erfahrungen im Umgang mit dem Phänomen, bereits auf noch unreflektierter Ebene mehr enthalten ist, als mir aufgrund meiner Vorüberlegungen bewusst ist. Dieses im praktischen Vorgehen enthaltene Wissen gilt es nachfolgend, in dem die fünf Einzelfalluntersuchungen zusammenfassenden Kapitel, im Sinne einer Metaanalyse zu verdeutlichen. Dort wird dann herausgearbeitet werden, welche Widerständigkeiten als Pole von Aneignungsprozessen verstanden werden können.

Improvisation als Produkt einer widerständigen Aneignung

Es werden also in der Analyse Formen der Aneignung herausgearbeitet, indem das Augenmerk darauf gerichtet wird, auf welche Weise der Proband auf ihm objekthaft Entgegenstehendes reagiert, es in den Fluss seiner Improvisation integriert. Dabei wird all das als Objekt, als Gegenständliches aufgefasst, was dem Spieler als

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

Verfestigung entgegensteht und seinem Willen eigene Tendenzen⁴ entgegenstellt. Solche Tendenzen können zum Beispiel in Zusammenhang stehen mit dem Instrument oder dem Improvisationspartner, den Begrenzungen durch die eigene Körperlichkeit wie durch das musikalische Material in seiner Bedeutsamkeit oder in seiner quasi-stofflichen Verfestigung in idiomatisch vorgeformten Strukturen.

Eine solche Auflistung stellt jedoch nicht etwa den Ausgangspunkt der Analyse der Improvisation dar, indem die einzelnen Punkte vielleicht systematisch abgearbeitet und ihre Wirksamkeit in der Improvisation betrachtet würden. Die Analyse hat, gerade weil im Anschluss der Perspektivenapparat⁵ auf das Improvisieren als widerständiger Aneignung ausgearbeitet werden soll, vorsichtiger und unvoreingenommener zu geschehen, um auch Unerwartetem seinen Raum zu lassen. Aus diesem Grunde werden die musikalischen Strukturen daraufhin betrachtet, wie sie entstanden sein könnten. Es wird versucht zu rekonstruieren, wie konkrete in der Improvisation zu findende musikalische Gestaltungen in diesem individuellen Prozess des Improvisierens entstanden sein könnten. Dabei gilt ein besonderes Augenmerk Richtungswechseln, Stellen an denen die Improvisation eine neue Wendung nimmt. Hier wird nach dem Grund, nach den Ursachen für solche Wechsel gefragt. Das gibt uns einen Hinweis auf die Wirksamkeiten, die in dieser jeweiligen Gestaltung zum Tragen kommen, auf die Widerständigkeiten und über diese zugleich auch auf die individuelle Form der Aneignung, die sich in der musikalischen Struktur abbildet.

⁴ Den Begriff der Tendenzen habe ich bei Adorno (Adorno, 1958) entlehnt und verstehe ihn, wenn auch nicht nur auf das musikalische Material bezogen, auch in seinem Sinne.

⁵ Dieser mir hier sehr passende Begriff wird, wie Grootaers feststellt, von Dürer verwendet (vgl. Grootaers, 1996, S. 134).

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

Dieses Vorgehen entspricht der Forderung nach einem ‚sensible(n) und behutsame(n) Erkunden des Feldes‘, das Krainer (2002) für die Anfangsphase einer Einzelfalluntersuchung erhebt. Krainer verwendet in diesem Zusammenhang in Rückgriff auf Blumer (1973) den Begriff der ‚Exploration‘ und schreibt:

„Die *Exploration* zeichnet sich durch eine hohe Anpassungsfähigkeit aus, die es erlaubt, verschiedene Zugänge, theoretische Perspektiven oder Datengewichtungen vorzunehmen. Das flexible Vorgehen liegt in der Anfangsphase in einer weiten, noch viele Optionen enthaltenden Perspektive, die sich im Fortgang des Forschungsprozesses zunehmend fokussiert und anfängliche Optionen ausschließt.“ (Krainer, 2002, S. 216)

Er fordert weiter unten dezidiert:

„Zudem sollten alle Beobachtungen festgehalten werden, welche die Arbeitskonzeption in Frage stellen bzw. solche, deren Bedeutung zunächst nicht erkenntlich ist. Dies hilft dabei, Neuausrichtungen der Perspektive zu finden und unkontrollierte Vorurteile zu vermeiden (...).“ (Krainer, 2002, S. 217)

Was Krainer hier allgemein im Hinblick auf die Einzelfalluntersuchung formuliert, hat in unserem Falle ein zusätzliches Gewicht dadurch, dass an den Einzelfällen ja eben ein Konzept und eine daraus resultierende Vorgehensweise verdeutlicht und herausgearbeitet werden soll. Wie das Vorgehen in den Analysen sich genau gestaltet, soll im Nachfolgenden beschrieben werden.

Die Verschriftung als Abgleich real klingender Formen mit geronnenem musikalischem Idiom

Zu Beginn jeder Analyse wurde immer eine (versuchsweise) Verschriftung⁶ der Improvisation in traditioneller Notenschrift

⁶ Ich spreche hier von ‚versuchsweise‘, weil ich bei dieser Tätigkeit immer wieder an die Grenzen unserer Notenschrift stieß. Ziel dieser Verschriftung war jedoch nicht das

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

angefertigt. Die dazu nötige intensive Beschäftigung mit der Tonaufnahme hat zwangsläufig ein tiefes Eindringen in die klanglichen Strukturen zur Folge und ist schon aus diesem Grund wertvoll. Gleichzeitig aber ist, wie ich an anderer Stelle bereits festgestellt habe (Wagner, 2002), der zu diesem Zweck notwendige Abgleich real klingender Strukturen mit in der Notenschrift konventionalisierten Zeichen geeignet, Einblicke zu gewähren in den spezifischen Umgang mit dem musikalischen Idiom, das den Hintergrund abgibt für die Improvisationen⁷.

Wenn dabei von ‚Notenschrift‘ die Rede ist, dann ist damit die traditionelle Notenschrift gemeint, nicht die z.B. im musiktherapeutischen Kontext entwickelten neuen Notationsformen oder graphische Notenschriften. Solche Verschriftungsformen sind dann vorteilhaft, wenn es darum geht, das klangliche Phänomen in seinen auf einen bestimmten Bezugspunkt hin relevanten Aspekten darzustellen und sie ermöglichen dies, weil solche Notationsformen flexibel dem jeweiligen klanglichen Phänomen angepasst werden können. Die traditionelle Notation lässt diese Flexibilität jedoch missen. Sie ist im Verlauf der Musikentwicklung unserer Kultur in den letzten Jahrhunderten in wechselseitiger Beeinflussung mit komponierender und interpretierender musikalischer Praxis gewachsen und stellt auf diese Weise ‚geronnene Musizierpraxis‘ dar. In den Strukturen dieser Notenschrift präsentieren sich Ideale, aus dem kulturellen Hintergrund kommende idealtypische musikalische Formeln und Muster, die vom Spieler angestrebt, in der konkreten musikalischen Realisierung jedoch nicht erreicht werden können.

Erstellen einer möglichst fehlerfreien Übersetzung des klanglichen Phänomens, sondern, wie im Folgenden noch deutlich werden wird, der Abgleich zwischen diesem Phänomen und den Schablonen unserer Notenschrift.

⁷ Hierbei ist vorausgesetzt, dass beide Improvisationspartner unserem Kulturkreis entstammen.

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

Diese Ideale aber, die sich in der Notenschrift ansatzweise zeigen, jedoch mehr noch Grundlage jeder musikalischen Tätigkeit bilden, können als historisch gewachsene Verfestigungen in unserem Sinne als Widerständigkeiten aufgefasst werden. Mit der klanglich konkreten Umsetzung durch den Spieler eignet sich dieser diese Widerständigkeit an und drückt ihr seine individuelle Prägung auf. Im Prozess des Verschriftens, des Abgleichens des realen, klanglichen Phänomens mit kulturspezifischen musikidiomatischen Mustern, wird nicht nur das angestrebte Ideal deutlich, sondern auch – als Rest, der sich nicht einfügt – der spezifische Umgang des individuellen Spielers mit den Pattern des musikalischen Idioms. Ein ‚Zu-Spät-Kommen‘, verschwommene rhythmische Konturen, zu hohe Intonation u.ä. beinhalten immer einen solchen bewussten oder unbewussten Abgleich mit einem Ideal und können nur auf diese Weise erfasst werden. Dies geschieht natürlich auch bei jedem Hören unweigerlich, indem das, was ich das ‚musikalische Idiom‘⁸ nenne, zum Tragen kommt, wird aber durch den methodischen Schritt des Verschriftens intensiviert und zugleich auf eine bewusstere Ebene gehoben. So wird, um ein Beispiel zu nennen, der spezifische Umgang mit bestimmten rhythmischen Pattern, wie sie in unserem Musikidiom als gewachsene feste Formen zu finden und auch in unsere Notenschrift als fest gefügtes Superzeichen (z.B. punktiertes Achtel und Sechzehntel als eine rhythmische Gestalt) enthalten sind, im Prozess des Verschriftens deutlich werden. Die jeweilige konkrete Ausführung lässt sich am ‚Korsett‘ der Notation messen.

Anders als bei der Verschriftung des Gespräches, durch die, wie wir noch sehen werden, ein neuer Gegenstand geschaffen wird, auf den sich die formal-ästhetische Analyse des Gesprächstextes bezieht, bezieht

⁸ Nicht ganz identisch mit Niedeckens Begriff des ‚musikalischen Idioms‘ (vgl. Niedecken, 1988) verwende ich den Begriff nicht nur für das gewachsene ‚Regelwerk‘, das im konkreten Werk seine Realisierung erfährt, sondern auch für die im Rezipienten angelegten Strukturen, den ‚passiven Wortschatz‘, der Musikerleben ermöglicht.

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

sich die Analyse der Improvisation also auf die Klangstrukturen, wie sie durch die Tonaufnahme erhalten sind. Die Brechung an der Notenschrift dient hier lediglich als Erkenntnisinstrument. Dies gilt auch, wenn aus Praktikabilitätsgründen dem Text ‚Notenbeispiele‘ und keine ‚Tonbeispiele‘ beigefügt sind: Verschriftung und die im Notentext eingefügten Ziffern erleichtern an dieser Stelle lediglich Bezugnahmen und Nachvollzug im Verlauf der Analyse.

Erste beschreibende Annäherung an die musikalischen Strukturen

In einem weiteren Annäherungsschritt wird dann die Aufnahme der Improvisation abschnittsweise immer wieder angehört und Punkte, die in den musikalischen Strukturen auffallen, beschrieben. Auf diese Weise wird eine Beschreibung der Improvisation angefertigt, die deren zeitlichem Verlauf folgt. Was aus der Fülle der klingenden Strukturen als auffallend herausgegriffen wird, hängt dabei natürlich, auch wenn noch keine bewusste Auswahl getroffen wird, neben der musikalischen Vorerfahrung des Untersuchers von dem Bild des Probanden ab, das sich aufgrund des Erlebens in der Erhebungssituation und der gesammelten Informationen beim Untersucher entwickelt. Es wird jedoch an dieser Stelle angestrebt, das Bild noch möglichst offen zu halten, indem auf ein Verstehen oder Einordnen der Fundstücke noch verzichtet wird und alle Auffälligkeiten auf einer Beschreibungsebene verzeichnet werden. Auf diese Weise wird methodisch gesehen bewusst eine Weitung eingeführt, die dem Ziel dient, Widersprüchlichkeiten und Ergänzungen des bisher erhaltenen Bildes zu ermöglichen.

Um einen Eindruck dieser ersten beschreibenden Annäherung an die musikalischen Strukturen zu geben, sei ein kurzer Abschnitt aus der Beschreibung der Improvisation mit Emelie angeführt. Die Zahlenangaben beziehen sich dabei auf die Ziffern, die ich, um meine eigene Orientierung zu erleichtern, aber auch um Nachvollziehbarkeit zu gewährleisten, dem Notentext hinzugefügt habe:

Methodologisches Beispiel 2

- Der letzte Ton von 16 lässt sich als gemeinsame Schlussbildung auffassen, jedoch spielt Emelie hier fast übergangslos weiter, so als sei nichts gewesen; hier stoßen in der Tat zwei Teile unmittelbar aneinander, Neues wird aus Altem entwickelt
- 17/18: ein Teil, der durch die Temposteigerung geprägt ist; beide Stimmen bleiben bis zum Schluss auf jeweils einem Ton, der Rhythmus des StreichpsALTER ist etwas variabler, während die Steeldrum fast ausschließlich in Achteln durchspielt
- 19/20: ein Teil, der wieder stark durch die Off-Beats geprägt ist; auch hier, wie an den meisten Anfängen ein vorsichtiger Beginn, der in Dichte und Tonumfang zunimmt, sobald der Mitspieler einsteigt; auch hier wieder ein Accelerando; ein gemeinsames Metrum, das nach einer Weile gefunden wird, bleibt wegen der Off-Beats brüchig
- 21: nach einer langen Pause beginnt die Steeldrum mit einem Teil, der von Anfang an ein klares Metrum aufweist, in das der Psalter nach einer Weile einsteigt; kurz vor 22 einige wenige Off-Beats; danach in 22 ein neues Motiv, das immer noch klar strukturiert von der Steeldrum gespielt und vom StreichpsALTER sparsam begleitet wird; an dessen Ende die Gemeinsamkeit ‚pur‘: ein C-Dur Dreiklang von der Steeldrum abwärts (c^{'''}, g^{''}, e^{''}) vom Psalter aufwärts gebrochen (c^{''}, e^{''}, g^{''}) gespielt; direkt danach aber der Zerfall und das baldige Ende.

Auch bei diesem Vorgehen also nutze ich meine eigene Subjektivität als methodisches Werkzeug zur Erfassung musikalischer Wirklichkeit. Wiewohl ein solches Vorgehen natürlich kritisch betrachtet werden kann und durch geeignete Schritte methodisch abgestützt und nachvollziehbar gemacht werden muss, beruht es auf der Überzeugung, dass dies der angemessenste Zugang zur Musik darstellt. Diese Einschätzung beruht auf einem Verständnis von Musik als einem Phänomen, das im menschlichen Bewusstsein angesiedelt ist, nicht mit ‚realen‘ Strukturen identisch ist, sondern immer über diese hinausgeht. Bruhns schreibt zu dieser Unterscheidung zwischen akustischem und erlebtem Phänomen Musik:

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

„Musik als akustische Struktur wird erst durch die Aneignung des Klangs und das Erleben im Menschen zu Musik (...). Die erlebte Musik ist aus den Ereignissen der physikalischen Welt entstanden. Bestimmte strukturelle Eigenschaften des physikalischen Phänomens bestimmten das Erlebnis Musik. Die Beziehung zwischen den physikalischen Klängen und der Musik ist jedoch nicht eindeutig, da die physikalischen Eigenschaften der Klänge in unterschiedlichem Ausmaß und in unterschiedlicher Genauigkeit aufgenommen werden und zudem in Interaktion mit der momentanen Befindlichkeit verarbeitet werden.“ (Bruhns, 2000, S. 19)

Es bleibt, wie ich finde, diesem Zitat noch hinzuzufügen, dass die ‚Interaktion‘ beim Musikerleben nicht auf die ‚momentane Befindlichkeit‘ verkürzt werden kann. Es spielen vielmehr auch das eigene musikalische Idiom wie auch die eigene psychische Struktur allgemein eine bedeutende Rolle. Wie das Sprachverstehen auf der Grundlage eines passiven Verfügens über die jeweilige Sprache geschieht, ist auch das Musikerleben immer abhängig von der musikalischen Sozialisation des Rezipienten. Und wie in jedem Erleben treten auch im Musikerleben aktuelle Beziehungsfiguren in Interaktion mit denen, die unser Ich ausmachen.

Durch immer wieder wiederholtes Anhören der Aufnahme werden im Weiteren Ergänzungen der Auflistung vorgenommen. Bereits hier findet ein Fortschreiten in der hermeneutischen Spirale statt, indem die Funde einer ersten Durchsicht den weiteren Suchvorgängen als Orientierung dienen. Denn wenn diese auch bislang noch bewusst nicht systematisiert wurden, so bilden sich doch unweigerlich erste, verschwommene Kategorien, Fokussierungen aus den ersten Eindrücken und Beschreibungen heraus, die der weiteren Betrachtung eine Richtung geben. So wird im Voranschreiten der Analyse in den musikalischen Strukturen nach weiteren Beispielen, Ergänzungen oder Widersprüchen zu bereits gemachten Funden gefahndet.

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

Das Nachspielen als Zugang zur Improvisation

Neben dem wiederholten Anhören der Aufnahme spielt auch das Nachspielen einzelner Passagen eine wichtige Rolle. So wird im Verlauf dieses Auswertungsschrittes immer wieder auf demselben Instrument, auf dem auch der Proband improvisierte, dessen ‚Stimme‘ in möglichst großer Annäherung gerade auch bezüglich Klang oder Dynamik in Teilen nachgespielt. Auf diese Weise können nicht nur Eigenheiten des Instrumentes, wie bei der für die vorliegenden Untersuchungen verwendeten Steeldrum die dort zu findende kreisförmige Anlage der Töne, sondern auch körperliche Befindlichkeiten und Aktivitäten des Spielers während des Improvisierens versuchsweise nachvollzogen werden. Durch diesen Schritt wird eine Annäherung an das Improvisieren als psychophysischem Vorgang gerade in seinen leiblichen Aspekten gesucht. In den einzelnen Analysen dieser Untersuchung zeigte sich, wie wichtig gerade auch dieser Schritt für ein adäquates Verständnis des Zustandekommens der musikalischen Strukturen ist.

Kategorienbildungen aus dem Material

Aus dem noch ungeordneten Beschreibungsmaterial werden dann in einem zweiten Schritt analoge Erscheinungen in Gruppen zusammengefasst. Zu diesem Zweck sind Abstraktionen nötig: Indem unterschiedliche musikalische Phänomene, die sich an unterschiedlichen Stellen der Improvisation, aber vor allem auch auf unterschiedlichen musikalischen Ebenen befinden, gruppiert werden, werden Strukturen herausgearbeitet, die diesen disparaten Phänomenen zugrunde liegen, Zusammenschluss wie auch Abgrenzung bedingen. Auf diese Weise werden Kategorien, die das Material verstehbar machen, nicht von außen an das Material herangetragen, indem sie etwa aus einer bestehenden Theorie abgeleitet werden oder aus vorangegangenen Studien übernommen werden. Sie ergeben sich aus dem Material selbst,

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

allerdings unter dem direkten Einfluss der Perspektive, aus der heraus Improvisieren als widerständige Aneignung betrachtet wird. Darauf, dass diese Art der Kategorienbildung innerhalb der qualitativen Forschung weit verbreitet ist, weil sie am geeignetsten erscheint, den untersuchten Gegenstand getreu zu rekonstruieren und die Relevanz der gezogenen Schlüsse zu erhöhen, verweist Aigen (vgl. Aigen, 1995, S. 331). Als methodologisches Beispiel für diesen gleichzeitig systematisierenden wie auch Abstraktion beinhaltenden Schritt seien einige Punkte aus der Analyse von Gerhardt angeführt:

Methodologisches Beispiel 3

Verinnerlichen/Hereinnehmen

- in 4 beginnt Gerhardt sein Spiel mit der linken Hand (obwohl er augenscheinlich Rechtshänder ist) mit einer Begleitfigur und fügt dann erst die ihm nähere rechte hinzu; genauso beginnt er im äußeren Kreis und arbeitet sich nach Innen vor und spielt von der abgewandten Seite des äußeren Kreises (c', d', e', g') zum zugewandten (g', a', c'', d'', c'); Damit ergibt sich eine Grundrichtung von Außen nach Innen
- in 6 verlässt die Steeldrum die ostinate Figur und beginnt eine melodischere Gestaltung auf einer Ebene;
- von 3 bis 6 eine Entwicklung vom Rhythmischen zum Melodischen, eine Entwicklung, die Gerhardt auch im Gespräch für sich selbst beschreibt (von der Basis zum Punkt, wo Gänsehaut möglich ist)
- 3-7 vom Rhythmus zur Melodie; 8-11 vom Rhythmus zur Melodie zum suchenden Innenkreis; 12-13 vom Rhythmus zur Melodie, ein abgebrochener Versuch; 14-15 in den Rhythmus kommt die Melodie; 16-18 Melodie zum entschiedenen Innenkreis; 19-22 von der suchenden Melodie über die in den Rhythmus integrierte Melodie zur freien Entfaltung
- in 11 wechselt die Steeldrum zum ersten Mal auf die Töne des inneren Kreises des Instrumentes und spielt eine leise, noch konturlos wirkende lange Kette von Achtelnoten

Die Zusammenstellung dieser Einzelbeobachtungen geschah in diesem Beispiel auf Grundlage des Eindrucks, dass sich hier in den verschiedensten Manifestationen eine Bewegung von Außen nach Innen finden lässt und damit eine sich auf den unterschiedlichen Ebenen

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

durchsetzende Form von Aneignung. Diese findet sich hier konkret durch den Wechsel vom Außen- zum Innenkreis, von den entlegeneren zu den näheren Tönen, von der linken zur rechten Hand oder aber auch vom starr wirkenden ostinaten oder rhythmisch geprägten Spiel hin zu melodisch belebten Spielweisen.

3.1.3 Formal-ästhetische Analyse des Gesprächstextes

Im nachfolgenden Schritt wird analog dem Vorgehen in der Analyse der Improvisation auch der Gesprächstext einer detaillierten Analyse unterzogen, die als formal-ästhetische daraufhin ausgerichtet ist, wie der Text ‚gemacht‘ ist. Mit dem Gespräch gerät nicht nur eine alltagsnähere Situation in den Blick, sondern zugleich eine Situation, die in der Praxis der musiktherapeutischen Behandlung ebenso von zentraler Bedeutung ist.

Verschriftung als Schaffung eines Untersuchungsgegenstandes

Anders jedoch als bei der Analyse der Improvisation, bei der ich mich auf die Tonaufnahme stütze, die Notation lediglich als methodisches Werkzeug nutze, ist es in diesem Fall die Verschriftung, auf die sich die Analyse bezieht. Dies muss festgehalten werden, weil eine solche Verschriftung natürlich immer mit Eingriffen verbunden ist, so dass mit dem in deren Verlauf entstehenden Text ein neues, von dem tatsächlich geführten Gespräch sich unterscheidendes Phänomen zum Gegenstand der Analyse wird. Nicht nur findet hier eine Beschränkung auf die Sprache statt, die ja innerhalb der realen Gesprächssituation nur eine Ebene unter anderen darstellt. Darüber hinaus wird auch die Sprache selbst in der Umwandlung von gesprochener in geschriebene Sprache um ihre eher leiblichen Momente, das, was der Musikwissenschaftler und Semiotiker Karbusicky die ‚musikalische Schicht der Sprache‘ (vgl. Karbusicky, 1986, S. 161ff) nennt, reduziert. Neben einem anderen, nachfolgend dargestellten Sachverhalt, möchte ich diesen Umstand ins Bewusstsein rufen, wenn ich statt von ‚Gespräch‘ von ‚Gesprächstext‘ spreche. Dass mir eine solche Reduzierung, die aus Gründen der Praktikabilität vorgenommen wurde, für die vorliegende Untersuchung legitim erscheint, hängt daran, dass es hier nicht darum geht, die Gesprächssituation in den für sie wesentlichen Aspekten möglichst umgreifend zu erfassen. Es soll an ihr lediglich

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

exemplarisch für eine nicht-musikalische Situation das Vorhandensein von der Improvisationssituation entsprechenden Formen widerständiger Aneignung erkundet werden. Es ist aber davon auszugehen, dass sich diese auch, wenn auch wohl nicht so facetten- und umfangreich, in diesem so der Betrachtung zugänglichen Ausschnitt aus der Gesprächssituation finden lassen.

Dennoch wurde in den Verschriftungen angestrebt, einen möglichst genauen und lebendigen Eindruck des tatsächlich geführten Gespräches festzuhalten. Umgangssprachliche oder dialektale Ausdrücke wurden zwar der besseren Lesbarkeit halber in konventioneller Orthographie wiedergegeben, an einigen Stellen aber, wo sie zum Beispiel als Hinweis auf eine mögliche stimmungsmäßige Verfassung des Sprechers wichtig erschienen (z.B. ein gleichgültiges ‚Nöö‘ anstelle eines klaren ‚Nein‘), wurde auch in der Schreibweise die Lautierung übernommen. Pausen oder Stockungen wurden in ihrer Länge markiert, indem einer längeren Pause eine größere Anzahl von Punkten entspricht und die Anzahl der Punkte so einen annähernden Eindruck von der Relation der Pausenlängen zueinander gibt. Dies geschah mit dem Ziel, ein ungefähres Gefühl für die Flüssigkeit der einzelnen Passagen zu geben. Die Sprechgeschwindigkeit wurde ansonsten in besonders auffälligen Abweichungen durch entsprechende Vermerke in Klammern (schneller werdend, ganz langsam, o.ä.) vermerkt. Ebenso wurden Wortwiederholungen oder Zwischenlaute, zum Beispiel bei der Suche nach einem Ausdruck, in die Verschriftung aufgenommen.

Während die Gesprächsbeiträge des Probanden in Kursivschrift dargestellt sind, weist die Standardchrift auf den Untersucher hin. Durch diese Schreibweise erübrigt sich in der dialogischen Anordnung in Absätzen die Zuordnung über Namen. Bestätigungen oder kurze Einwürfe des Gegenübers wurden der Lesbarkeit halber ohne Absatzwechsel in den laufenden Text eingefügt, jedoch durch Klammern

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

und die jeweilige Typographie kenntlich gemacht. Auf parasprachliche Elemente wie Lachen, Seufzen, Husten oder auffälliges Atmen wird ebenfalls in Klammern hingewiesen, wobei auch hier die Schriftart auf den Urheber verweist. Da die Verschriftung auf der Grundlage einer Tonaufzeichnung erfolgte, fehlen nicht hörbare Elemente wie Gesten oder Körperhaltungen. Ein kurzes Beispiel soll hiervon einen Eindruck vermitteln:

Methodologisches Beispiel 4

*Also wie soll ich das Gefühl beschreibenhm.....
..... ist nicht so einfach das Gefühl zu beschreiben, würd' ich sagen, nh
.....jaa..... ich würd's mal vergleichen, ich würd' sagen, dass es
ein sehr altes Gefühl istäh..... also was sehrtiefes, nh
(Hmhm) Vermutlich haben das die Menschen schon seit Ewigkeiten gemacht,
sich auf dieser Ebene kommuniziert miteinander (lacht) vielleicht ja schon vor
der Sprache, kann ja sein, nh (hm) ja.....
.....
.....
Versuchs mal noch näher zu beschreiben, wenn es geht.*

Es wurde versucht, den Gesprächstext, der sich nur in kurzen illustrierenden Auszügen in den entsprechenden Analysekapiteln findet, im Anhang jedoch vollständig wiedergegeben ist, so zu verfassen, dass ein lautes Lesen einen möglichst zutreffenden Eindruck des realen Gesprächs gibt.

Der Gesprächstext als Gegenstand einer formal-ästhetischen Analyse

Wenn ich nun von einer Analyse des *Gesprächstextes* spreche, so will ich mit dem Wort ‚Text‘ über die gerade angesprochene Reduktion im Vergleich zum realen Gespräch hinaus aber auch auf eine zweite Eigenart hinweisen: In meiner Untersuchung betrachte ich diesen Text nämlich als festgelegten Gegenstand analog einem literarischen Werk. Ich betrachte ihn nicht als Protokoll einer realen, prozesshaft ablaufenden Interaktion zweier menschlicher Subjekte, sondern richte

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

mein Augenmerk auf die im Text als Werk enthaltenen Interaktionsformen. Die spezifische Eigenart dieser Betrachtungsweise wird in der später nachfolgenden Schilderung meines konkreten Umgangs mit dem Text noch deutlicher werden. In der Tat aber gibt es bei dem Gesprächstext ja nicht einen Textproduzenten, sondern zwei. Selbst die als Erzählungen des Probanden ausgewiesenen Passagen müssen, da sie in Gegenwart des Untersuchers formuliert wurden, als Ausdruck einer gemeinsamen Szene verstanden werden. Dennoch wird im Rahmen der Untersuchung, infolge des auf die Wirklichkeit des Probanden gerichteten Erkenntnisinteresses, versucht, die Behandlung der Gesprächssituation in Bezug zum Probanden zu verstehen, analog dessen, was Lorenzer zur Therapie als gemeinsamer szenischer Anordnung schreibt, „die sich immer auf den Patienten bezieht“ (Lorenzer, 1973, S. 140f). Dies wird erleichtert durch das Design der Untersuchungssituation mit der am Tiefeninterview orientierten abstinenteren Haltung des Untersuchers.

Wie auch in der Analyse der Improvisation soll nun untersucht werden, welche Formen der widerständigen Aneignung sich in der Gesprächssituation finden lassen. Hierzu wird der Gesprächstext wie im Vorfeld auch die Improvisation einer formal-ästhetischen Analyse unterzogen, auf formale Merkmale und Gestaltungsprinzipien hin betrachtet. Dies meint einerseits die Interaktion der Gesprächspartner im Medium der Sprache, gleichwohl aber auch die Interaktion *mit* der Sprache, die Behandlung und den Umgang mit Sprache. Der Inhalt des Gesagten kann dabei nicht in Vergessenheit geraten, die verhandelten Bedeutungen müssen immer mitbedacht werden. Widerständigkeiten treten hier also vorrangig im Zusammenhang mit dem Vorgang des Sprechens, mit der Sprache als Verhandeln von Bedeutungen und mit dem Gesprächspartner in den Blick.

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

Erste beschreibende Annäherungen an den Text

Praktisch sieht das Vorgehen in diesem Arbeitsschritt analog zum Vorgehen in der Analyse der Improvisation so aus, dass der schriftlich vorliegende Gesprächstext gelesen und auffällige Stellen herausgenommen und beschrieben werden. Bewusst ist auch hier zum Einstieg die Orientierung an dem zeitlichen Ablauf des Gesprächs, ein chronologisches Abarbeiten des gesamten Gesprächstextes gewählt, um analog der Überlegungen zu der Analyse der Improvisation die Perspektive nicht frühzeitig durch eine durch Vorannahmen geleitete Suche zu verengen. Auf diese Weise erhalte ich als Materialsammlung eine umfangreiche Auflistung von Beschreibungen auffälliger Phänomene, für deren bewusst noch unsystematische Form der nachfolgende kurze Ausschnitt uns als Beispiel dienen soll:

Methodologisches Beispiel 5

- (Z1-20) Gerhardt beginnt das Gespräch sofort mit einer recht langen Erzählung die noch ungeordnet von Einem zu Nächsten springt (Spannung zu Beginn, Reaktion auf das (tonlich) helle Gegenüber, positive Beurteilung der Erfahrung, Andeutung der momentanen Situation, Möglichkeiten der Musik und der Improvisation insbesondere, Beschreibung des eigenen Instrumentes, eigene Befindlichkeit/Anspannung beim Spielen).
- Z21 Unterbrechen des Gegenübers, zustimmend
- Z25 Betonungen deklamierende Sprechweise
- Z27f eingestreutes Zitat; Lebendigkeit, klingt lustig;
- Z27 Oo! Interjektion
- Z37 „Wahnsinn“ Begeisterung, die überschwappt; Interjektion
- Z38 „Ist ja toll“ Wieder Einschub der Begeisterung
- Z38f (atmet tief ein): Einsaugen

Auch hier werden immer wieder einmal gemachte Beobachtungen als Ausgangspunkt erneuter Untersuchung des Materials genommen, ergeben sich aus ersten Eindrücken neue Fragen an das Material. Auf diese Weise findet auch hier ein Übergang von einem phänomenologischen hin zu einem hermeneutischen Vorgehen statt.

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

Bildung von Kategorien aus dem Material und Formulierung zu einem Text

Auch bei der nachfolgenden ersten Systematisierung der Funde verbleibe ich bewusst auf der Phänomenebene, indem die Gruppierungen aus dem vorliegenden Material heraus vorgenommen werden. Hier werden ähnliche Phänomene zusammengefasst und mit einer vorläufigen charakterisierenden Überschrift versehen. Eine entsprechende Gruppierung kann folgendermaßen aussehen:

Methodologisches Beispiel 6

Auslaufend

- Z250ff abebbend über drei Zeilen, dann wieder präsent
- Z874f sich verlierend; bei der Aussage über den Preis der Fahrräder
- Z933 versinkend

Weiterführendes Unterbrechen

- Z21 Unterbrechen des Gegenübers, zustimmend
- Z452 auch diese Unterbrechung ist bestätigend
- Z467 unterbricht ergänzend

Extremisierung/Steigerung

- Z72f aus Klang wird Klangteppich
- Z92ff von „Zaghaft, zitternd“ bis „den Mitspieler an die Wand gespielt“
- Z190f von „mehr gezittert als gespielt“ zu „Bromm“

Stimmgestus

- Z25 Betonungen deklamierende Sprechweise
- Z42 gedehnt; Stimmgestus
- Z293 genüsslich

Sprechtempo

- Z69f sich verlierend, lauter und schneller, variierende Erzählgeschwindigkeit
- Z82f h-u-n-d-e-r-t Auffällige Dehnung
- Z188 Ga-anz leicht; Betonung durch Dehnung

Die einzelnen Gruppen sind dabei in dieser Darstellung stark verkürzt, die jeweils drei Elemente dienen nur der Veranschaulichung. In den Analysen enthielten die einzelnen Gruppen, auch wenn sie in der Größe stark variierten, bis zu vierzig oder fünfzig solcher Elemente, manche sogar mehr. Bei der Einteilung wird dabei noch keine allzu

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

große reflektierende Distanz eingenommen. Entsprechend wird in Kauf genommen, dass die spontan gefundenen Überschriften zum Teil unterschiedlichen kategorialen Ebenen angehören (im obigen Beispiel etwa ‚auslaufend‘ einerseits und ‚Sprechtempo‘ andererseits). So entstehende Unstimmigkeiten und Überschneidungen werden erst in der nachfolgenden Weiterverarbeitung, die mit erneuten Umschichtungen verbunden ist, aufgehoben.

Im nachfolgenden Schritt geht es nun darum, auf der Grundlage der vorsortierten Gruppierungen einen Text zu formulieren, wie er sich in den jeweiligen Kapiteln der Einzeluntersuchungen findet, in dem die konkreten Formen widerständiger Aneignung verdeutlicht und zueinander in Beziehung gesetzt werden. Dazu werden die einzelnen Gruppierungen miteinander verglichen und entsprechend der inhaltlichen Ausrichtung noch einmal in größere, aus mehreren solchen Gruppierungen bestehende Blöcke zueinander geordnet. Dabei kann es nötig werden, bestehende Gruppen zu vereinen (in dem obigen Beispiel war die Unterscheidung zwischen Stimmgestus und Sprechtempo nicht aussagekräftig und wurde aufgehoben) oder andere zu teilen.

3.1.4 Formen widerständiger Aneignung

Funktion des letzten Schrittes innerhalb der jeweiligen Einzeluntersuchung ist es nun, die in den beiden vorangegangenen Analysen herausgearbeiteten Behandlungsstrukturen weiter zuzuspitzen und aus ihnen heraus bezüglich des jeweiligen Probanden charakteristische Formen widerständiger Aneignung zu formulieren. Es geht darum zu formulieren, wie dieser individuelle Mensch eigene Wirklichkeit als Subjekt-Objektpolarität herstellt, welche Beziehungsgefüge sich zwischen diesen Polen ergeben und was dadurch erreicht wird. Das erfordert einen weiteren Abstraktionsprozess, in dem die Behandlungsstrukturen in einem die beiden unterschiedlichen Situationen übergreifenden Vergleich aus ihren konkreten Zusammenhängen gelöst werden.

Dass dies nur eine erste Annäherung an solche Strukturen sein kann, liegt am Design der Untersuchung: Im Unterschied zum therapeutischen Prozess, in dessen Verlauf gefundene Bedeutungen probeweise eingesetzt, bestätigt, korrigiert oder falsifiziert und so weiterentwickelt werden können, handelt es sich hier nur um einen einmaligen Kontakt. Auch wenn dieser äußerst detailliert betrachtet wird und auf diese Weise ein differenzierteres Bild entstehen kann, als dies etwa bei der am ehesten vergleichbaren Situation eines Erstkontaktes im therapeutischen Setting in der Regel möglich ist, bleiben die Möglichkeiten zur Kontrolle und Korrektur begrenzt. Auch hier jedoch finden sich Korrekturen in den unterschiedlichen Brechungen innerhalb der Untersuchung. Diese ergeben sich einerseits durch das Erhebungsdesign mit dem Wechsel von Improvisieren und Sprechen auf der Grundlage des Erlebens des Probanden durch den Untersuchenden. Andererseits beinhalten auch die oben geschilderten Schritte solche bewusst eingeführten Brechungen.

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

Um grundsätzliche Züge des Zur-Welt-Seins beim Probanden zu formulieren, wie es in diesem die Einzeluntersuchungen beschließenden Schritt geschehen soll, wird das in den beiden Analysen dargestellte Material erneut gesichtet, aufgelistet und jeder einzelne Punkt psychologisiert. Dies geschieht mit dem Ziel, die Ergebnisse der beiden Analysen zusammenzufassen und auf bestimmte Formen der Aneignung hin zuzuspitzen. Dazu werden die Beschreibungen konkreter Sachverhalte, wie sie sich in den beiden unterschiedlichen analysierten Situationen finden lassen, assoziativ daraufhin eingeschätzt, was sie in der konkreten Interaktion bewirken, wie die damit zusammenhängenden Verhaltens- und Gestaltungsweisen zustande kommen und motiviert sein könnten. Bei dieser Einschätzung stellt Gegenübertragungswissen neben dem in den Analysen erworbenen Wissen um den Probanden den Hintergrund dar, wird jedoch am konkreten Material erneut gebrochen, verdeutlicht und korrigiert. Wie dies konkret aussieht, sei anhand eines Beispiels aus der Untersuchung mit Samy veranschaulicht. Die im Beispiel verwendete kursive Schreibweise verweist dabei auf Beobachtungen, die der Analyse der Improvisation entstammen, während die normale Schreibweise auf die Analyse des Gesprächstextes hindeutet:

Methodologisches Beispiel 7

Wenig Anhaltspunkte – **sich nicht einklinken können, keinen Zugang finden, ausgeschlossen**

Uneindeutige Gestaltungen – **nebelhaft bleiben, sich verlieren, sich unsichtbar machen**

Frage nach übereinstimmender Intonation – **Kontaktmöglichkeit grundsätzlich in Frage gestellt**

Starke Temposchwankungen bzw. kein Metrum – **keine Verbindlichkeit, kein Boden, Haltlosigkeit, gib mir einen Fixpunkt**

„Phrasen“ durch Schlussbildungen (uneindeutig) – **lediglich schwacher und äußerlicher Zusammenhalt**

Tonwiederholungen vermehrt zu Beginn – **Halt verlieren, Uneindeutigkeit vermehren**

Lediglich Ansätze motivischer Arbeit – **sich nicht einbringen, entsubjektiviert, unklar bleiben**

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

Verkomplizierende, auflösende Variation – **Vermeiden, was Klarheit schaffen könnte**

Tonkreise unwichtig – **sich nicht einbringen, nicht hingeben, gegenüberstehen,**

Nähe der Töne auf dem Instrument – **Faulheit, wenig Gestaltungswille, geschehen lassen, sich nicht einbringen**

Über weite Strecken ungerichtetes Spiel – **sich nicht einbringen, nebulös**

Vagheit und Relativierungen in der Sprache, viele irgend-Worte – **Unklar bleiben, sich unfassbar, unangreifbar machen**

Undeutliche Artikulation - **Gleichgültigkeit**

Aussagen entsubjektiviert, abgeflacht, verallgemeinert – **sich draußen lassen, herausnehmen, unangreifbar machen**

Extremisierungen ins Negative – **Abwertungen, vom Leib halten, wegtun**

Auseinanderhalten – **Verbindungen vermeiden, Trennungen**

Wenn sich in den musikalischen Gestaltungen bei Samy also ‚wenige Anhaltspunkte‘ finden, so bewirkt dies beim Hörer (und damit beim Untersucher), dass dieser sich ‚nicht einklinken‘ kann, ‚keinen Zugang‘ findet und sich ‚ausgeschlossen‘ fühlt. Die ‚uneindeutigen Gestaltungen‘ könnten so dem Ziel dienen, dass der Proband ‚sich unsichtbar machen‘ will. Die durch den wechselnden Bezugspunkt (hier vom Untersucher zum Probanden) entstehenden Unklarheiten werden an dieser Stelle in Kauf genommen, um einen für das assoziative Vorgehen nötigen Freiraum offen zu halten, dann aber im nachfolgenden reflektierenden Schritt in den Formulierungen einer Klärung unterzogen. In diesem Schritt werden die einzelnen Punkte erneut zu Gruppen zusammengefasst und durch einen fließenden Text miteinander in Beziehung gebracht, für den die aus dem Material abgeleiteten Formulierungen als Ausgangspunkt dienen. Als Beispiel für einen solchen soll ein Auszug ebenfalls aus der Untersuchung mit Samy stehen, in dem sich auch einige Formulierungen aus dem methodologischen Beispiel 7 finden lassen:

Methodologisches Beispiel 8

Gleichzeitig aber bleibt vieles auch uneindeutig, nebelhaft und unkonturiert, bleibt durch das Sich-nicht-einbringen-Wollen entsubjektiviert und unklar, wird lediglich schwach von außen zusammengehalten anstatt sich innerlich zu verbinden. Durch dieses Sich-Herausnehmen schwebt über allem eine gewisse Gleichgültigkeit. Dabei gibt es keinen Boden der als Bezugspunkt zu mehr Sicherheit über das Verbundensein verhelfen könnte. Stattdessen wird Kontaktmöglichkeit grundsätzlich in Frage gestellt, verliert man sich in Haltlosigkeit und Hilflosigkeit. Alles, was Klarheit schaffen könnte wird vermieden, Momente aufkeimender Aufklarungen werden abgebrochen, alles bleibt verschwommen, richtungslos oder unsichtbar. Diese Unklarheit macht nicht nur unfassbar und ungreifbar, sondern auch unangreifbar.

Die Unterscheidung nach der Herkunft aus der Improvisations- oder Gesprächssituation spielt dabei keine Rolle mehr, wird in diesem Schritt aufgehoben. Das liegt an der Ausrichtung dieses Teiles, in dem das Zur-Welt-Sein des Probanden herausgearbeitet werden soll, um in der Anwendung die Perspektive der widerständigen Aneignung zu erproben. Eine Reflexion auf der Metaebene, die dann auch den Unterschied der beiden verschiedenartigen Situationen berücksichtigen muss, findet sich im Anschluss an die fünf Einzeluntersuchungen.

3.1.5 Einschätzung der dargestellten Methode auf der Grundlage der wichtigsten Forderungen an qualitative Forschung

Mehrfach ist schon im Vorangegangenen angeklungen, dass mir für die praktische Untersuchungen, die im Rahmen dieser Arbeit angestellt wurden, qualitative Vorgehensweisen besser geeignet erscheinen. Dies liegt zum einen an den beforschten Phänomenen und zum anderen an dem Ziel der Untersuchung. Im Zentrum der Betrachtung stehen die musikalische Improvisation und deren Zusammenhang zur menschlichen Seele. Dass zur Beforschung seelischer Phänomene die eigene Subjektivität ein sensibles Messinstrument darstellt, ist schon von vielen unterschiedlichen Autoren hervorgehoben worden. So schreibt Salber:

„Wir kommen an ‚eigenes‘ wie an ‚anderes‘ Seelisches nur heran, weil wir uns auf Verwandlungen einlassen und sogar Verwandlung werden können – dadurch können wir uns auch in der fließenden Wirklichkeit und ihren Mustern mitbewegen.“ (Salber, 1989, S. 150)

Salber prägt in diesem Zusammenhang den Ausdruck der Mitbewegung (vgl. auch Tüpker, 1996, S. 19f), der sich mit dem psychoanalytischen Konzept der Gegenübertragung ergänzt. Auch in der Geschichte der psychoanalytischen Theorie änderte sich das Bild von der Gegenübertragung, vom Affiziert-Werden des Analytikers durch den Analysanden grundsätzlich. Während Freud noch anfangs davon ausging, dass Gegenübertragungsphänomene dem Erkennen und Verstehen im Verlauf des psychoanalytischen Prozesses entgegenstünden, wurde mit Heimann (1950) und Racker (1959) deren Möglichkeiten als Erkenntnisinstrument erkannt und ausgearbeitet. Was dort für den therapeutischen Prozess getan wurde, wurde hier – wie auch in zahllosen anderen Arbeiten seither – für die Anwendung im wissenschaftlichen Kontext genutzt. Dass es sich auch bei der Musik um ein seelisches Phänomen handelt, wurde oben bereits dargestellt. Damit lässt sich feststellen, dass die hier beforschten Phänomene unter

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

(versuchsweisem) Ausschluss von Subjektivität nicht hinreichend erfasst, höchstens mit Hilfe geeigneter vorsichtiger Operationalisierungen grob angenähert werden können. Gleichzeitig lässt aber auch das Ziel der Einzeluntersuchung, in denen eine besondere Perspektive auf die beiden Untersuchungssituationen erprobt und ausgearbeitet werden soll, eine offene Erkundung der betrachteten Phänomene angeraten erscheinen.

Es soll nun darum gehen, das Vorgehen, wie es im Vorangegangenen geschildert wurde auf dem Hintergrund allgemeiner Kriterien, wie sie zur Beurteilung qualitativer Forschungsdesigns herangezogen werden, einzuschätzen. Dies geschieht auf der Grundlage der Forderungen, wie sie Tüpker (1990, 1996) speziell für die kunst- und musiktherapeutische Forschung formuliert hat. Diese sollen durch die Beurteilungskriterien für qualitative Forschung allgemein, wie sie bei Steinke (1999) zu finden sind, ergänzt werden. Tüpker (1990) schlägt unter Verweis auf die Besonderheiten kunsttherapeutischer Forschung die Forderungen nach Nachvollziehbarkeit, kontrollierter Subjektivität und Intersubjektivität, sowie Empirie vor, wobei sie einen modifizierten Empiriebegriff zugrunde legt, indem sie ihn von experimentellen Design löst. Diesen drei Forderungen fügt sie speziell für die Kunsttherapien die Forderung nach einer eigenen Gegenstandsbildung hinzu. Die sieben Kernkriterien, die Steinke zur Bewertung qualitativer Forschung vorschlägt (Steinke, 1999, S. 205ff), unterstützen diese Einschätzung, fügen aber, auch wenn man bedenkt, dass eine solche Beurteilung sich eben nicht nur auf das methodische Vorgehen beschränkt, noch Aspekte hinzu. Sie spricht von intersubjektiver Nachvollziehbarkeit, Indikation, empirischer Verankerung, Limitation, reflektierter Subjektivität, Kohärenz und Relevanz. Intersubjektive Nachvollziehbarkeit, empirische Verankerung und reflektierte Subjektivität sind in den Forderungen Tüpkers aufgehoben, während sich Relevanz und Limitation auf nicht-methodische Aspekte von Forschung beziehen. Indikation und Kohärenz sind jedoch Kriterien, die mir geeignet

scheinen, sinnvolle Ergänzungen für die Forderungen Tüpkers abzuleiten, indem sie zumindest partiell auf die Methode einer Untersuchung gerichtet sind.

Aus dieser Zusammenführung ergibt sich zur Beurteilung der Methodik der vorliegenden Arbeit die folgende Reihe von Gesichtspunkten:

1. Nachvollziehbarkeit
2. Reflektierte Subjektivität
3. Empirische Verankerung
4. Indikation der Methodenwahl
5. Kohärenz der Methoden
6. Gegenstandsbildung

3.1.5.1 Nachvollziehbarkeit

In der qualitativen Forschung ist die Forderung nach Reproduzierbarkeit der Forschungsergebnisse, wie sie in den klassischen Naturwissenschaften erhoben wird, „schon allein aufgrund der Einzigartigkeit der Erhebungssituation und der Nichtstandardisierbarkeit des Vorgehens“ (Steinke, 1999, S. 208) nicht angemessen (vgl. auch Tüpker, 1990, S. 96). Stattdessen wird hier Nachvollziehbarkeit angestrebt. Dazu muss die Methode der Untersuchung, wie auch deren Darstellung die Möglichkeit bieten, die Schlussfolgerungen und Entwicklungen der Untersuchung kritisch zu betrachten. Erstes und wichtigstes Mittel dieses Kriterium zu erfüllen ist die Dokumentation.

In der vorliegenden Arbeit sind, wenn auch aus Gründen der besseren Lesbarkeit auf die Darstellung aller Ausgangsdaten (Tonaufzeichnung der Improvisation, Verschriftung des Gespräches) verzichtet wurde, diese komplett im Anhang wiedergegeben. Zusätzlich wurde hier auch noch die versuchsweise Verschriftung der Improvisation mit aufgenommen. Neben den Verweisen mittels Ziffern-

(Improvisation) oder Zeilenangabe (Gesprächstext) wurden im laufenden Text aber auch immer wieder Beispiele aus den Ausgangsquellen eingefügt um die Schlussfolgerungen nachvollziehbar zu machen. Dem Kriterium der Nachvollziehbarkeit ist auch die Dokumentation meines Erlebens des Probanden und der Erhebungssituation im Gesamten und nicht zuletzt auch die Angabe der Prinzipien der Verschriftung und Auswertungsmethoden, wie sie sich in diesem Kapitel finden, verpflichtet. Da die komplette Darstellung der methodischen Zwischenschritte und -ergebnisse für alle Einzeluntersuchungen selbst im Anhang weit zu umfangreich und unübersichtlich gewesen wäre und aus diesem Grund nichts zur Klärung hätte beitragen können, wurde sie durch die im Vorangegangenen dargestellten detaillierten Reflexionen und die darin enthaltenen methodologischen Beispiele ersetzt. Darüber hinaus wurde der gesamte Untersuchungsprozess im Sinne eines ‚peer debriefing‘ (Lincoln und Guba nach Steinke, 1999, S. 214) durch Gespräche und Diskussionen mit anderen Musiktherapeuten, Mitdoktoranden, fachfremden Personen aber auch durch Supervision begleitet (vgl. auch Aigen, 1995, S. 306).

3.1.5.2 Reflektierte Subjektivität

Objektivität, wie sie gemeinhin unter dem herrschenden Wissenschaftsverständnis als vielleicht wichtigstes Kennzeichen von Wissenschaftlichkeit betrachtet wird, ist selbst dort, wo sie mit den verschiedensten Mitteln (doppelter Blindversuch, Standardisierungen, Randomisierungen, Statistik, usw.) angestrebt wird, nicht zu erreichen, weil „Subjekt und Objekt der Erkenntnis nicht trennbar sind“ (Steinke, 1999, S. 231). Ihr Einfluss kann lediglich im besten Fall verkleinert oder im schlimmsten Fall verschleiert werden. In der qualitativen Forschung, die aufgrund des Gegenstandes gerade im Bereich der Kunsttherapieforschung einen wichtigen Stellenwert hat (vgl. Tüpker, 1990, S. 99ff und 1996, S. 16ff), wird die Subjektivität des Forschenden hingegen methodisch bewusst eingesetzt. Dieses methodische Einsetzen

impliziert im Sinne von Wissenschaftlichkeit auch deren Reflexion. Ich bevorzuge hier den Begriff der *reflektierten* Subjektivität, weil er mir stärker als Tüpkers Begriff der *kontrollierten* Subjektivität, die hier nötige Behutsamkeit und Bedachtheit im Unterschied zur Eindämmung hervorzuheben scheint. Kontrolle von Subjektivität wird darüber hinaus ja auch durch die unter dem Begriff der Nachvollziehbarkeit gerade aufgezählten Punkte erreicht.

Zur Reflexion der Subjektivität gehört es, wenn im Vorangegangenen persönliche Voraussetzungen (Selbsterfahrung, Erfahrungen als Instrumentallehrer, Musiker und Musiktherapeut) angeführt wurden, die den Blick auf den Untersuchungsgegenstand und die gewählten Methoden beeinflussen. Hierzu gehört auch die Darstellung von persönlichen Motivationen und Vorerwartungen, die mit der Aufnahme der jeweiligen Untersuchung verbunden sind, sowie der zugrunde liegenden Theorien. Es gehört aber natürlich vor allem dazu, dass in den Beschreibungen der Erhebungssituationen mein eigenes Verwickelt-Sein mit den Probanden, mein Einstieg in das Untersuchungsfeld (vgl. Steinke, 1999, S. 238) und meine hieraus resultierenden Gefühle festgehalten und für die weitere Untersuchung nutzbar gemacht werden.

3.1.5.3 Empirische Verankerung

Wie Tüpker konstatiert, besitzt die Forderung nach einer empirischen Grundlegung von Forschung, wie sie für naturwissenschaftliche Forschung erhoben wird, auch für die kunsttherapeutische Forschung Gültigkeit (vgl. Tüpker, 1990, S. 101f). Es müsse dabei jedoch ein Empiriebegriff zugrunde gelegt werden, der nicht zwangsläufig an das Experiment, die „Beobachtungen unter kontrollierten Bedingungen“ gebunden ist (Tüpker, 1990, S. 102). Steinke sieht es als Bedingung für qualitative Forschung an, dass Theoriegenerierung und Theorieprüfung gleichermaßen am empirischen

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

Material erfolgen (vgl. Steinke, 1990, S. 221). Dabei müsse die Theorieentwicklung so angelegt sein, „dass die Möglichkeit besteht, das theoretische Vorwissen bzw. die Untersuchungshypothesen zu irritieren“ (Steinke, 1999, S. 221), ohne dass dabei ein „völliges Ausschalten von Hypothesen und theoretischem Vorwissen im Forschungsprozess“ nötig sei (Steinke, 1999, S. 222f).

In den nachfolgenden Untersuchungen wird eine Perspektive auf die Improvisation in praktischer Anwendung erprobt und weiter ausgearbeitet werden, von der angenommen wird, dass sie geeignet ist, das Improvisieren als komplexen Wirkzusammenhang zu erfassen und in seinen Bezügen zum Seelischen deutlich werden zu lassen. Von „Irritationen“ wie Steinke es bewusst vorsichtig formuliert, kann hier in jeder einzelnen Konkretisierung der Perspektive in der Anwendung auf eine individuelle Improvisation gesprochen werden, indem Unerwartetes, Nicht-Vorhersehbares unweigerlich zu Tage tritt. Dass hier in den Einzeluntersuchungen die theoretischen Überlegungen eine Verdeutlichung und Erweiterung erfahren haben, wird aus dem sich an die fünf Einzeluntersuchungen anschließenden zusammenfassenden Teil deutlich werden.

3.1.5.4 Indikation der Methodenwahl

Gegenstandsangemessenheit wird immer wieder als ein Kennzeichen qualitativer Forschung betrachtet. Sie kann aber, wie Steinke zu Recht deutlich macht, auch als eine Forderung an ein qualitatives Forschungsprojekt, und insbesondere an die Methodenwahl angesehen und so zu einem Kriterium für die Beurteilung werden (vgl. Steinke, 1999, S. 215).

Es wurde bereits deutlich gemacht, dass qualitative Forschungsmethoden sich im vorliegenden Fall aus dem Gegenstand der Untersuchung wie auch aus der Interesserrichtung empfehlen. Die

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

untersuchten Gegenstände, Improvisationssituation und Gesprächssituation, wurden ausgewählt, um den Vergleich zu ermöglichen, wie sich Behandlungsstrukturen in einer musikalischen und einer nichtmusikalischen Situation durchsetzen. Dabei wurde das Material den Analysen in einer Form zugrunde gelegt (die Improvisation als Tonaufzeichnung und das Gespräch in schriftlicher Transkription), dass trotz der forschungspraktisch nötigen Verkürzungen ein plastisches Bild zu erwarten war. Dieses Bild wurde auch durch eine möglichst heterogene Probandengruppe intendiert, deren Größe ebenfalls unter dem pragmatischen Zwang stand, im Rahmen dieser Arbeit von einer Einzelperson bearbeitbar zu sein. Die formal-ästhetische Analyse wurde als Methode so konzipiert, dass das Gemachte an diesen Situationen deutlich werden kann und dabei trotz der orientierenden Funktion des Erlebens des Probanden durch den Untersucher, auch Irritationen durch das Material möglich wurden.

3.1.5.5 Kohärenz der Methoden und der Darstellung

Während Steinke das Kriterium der Kohärenz auf die Theorie als Ganzes bezieht (vgl. Steinke, 1999, S. 239f), lässt sich diese Forderung auch in Bezug auf die Methode und die Darstellung einer Untersuchung erheben (Steinke formuliert ähnliche Forderungen unter dem Punkt der Co-Indikation von Methoden; vgl. Steinke, 1999, S. 220). Hier muss betrachtet werden, in wie weit die verwendeten Methoden zueinander passen, die aufeinander aufbauenden methodischen Schritte sich in ihrer Wirkung beeinträchtigen oder unterstützen und schließlich auch, inwiefern die Form der Darstellung geeignet ist, den Verlauf der Untersuchung dem Leser deutlich zu machen, ohne ihm in zu hohem Maße Brüche, Sprünge oder Rückgriffe zuzumuten.

In den Einzeluntersuchungen dieser Arbeit basierten die im jeweils letzten Kapitel dargestellten Formen widerständiger Aneignung auf den Behandlungsstrukturen, die parallel zueinander aus der

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

Behandlung der Improvisationssituation und der Gesprächssituation herausgearbeitet wurden. Die Analysen wurden dabei in einer, dem jeweiligen Gegenstand angemessen veränderten, ansonsten jedoch analog verlaufenden Vorgehensweise durchgeführt. In der Darstellung der Untersuchung, in der notgedrungen gleichzeitig oder in schnellen oszillierenden Prozessen voranschreitende Erkenntnisgänge sukzessive abzubilden sind, wurde versucht, dem Interesse des Lesers und dem tatsächlichen Untersuchungsgang insofern in einer Kompromissbildung nachzukommen, dass ein zunehmend sich verdichtendes Bild des Probanden gezeichnet wurde, ohne jedoch das tatsächliche Mäandrieren und die Sprünge des Erkenntnisverlaufs in jedem Einzelfall nachzuzeichnen.

3.1.5.6 Gegenstandsbildung

Tüpker betont, dass „die Wissenschaft nicht irgendwelche Dinge bloß abbildet, sondern in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Welt ihre eigenen (wissenschaftlichen) Gegenstände herausbildet“ (Tüpker, 1990, S. 104). Das gilt natürlich nicht nur für die Wissenschaft. Der Standpunkt, die eigene Interessenrichtung und der Blickwinkel, unter dem ich eine bestimmte Sache betrachte, beeinflussen die Art und Weise, wie ich diese Sache konzeptionalisierere. Für die Wissenschaft aber, und gerade für die sich laut Tüpker von anderen therapeutischen Disziplinen unterscheidende kunsttherapeutische Forschung, ist es notwendig, die eigene Gegenstandsbildung bewusst und reflektiert zu betreiben, weil sie unmittelbar auch die Methoden und Ergebnisse einer Forschung beeinflusst.

Wenn ein Beitrag zur Gegenstandsbildung innerhalb musiktherapeutischer Forschung und Praxis (denn auch die Praxis bedarf natürlich eines Gegenstandes) nun das Ziel dieser Arbeit ist, so geschieht Gegenstandsbildung nicht nur im Großen, wenn Improvisieren als widerständige Aneignung betrachtet wird. Sie geschieht auch da und

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

wird reflektiert, wo in der Analyse des Gesprächstextes dieser als Werk in seiner ‚Faktur‘, in der Art und Weise, wie er gemacht ist, betrachtet wird.

3.2 Die Einzelfalluntersuchungen

Im Folgenden sollen nun die fünf Einzeluntersuchungen dargestellt werden, in denen versucht wird, Formen der Aneignung aus den beiden analysierten Situationen – Improvisieren und Gespräch – herauszuarbeiten. Es wird so die in dieser Arbeit vorgeschlagene Perspektive eingenommen, das Improvisieren als einen Prozess zu betrachten, in dessen Verlauf Widerständiges angeeignet wird. Dadurch wird deutlich werden, auf welchen Ebenen und auf welche Art und Weise sich bestimmte Formen widerständiger Aneignung im musikalischen Improvisieren, aber auch in einer alltagsnäheren Situation zeigen können. Im jeweils letzten Kapitel jeder Untersuchung wird dann versucht, abzuleiten, wie sich hieraus quasi als roter Faden ein spezifisches Zur-Welt-Sein eines Menschen ableiten lässt. Eine Reflexion der Erkenntnisse auf der Metaebene im Hinblick auf diese Perspektive soll an dieser Stelle also bewusst noch ausgespart bleiben. Sie bleibt dem sich an die fünf Einzeluntersuchungen anschließenden Kapitel vorbehalten.

3.2.1 Sven: Zwischen Kopf und Bauch

Zu der Teilnahme an der ersten Improvisation, die im Rahmen dieser Untersuchung durchgeführt wurde, erklärte sich Sven bereit, ein 34-jähriger Mann, der als Physiotherapeut arbeitet und selbst auch schon einige Erfahrungen im Selbsterfahrungsbereich gesammelt hatte. Er gab an, seit kürzerer Zeit etwas Gitarre zu spielen, ansonsten aber keinen Kontakt zum aktiven Musizieren zu haben.

3.2.1.1 Beschreibung der Erhebungssituation

Sven überraschte mich, indem er, noch während ich mit dem Aufnahmegerät hantierte, auf der ihm zur Verfügung gestellten pentatonischen Steeldrum zu spielen begann. Ich musste mich zu meinem Instrument, einem Streichpsalter eilen, um ihm zu folgen und hatte das unbefriedigende Gefühl, nicht die Gelegenheit gehabt zu haben, mich auf das Spiel einzustellen. Auf diese Weise entstand gleich zu Beginn auf meiner Seite eine Unsicherheit, die sich auch ins Spiel weiter fortsetzte. Gleichzeitig frustrierte und verärgerte es mich, dass die Improvisation nicht im Rahmen eines ‚ordentlichen‘ gemeinsamen Anfangs stattfinden konnte, wie ich es mir vorgestellt hatte.

Die Improvisation war über weite Strecken anstrengend für mich, ich probierte verschiedene Spielweisen aus, um etwas Geeignetes zu finden und war während des Spielens immer wieder unsicher, ob Sven mich wahrnahm, ob ein Kontakt zwischen uns bestand oder nicht. Es beherrschte mich das Gefühl, ihm hinterher hetzen zu müssen, ohne mir letztlich über den Erfolg meiner Bemühungen klar zu werden. Das Gefühl, etwas leisten zu müssen, aber nicht zu können, ließ selten Platz für Lust am gemeinsamen Spielen. Ein auftauchender Kontakt, der aber immer noch kein ganz befriedigendes Miteinander war, wurde im letzten Drittel, als wir einen gemeinsamen Rhythmus fanden, erahnbar. Ich war erleichtert. Gleichzeitig aber kam die Angst auf, irgendetwas zu

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

verändern, Rhythmus oder Töne zu variieren. Letzteres tat ich, weil ich in der Musik das einengende Gefühl monotoner Starrheit hatte, aber in aller Vorsicht, weil sonst der dünne Kontaktfaden, der uns verband, wieder abreißen könnte. Dennoch ging das Gefühl vor Schluss wieder verloren. Das Ende zeichnete sich schon im Vorfeld für mich deutlich ab, jedoch verwirrte mich der letzte Ton von Sven, weil ich nicht wusste, ob ich es als Schlusston oder als Neuanfang verstehen sollte. Irritiert und trotzig spielte ich meinen letzten Ton dagegen und hatte sofort das schlechte Gewissen, dass ich mich zu etwas hinreißen gelassen hatte.

Auch das Gespräch war für mich eher anstrengend: immer wieder hatte ich die Befürchtung, mir fiel nichts mehr ein, das Gespräch würde versiegen und ich würde mein Gesicht verlieren. Eingestreute Phasen in denen es dann flüssiger lief begrüßte ich innerlich mit Erleichterung. Immer wieder drohte die Beziehung in ein Gegeneinander zu kippen, das unfruchtbar würde, weil es nur darum ginge, alles richtig zu machen und sich gegen den Anderen zu behaupten. Es hatte unterschwellig etwas von dem Vorspiel zu einer Auseinandersetzung, zu der es aber - aus Vorsicht - nicht kam, als würden sich zwei Tiere umkreisen und argwöhnisch beäugen. Immer wieder kamen mir Bedenken, mit meinen Fragen zu weit zu gehen, irgendwo eindringen zu wollen, wo ich nichts zu suchen habe. Dieses Ausgesperrtsein aber stachelte mich nur noch mehr an, ich spürte den trotzig-aggressiven Wunsch, es gerade aus diesem Grund doch noch genauer wissen zu wollen. Dies führte gerade im Verlauf des Gesprächs zu Verfestigungen, zu Frontenbildungen, die sich in einem versteiften Nebeneinander des Gesprächs bemerkbar machten. Die Atmosphäre änderte sich jedoch für mich sofort, als ich das Aufnahmegerät abgeschaltet hatte. Plötzlich fühlte sich die Situation viel entspannter an, wir konnten plaudern und der Kontakt wurde flexibler.

Im Verlauf der weiteren Bearbeitung stellten sich im Unterschied zum direkten Kontakt in der Erhebungssituation zunehmend positive

Gefühle gegenüber Sven ein: mehr und mehr entwickelte ich aus der distanzierteren Position heraus Sympathien und immer wieder musste ich über seine trocken-humorvollen Bemerkungen laut lachen. Als ich ihn einige Tage später zufällig im Getümmel eines Stadtfestes wieder sah, erkannte ich ihn, der mir doch über drei Stunden gegenüber gesessen hatte, nicht auf Anhieb wieder und auch er zeigte ein Erkennen erst, als ich ihn - etwas irritiert und verunsichert - begrüßte.

3.2.1.2 Formal-ästhetische Analyse der Improvisation

Die Improvisation mit Sven ist mit etwas über 3 Minuten und 30 Sekunden die kürzeste der fünf untersuchten Improvisationen. Auf der Aufnahme ist zu hören, wie Sven mit der Steeldrum schon behutsam das Spiel beginnt, während der Untersucher noch zu seinem Instrument geht und Platz nimmt.

Vorgestaltlichkeit und Unabgeschlossenheit

Was sich schon im Sprung in die Improvisation andeutete, setzt sich auch im weiteren Verlauf der Improvisation durch: die Musik der Steeldrum ist über weite Strecken durch pausenloses Spielen gekennzeichnet, das auf diese Weise ruhelos, fast mechanisch wirkt. In der Tat kommen in der Notierung ihrer Stimme nicht nur kaum Pausen, sondern auch selten längere Notenwerte vor. So kommt es selbst in der Anfangsphase der Improvisation (Ziffer 1-2)⁹, die Sven im Gespräch als eine Phase des Ausprobierens und Sich-Orientierens schildert, kaum zu einem Innehalten. Das erste, noch an der Kreisanlage der Töne orientierte Suchen bleibt immer in Bewegung, das zögerliche Tasten

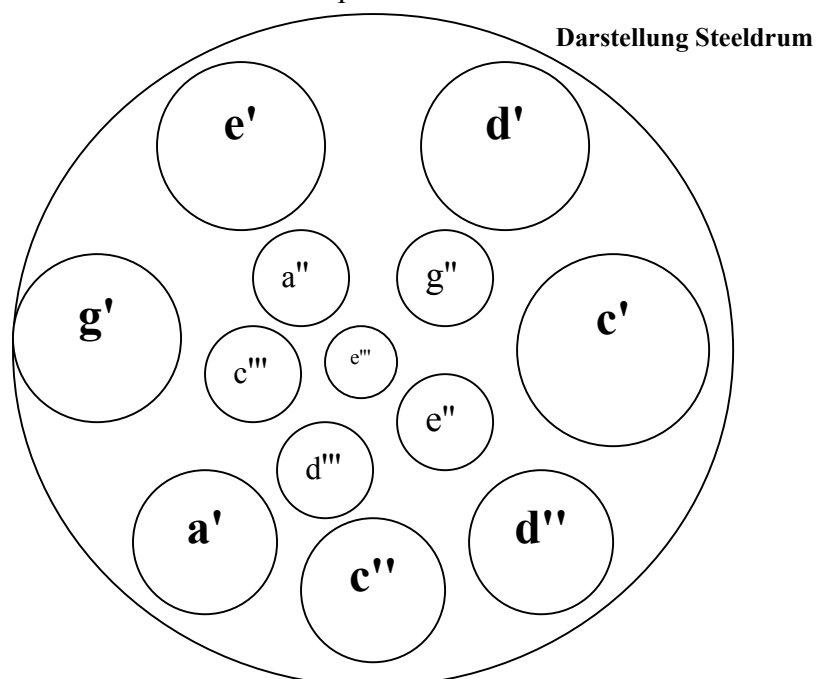
⁹ Die Ziffern in Klammern beziehen sich auf die Abschnitte, in die ich die Improvisation im Zuge der Verschriftung aus Praktikabilitätsgründen eingeteilt habe und die auch in der Verschriftung zur leichteren Orientierung beibehalten wurden. Es handelt sich dabei nicht zwangsläufig um sinnvolle Abschnittsbildungen im musikalischen Sinn.

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

führt nicht zu einem sich in Pausen manifestierenden Einhalten. Eine entsprechende Funktion scheinen an dieser Stelle viel eher die triolischen Tonwiederholungen zu haben. Auch im weiteren Verlauf der Improvisation sind Repetitionen von Tönen (vgl. Ziffer 6-8, 15f), sowie das Alternieren zweier Töne im Wechsel der linken und rechten Hand über einen längeren Zeitraum (vgl. Ziffer 6ff, 16, 17) immer wieder anzutreffen. Der Fluss des Spiels wird durch diese Gestaltungen angehalten, ohne dass eine Pause gemacht wird. So entsteht der Eindruck von Warteschleifen, die eingenommen werden, bevor das Spiel eine neue, entschiedenere Richtung einschlägt.

Dieses Spielen ohne Pausen oder längere Töne hat zur Folge, dass die musikalischen Formen, die Sven entwickelt, konturschwach bleiben. Es entstehen keine individuellen, voneinander unterscheidbaren und in sich geschlossenen melodischen Gestalten, keine differenzierten Phrasen. Vielmehr entsteht eine einzige, unabgeschlossene, immer nach vorne treibende Bewegung. Diese Unabgeschlossenheit findet sich auch auf anderen Ebenen in der Improvisation. Schon im Anfang zeigt sie sich, wenn Sven die der Anlage der Töne in der Steeldrum folgende Kreisbewegung nicht schließt, sondern den letzten Ton auslässt und stattdessen im inneren Kreis weiterspielt.



Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

Auch in einer anderen Passage der Improvisation, einer der wenigen Stellen, die melodisch konturierter erscheinen, scheint es, als werde eine Gestaltschließung vermieden (Ziffer 11):

Notenbeispiel S 1



The image shows a musical staff with a treble clef and a common time signature. The first measure is enclosed in a box and labeled with the number '11'. The notation consists of a series of eighth notes, followed by a measure with a fermata-like symbol (a horizontal line with a vertical stem) and an arrow pointing to the right. The piece concludes with a 'rit.' (ritardando) marking and a final note. The label 'SD' is positioned to the left of the staff.

Beim Hören fällt diese Stelle eben durch ihre melodische Konturierung auf, die sogar Züge einer symmetrischen Phrasenbildung mit Vordersatz und Nachsatz aufweist, welche dadurch entsteht, dass in je zwei Vierergruppen auf ein g'' hingespült wird. Auch die Tonwiederholung zu Beginn dieser Bewegungen sowie das Auflösen in größere Intervallsprünge am Ende tragen zu diesem Erleben bei. Die symmetrische Anlage wäre nun aber nur dann vollständig, bliebe die Steeldrum auch im zweiten Teil auf dem g'' stehen. Stattdessen spinnt sie die Phrase jedoch unmittelbar durch einen Sprung auf das d' und eine fortlaufende Sechzehntelbewegung weiter. So wird an dieser Stelle ausdrücklich die Wirkung von etwas sich Abschließendem vermieden und durch eine Öffnung ins nachfolgende Spiel überlagert. Der Eindruck von Unabgeschlossenheit und Vagheit entsteht in der gesamten Improvisation aber auch dadurch, dass ein feststehendes Metrum sich nicht einstellt und auch die immer wieder sich verändernden Phrasenlängen Verbindlichkeit nicht zulassen.

Diese Faktoren, die Temposchwankungen wie das Fehlen von konturierenden Pausen und das Vermeiden von Festlegungen und Gestaltschließungen in anderen Bereichen, tragen dazu bei, dass Bezugnahme und so der musikalische Kontakt zwischen den Spielern erschwert wird, indem Bezugspunkte fehlen oder zu unverbindlich bleiben. Dies lässt sich an vielen Stellen innerhalb der Improvisation konkret nachweisen. So zum Beispiel bei Ziffer 1, als der Psalter

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

versucht, in den von der Steeldrum vorgegebenen Grundschlag einzusteigen, diese jedoch bereits nach zwei Schlägen wieder durch eine Verzögerung aussteigt. Auch die sich anschließende Phase ist gekennzeichnet durch ein beständiges organisches Verändern der Geschwindigkeit auf Seiten der Steeldrum. Ähnliches zeigt sich auch an einer anderen Stelle kurz später (Ziffer 7). Erneut versucht der Psalter in das Metrum der Steeldrum einzusteigen, was aber aufgrund der Temposchwankungen nicht gelingt. Nur über den kurzen Zeitraum von wenigen Schlägen finden beide Stimmen ein gemeinsames Metrum, bevor sie wieder auseinander treiben. Es zeigt sich dabei, dass die Steeldrum den gleich bleibenden Tonwechsel, den sie vorher über sechs Schläge beibehalten hat, aufgibt, und bis zu einer amorphen Spielform (die sich in der Notation nur andeutungsweise in Form von Vorschlägen notieren lässt) zerfallen lässt. Dabei entspricht der Vermeidungshaltung der Steeldrum auf der einen Seite ein fast krampfhaft wirkendes Bestreben des Psalters nach Kontakt auf der anderen.

Betrachtet man nun die Stellen, an denen ein musikalischer Kontakt zwischen den beiden Stimmen zustande kommt, so lassen sich unter dem Thema ‚Führen und Folgen‘ verschiedene Konstellationen innerhalb des Zusammenspiels unterscheiden. An einer Stelle in der Mitte der Improvisation (Ziffer 10) findet sich in der Steeldrum die gleiche Gestaltung, die Sven am Ende der Improvisation als so befriedigend erlebt hatte: er folgt hier in stetem Wechsel mit einem Fixton (c^{''}) in der einen Hand mit der anderen der Anlage der Steeldrum. Im Unterschied zu der Gestaltung am Ende bleibt das Ostinato in der Mitte im nachfolgenden Gespräch jedoch unerwähnt. Dies gibt Anlass zu einer genaueren Betrachtung. Dabei kann man feststellen, dass im Unterschied zur Mitte, wo der Psalter nach einer Zeit eine Melodie entwickelt und sich so gegenüber dem Ostinato in Führung setzt, er sich am Schluss in die ostinat wirkende Gestaltung der Steeldrum einordnet. Während sich nun am Ende der Improvisation hieraus eine lange gemeinsame Phase entwickelt, die auch im

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

Nachhinein noch von Sven als gelungen bezeichnet wird, findet die erste Stelle ein baldiges Ende, indem die Steeldrum das Tempo auslaufen lässt und so die Führung des Psalters unterläuft.

Die Frage nach der Führungsposition, die hier aufgeworfen wird, zeigt sich auch an der im Gespräch nur auf Drängen des Untersuchers zur Sprache gebrachten Schlussgestaltung (ab Ziffer 22). Hier fällt ein sehr einheitliches gemeinsames Ritardando beider Spielpartner auf, sowie eine übermütige Trillerverzierung auf dem gehaltenen Schlusston der Steeldrum. Ein gelungener Schluss bahnt sich an. Die Schlusstone dagegen wirken wie ‚mutwillig‘ angeklebt. Dabei wird der sehr bestimmt wirkende Schlussakzent der Steeldrum auf dem grundtönig wirkenden c' von einem eher zaghaften dominantischen (und damit weiterführenden) g' des Psalters beantwortet.

Eine etwas andere Sachlage findet sich in der Vorphase in die gemeinsame Schlussgestaltung (Ziffer 18). Hier einigen sich beide Partner auf ein gemeinsames Spiel, können es aber nicht zusammenhalten, es droht beständig wieder auseinander zu fallen. Es scheint, dass beide Spieler sich hier mit ihren Gestaltungen ‚übernommen‘ haben. Als könnten sie nicht aufeinander eingehen, weil sie zu sehr mit sich selbst beschäftigt sind: erst als die Steeldrum die Punktierungsfigur aufgibt und wieder eine wandernd-ostinate Wechselfigur mit einem Fixton (c'') und wechselnden Zwischentönen aufgreift, kann sich das gemeinsame Metrum stabilisieren.

Weiterentwicklung aus eigenen Gestaltungen

Während Übernahmen musikalischer Gestaltungen des Spielpartners eher selten anzutreffen sind, findet sich in der Steeldrum immer wieder die Tendenz, das Spiel im Rückgriff auf eigene Gestaltungen weiter zu entwickeln. Eine hierfür beispielhafte Stelle findet sich noch relativ zu Anfang der Improvisation (Ziffer 8-10). Aus

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

einer amorphen Spielform, die im Zerfallen des Spiels bei einem Kontaktversuch des Psalters entsteht, entwickelt die Steeldrum hier die Idee für die folgende Phase, in der sich dann zum ersten Mal über einen längeren Zeitraum ein gemeinsames Spiel zwischen Steeldrum und Psalter etabliert. Rückgriffe zeigen sich einerseits auf das Tonmaterial, das als Ausgangspunkt genommen und dann erweitert wird, und andererseits darin, dass der Wechsel von einem konstanten und einem skalenmäßig aufsteigenden und später auch absteigenden Ton etabliert wird. Eine zweite Stelle findet sich dort, wo die Steeldrum ihr Eingangsmotiv für den Schlussteil einführt (Ziffer 17-18).

Notenbeispiel S 2



The image shows a musical staff for Steeldrum (SD) in treble clef. The staff contains a sequence of notes and rests. Measure 17 is marked with a box containing the number 17. Measure 18 is also marked with a box containing the number 18. The notation includes eighth and sixteenth notes, as well as rests, indicating a rhythmic pattern.

Die zentrale Schlussfigur, die mit ihrer Punktierung und dem zweistimmigen Ineinander, wo bisher nur ein Wechsel der beiden Hände war, kunstfertig und ‚gewollt‘ klingt, kann hier in ihrer Entstehung aus einer Vorschlagsfigur beobachtet werden. Auch der Psalter entwickelt parallel dazu aus einer Zwei-Sechzehntel-Achtel-Gruppierung eine synkopische Figur, die er im steten Wechsel mit einer Vierergruppe mit Abweichungen bis zum Schluss beibehält.

Zwischen Abrunden und Anecken

Am Anfang der Improvisation (Ziffer 1), an dem Sven mit nur einer Hand spielt, findet sich in zweierlei Hinsicht ein Kreisen als Grundform des Spielens: Einmal in der in Triolen notierten Dreiteilung des Grundschlages und zum anderen darin, dass Sven in seinem Spiel der kreisförmigen Anlage der Töne im Instrument folgt.

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

Notenbeispiel S 3

The image shows a musical staff for Steeldrum. It begins with a treble clef and a box containing the number '1'. The notation consists of a series of notes, with several groups of three notes marked with a '3' above them, indicating triplets. The notes are mostly eighth notes. The piece concludes with a wavy line, suggesting a sustained or vibrating sound.

Die Dreiteilung des Grundschlages – wir denken hier an den kreisenden Charakter des Walzers oder den Kreis als Symbol für das tempus perfectum in der Mensuralnotation, die den Bezug zwischen Dreiteilung und Kreisförmigkeit in der Musik belegen – und das daraus resultierende kurze Aufleuchten eines fließend-tänzerischen Gestus, der nach kurzem Anlaufen in einem kantig wirkenden Intervallsprung ein jähes Ende findet, hat innerhalb der Improvisation eine Sonderstellung. Ansonsten findet sich in der Improvisation fast durchgängig eine meist in Sechzehnteln notierte binäre Unterteilung, die durch das Abwechseln der beiden Spielhände entsteht. Immer wieder finden sich als Folge dieser Spielweise zum Teil sehr großintervallige Tonwechsel, die oft auch über einen längeren Zeitraum wiederholt werden, wobei das Abwechseln der Oktaven c' und c'' eine herausragende Stellung einnimmt. Die gerade Unterteilung wie auch die übergroßen Tonsprünge haben ganz im Unterschied zu der Dreiteilung eine kantig-statische Wirkung, stehen, wie oben bereits angesprochen dem Fluss der musikalischen Bewegung entgegen, widersetzen sich, ohne eine Pause eintreten zu lassen.

Jedoch stellt auch das angesprochene Folgen der Kreisanlage der Töne im Instrument, das in anderen Improvisationen eine deutlich formbildende Kraft aufweist, in Svens Spielweise eine Ausnahme dar. Nur zweimal folgt Sven über mehrere Töne dieser Anlage direkt. Zu Beginn der Improvisation beschreibt er, wie gerade gesehen, vom c' ausgehend eine aufsteigende Skala¹⁰, in der er jeden Ton in Triolen

¹⁰ Es handelt sich um eine pentatonische Steeldrum und infolgedessen auch um eine pentatonische Skala.

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

dreimal anschlägt und in dieser Tonwiederholung dem einfachen Kreisen doch etwas entgegenstellt (im Instrument beschreibt er damit eine Bewegung im äußeren Kreis entgegen dem Uhrzeigersinn). In der Mitte der Improvisation (Ziffer 13) findet sich ein solches Folgen noch einmal in einer kurzen, skalenmäßig absteigenden Sequenz vom a' zum c'.

Es wird deutlich, dass auch hier zwei sich gegenüberstehende Faktoren die musikalische Gestaltung Svens in je unterschiedlichem Maße beeinflussen: es handelt sich einmal um jene kreisförmige Anlage des Instrumentes mit der dort vorgegebenen Reihenfolge der Töne und andererseits um den beständigen Wechsel der Spielhand. Während Ersteres zu einer fließenden Bewegung führt, hat der Wechsel der Spielhände ein gehaltenes, eher statisch und kantig wirkendes zweigeteiltes Spiel zur Folge. In dieser Wirkung stehen sich diese beiden Gestaltungsmuster diametral entgegen. Interessanterweise findet sich eine Vermittlung dieser beiden Spielweisen an den Stellen, wo der musikalische Kontakt zwischen beiden Spielern am gelungensten erlebt wird, einmal nämlich über eine längere Phase in der Mitte der Improvisation (Ziffer 10, s.o.), dann wieder über eine längere Phase am Ende der Improvisation (Ziffer 19ff). An diesen Stellen folgt Sven mit einer Hand eben der Anlage der Töne in beständigem Kreisen, während er mit der andern Hand mit einem binär immer wieder dazwischen gesetzten Fixton dagegen hält.

Notenbeispiel S 4



The image shows a musical notation example labeled 'SD' on the left. It consists of a single staff with a treble clef. The notation is a sequence of notes: a series of quarter notes (C, D, E, F, G, A, B, A, G, F, E, D, C) followed by a series of eighth notes (C, D, E, F, G, A, B, A, G, F, E, D, C) and ending with a quarter rest. The notes are arranged in a way that suggests a circular or cyclical pattern.

In der zweiten Hälfte dieses Beispiels wird in der unterschiedlichen Gruppierung der Noten in beiden Stimmen deutlich, dass Sven hier unterschiedliche Ansprüche zwischen Tonmaterial und Metrum nicht vollends vermittelt: das Tonmaterial bringt ihn zu einer

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

ametrischen Gestaltung. Ein Beispiel hierfür findet sich auch am Ende der Improvisation (Ziffer 22-23), wo sich trotz des gemeinsamen Grundschlages keine eindeutige Takteinordnung vornehmen lässt, da der relativ einheitlichen Zweiereinteilung im Psalter immer wieder unterschiedliche Phrasenlängen in der Steeldrum gegenüberstehen. Die unterschiedlichen Faktoren, die die Gestaltbildung beeinflussen, werden hier nicht aktiv integriert, indem die im Instrument gefundenen Tonreihen nicht in eine metrische Ordnung gebracht werden.

3.2.1.3 Formal-ästhetische Analyse des Gesprächstextes

Analog der formal-ästhetischen Analyse der Improvisation wird nun das mit Sven geführte am Tiefeninterview orientierte Gespräch analysiert. Grundlage dieser Analyse bildet, wie bereits dargestellt, im Unterschied zur Improvisation nicht die Tonaufzeichnung, sondern die Verschriftung dieser Aufnahme. Die vollständige Verschriftung dieses Gesprächs findet sich wie auch die der nachfolgenden Gespräche im Anhang der Arbeit. Zeilenangaben als Großbuchstabe Z mit nachgestellter Zahl beziehen sich auf die dort zu findenden Zeilenummerierungen. Die in der Analyse befindlichen kurzen Textausschnitte dienen der Veranschaulichung bestimmter Punkte und sollen überdies einen Eindruck des Gesprächs vermitteln.

Gemeinsamkeit stiftende Interaktionen trotz Stockungen und Missverständnissen

Durch das gesamte Gespräch hindurch fällt auf, wie sehr die beiden Gesprächspartner bemüht sind, sich ihrer Gemeinsamkeit zu versichern. Deutliches Indiz dafür ist das auffällig häufig Bestätigung erfragende „nh?“ auf Svens Seite, das durch den Untersucher meist durch ein „hmm!“ beantwortet wird. Dabei scheint auch bemerkenswert, dass sich diese „nh? – hmm!“ Interaktion so weit verselbständigt, dass das bestätigende „hmm!“ an manchen Stellen sogar zeitlich vor dem

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

fragenden „nh?“ kommt. Selbst in einer Situation, in der beide Gesprächspartner, ohne es zu merken, eine ganze Weile aneinander vorbei reden (Z367ff), bleibt diese vordergründige Interaktion noch bestehen und trägt dazu bei, dass das Missverständnis von keinem der Gesprächspartner bemerkt wird.

Im Gespräch mit Sven kommt es immer wieder zu Phasen, in denen der Erzählfluss stockender verläuft, häufigere und längere Pausen auftreten und auch der Anteil der Interventionen des Untersuchers zunimmt. Betrachtet man die Frage-Antwort-Interaktionen dort genauer, so zeigt sich, dass der Untersucher mit einem weitaus überwiegenden Teil seiner Interventionen das Ziel verfolgt, im Nachfragen Einzelaussagen Svens weiter aufzulösen. Dieser Umstand nun hängt einerseits natürlich mit der Besonderheit der an einem Tiefeninterview orientierten Gesprächssituation zusammen, beruht aber weiter auch auf der Art und Weise, wie sich Sven diesem Anliegen gegenüber verhält. Auf gezieltes Nachfragen antwortet er häufig nur sehr knapp (vgl. z.B. Z87, 297, 302, 677, 806), tut das in Frage Stehende zum Beispiel als zu lange her, unwichtig oder unpassend ab (vgl. z.B. Z191, 567, 677, 679, 686, 698) oder antwortet mit Gegenfragen (vgl. z.B. Z157ff, 302, 313, 406). An anderen Stellen im Gespräch kommt es zu Verkomplizierungen (Z113ff, 225) und Missverständnissen (vgl. Z174ff, 719). Auffallend ist dabei auch, dass es dem Untersucher häufig nicht gelingt, diese Missverständnisse aufzulösen, vielmehr beharren beide Gesprächspartner auf ihrer jeweiligen Denk- und Sichtweise in einer Art und Weise, dass ein ‚Mit-teilen‘ verhindert wird. So verfestigen sich Positionen und an Stelle eines flüssigen Austausches werden tatsächlich über einen längeren Zeitraum „zwei Stücke nebeneinander“ (Z166) gespielt bzw. gesprochen.

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

Distanzierungen von Gefühlen und eigenem Erleben

Im Verlauf des gesamten Gesprächs verwendet Sven häufig verallgemeinernde Formulierungen, wie ein unpersönliches ‚du‘ oder ‚man‘ anstelle eines ‚ich‘, oder er spricht davon, etwas sei ‚natürlich‘ so, und verwandelt damit individuelles Erleben in allgemeingültige Aussagen (vgl. Z20, 23). Diese Tendenz zeigt sich dabei besonders an Stellen, an denen Intimeres zur Sprache kommt (vgl. z.B. Z17ff):

Da wirst du angenommen, da wird, wenn man es jetzt vergleicht, deine Art zu Spielen angenommen, da geht jemand drauf ein, da ist auchäh eine gemeinsame Ebene, die, die einfach da ist, so wie ein Geschenk vom Leben sozusagen (hmhm). Das ist ja nicht immer selbstverständlich, ne ja, und das ist auch, natürlich, ein sehr sehr wertschätzendes Gefühl (hmhm), ne Da wird man ja selbst, man öffnet sich, und das gleiche Interesse kommt zurück, das ist ja auch ein sehr, sehr schönes Gefühl (hmhm), ja

Die hier enthaltene Distanziertheit spricht Sven selbst an, wenn er bezüglich der Musik sagt, dass man ihr als ‚Ausdrucksform‘ mit Vorsicht gegenüberstehen müsse (Z104f, 542f). Denn obwohl er durchaus auch betont, dass es ein schönes Gefühl sei, sich auszudrücken, (vgl. Z126) und Gefühle im zeitlichen Verlauf des Gesprächs in Nähe mit positiver Achtsamkeit und Wachsamkeit bringt (vgl. Z827ff), deuten doch auch die Verbindung von ‚Ausdruck‘ mit ‚Angst‘ (vgl. Z24) oder das Aufeinanderfolgen von Themen wie ‚Gefühl‘ und ‚Verletzbarkeit‘ (vgl. Z833f) in eine solche Richtung. Das Gegenüberstehen von Gefühl und ‚bewusstem Entscheid‘ (Z675), das nicht zuletzt auch in der Redeweise von Kopf und Bauch immer wieder von Sven zur Sprache gebracht wird, zeigt sich auch an mehreren Stellen, an denen, wenn nach Gefühlen gefragt wird, Sven von verschiedenen Ebenen oder mehreren Möglichkeiten spricht (vgl. z.B. Z149), und so über zunehmende Komplexität eine Verkomplizierung bewirkt.

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

Entsprechend schwierig gestalten sich auch die Versuche des Untersuchers, ausführlichere und lebendige Schilderungen von konkret erlebten Situationen zu erhalten. Eine exemplarische Stelle hierfür findet sich im Gesprächstext in der Zeile 149ff. Hier führt die Frage nach einer konkreten Situation zur Nennung immer neuer Tätigkeiten im Allgemeinen: so geht es vom Ballspiel (Z149) über den Tanz (Z180), zum Zusammenspiel zwischen Mann und Frau (Z203). Und auch am Ende dieser ‚Verfolgungsinteraktion‘ weicht Sven aus, indem er bezogen auf das Zusammenspiel zwischen Mann und Frau sich lieber nicht auf einen einzelnen Moment festlegen möchte (Z241), oder aber später von verschiedenen Ebenen des Erlebens spricht (Z225). Neben solchen Verkomplizierungen zeigt sich an anderen Stellen (vgl. z.B. Z485f, 547ff, 806, 813) auch die Tendenz, Fragen nach konkreten Situationen durch Verallgemeinerungen oder Abschwächungen zu begegnen.

Vermeiden ‚negativer‘ Themen

Neben Gefühlen und konkretem Erleben zeigt Sven auch an Stellen, an denen ‚Negatives‘ zur Sprache kommen soll, ein eher ausweichendes Verhalten (Z502, 507, 709ff) oder reagiert mit einer Wendung ins Positive (vgl. z.B. Z765). Auch Themen wie Macht (Z120ff; hier relativiert Sven mit ‚ein bisschen‘) oder Konkurrenz scheint Sven eher vermeiden zu wollen. Letzteres zeigt sich an der Stelle, als die beiden konkurrierenden Schlusstöne zur Sprache kommen (Z677ff). Nicht nur muss der Untersucher die beiden Schlusstöne ansprechen, weil Sven sie in seiner vorangegangenen Beschreibung des Endes der Improvisation ausgelassen hatte, auch dann noch zeigt sich Sven sehr vorsichtig in der Annäherung an dieses Thema. Es fällt ihm schwer, sich genauer zu erinnern, das Geschehen wird mit Begriffen wie ‚spielerisch‘ seiner Schärfe beraubt, und auch sich selbst macht Sven kleiner, indem er beteuert, sein Ton wäre nicht so gut gewesen, obwohl die Aufnahme deutlich belegt, dass sein grundtöniges c' weitaus

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

überzeugender war, als das irritierte und dazu noch dominantisch wirkende g' des Untersuchers. Am Ende betonen beide Gesprächspartner an dieser Stelle durch gemeinsames Lachen und gleichzeitiges Sprechen ihre Zusammengehörigkeit. So wiegelt Sven dann auch ab, als er vom Untersucher näher nach dem ‚Provozierenden‘ gefragt wird¹¹, das in dieser Interaktion enthalten gewesen sei: es folgen Formulierungen wie „ganz kurz“ (Z700), „hätte darin ausarten können“ (Z700), „aber nur im Anflug“ (Z702), „wir haben es nicht ausarten lassen“ (Z703), dann folgt eine lange Pause, nach der der Untersucher das Thema wechselt. So zeigt sich Sven wie auch sein Gesprächspartner bemüht, direkte Konfrontationen mit dem Gegenüber zu vermeiden. Dies soll die nachfolgende Stelle (Z487ff) illustrieren, die gleichzeitig als längeres Zitat einen Einblick in die sprachliche Interaktion zwischen Untersucher und Proband vermitteln soll:

Mich würde auch noch interessieren - wir haben bisher viel, oder nur, über die ... angenehmen (hmhm) Momente gesprochen, mich würde auch interessieren, gab es Momente des Zweifels, Momente, wo es nicht geklappt hat, ... wo Unangenehmes da war (hmhm) in der Musik
Ja, verhältnismäßig wenig, überraschenderweise, verhältnismäßig wenig, äh ja, also ich hab natürlich das, klar, äh, sagen wir mal, der Wunsch, das könnt ja noch viel toller sein, ne, so das, könnte man auch wesentlich besser machen, der war kurz da, ne, äääähm,
Weißt du noch wann?
Och, der ist so pfff nein eher so grundlegend (ja), ja, also quasi zu spüren uiii, da steckt ja ganz schön viel drin und dann kratzt man gerade so an der Oberfläche, ne (ja), ja ja gut ein paar Mal hab ich mit dem Schläger da das Metall getroffen, das hat sich dann nicht so toll angehört, natürlich, ne, ääh aber wie gesagt, weil die Atmosphäre eher positiv war, oder ich jetzt eher wenig angespannt, hat sich das nicht ausgewachsen, ne, (hmhm)

¹¹ Auch der Untersucher sucht hier, indem er statt von ‚Provokation‘ von ‚Schlusstondings‘ und ‚dosierten Provokationen‘ spricht, direkte Konfrontation zu vermeiden.

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

Da war aber ein Moment, der sich hätte ausgewachsen können (hmhm)?

Da war ein Potential drin, oder wie?

Ja, das, äh, ja, äh, jaa, wie wir es so besprochen haben, klar, den Kontakt verlieren irgendwie und dann zumachen (hmhm) (räuspern) ja, das kann natürlich passieren, ne,

Spinn mal an dem Punkt weiter: also du schlägst auf den Rand

(hmhm) wie ist das alles genau da, an der Stelle

Ja, also das ist jetzt, es war ja nicht so, ne, (ja), und die Gefahr war auch nicht konkret da, das ist jetzt eher ein Spinnen, ääh, also nehmen wir mal an, ich wär' aus dem Rhythmus heraus gefallen und hätte ihn nicht mehr gefunden, ne (ja), wär' nicht mehr reingekommen und hätte dann quasi im Zusammenspiel störende Töne von mir gegeben, (hmhm), das wäre n a t ü r l i c h d o o f , n e , . . . j a ,

Wen hätte es gestört?

Ja die Mitspieler, ne.

Also mich.

Ja hm. Alle potenziellen Zuhörer, es wird ja auch noch aufgenommen, ne (ja), alles, jeder der potentiell zuhört hmhm ja In Bezug aufs Gitarre Spielen, hab ich vor einigen Jahren mal öfters den Traum gehabt, ich würd' auf der Bühne stehen, mit einer Band, und könnte überhaupt nicht spielen, ne (hmhm) ja, auch ein unangenehmer Traum (lacht zustimmend), hmhm, würde da stehen und wäre überhaupt nicht vorbereitet, könnte es gar nicht (hmhm), ja.

Immer wieder wird die Situation sprachlich entschärft, indem das Negative heruntergespielt (*nicht so toll*), im Voraus oder Nachhinein relativiert (*war nicht so*; oder *jetzt eher ein Spinnen*), aber auch aus der individuellen Situation herausgehoben und verallgemeinert wird (vgl. die häufige Verwendung von *natürlich*). Auffällig ist auch, dass Sven hier nicht selbst ausspricht, dass ein Fehler den Improvisationspartner hätte stören können. Stattdessen spricht er im Plural von *die Mitspieler* (Z516) und weitet, als der Untersucher selbst die Aussage auf seine Person zuspitzt, gar auf die *potenziellen Zuhörer* aus (Z518).

Aber auch der Untersucher zeigt sich – wie oben bereits angesprochen – vorsichtig im Umgang mit seinem Gesprächspartner.

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

Nur an einer Stelle (Z545ff) hakt er an einer offenbar widersprüchlichen Stelle nach, wobei auf dieses Nachfragen sofort eine die Gemeinsamkeit beider bestätigende Interaktion (Lachen und bestätigendes Wiederholen eines Satzes) folgt. Der Umstand, dass der Untersucher am Ende des Gesprächs (Z741ff) sich in so starkem Maße an seinen Aufzeichnungen orientiert (*Ok, ich seh' mal noch gerade auf meinen ... Spickzettel*), dass ihm der Kontakt zu Sven verloren zu gehen scheint, hängt natürlich zum Teil mit seiner Unsicherheit im ersten Gespräch zu diesem Thema zusammen, enthält aber auch Aspekte der vorangegangenen Szenen, wie dem Festhalten an Eigenem auf Kosten des Kontaktes, oder der Unsicherheit angesichts äußerer Ansprüche.

3.2.1.4 Formen widerständiger Aneignung bei Sven

Im Folgenden soll nun versucht werden, aus den verschiedenen Behandlungsformen, die sich in Svens Improvisation und Gespräch finden lassen, einen roten Faden herauszuarbeiten, der eine erste Annäherung an Svens Zur-Welt-Sein zulässt.

Mit dem überhasteten Sprung in die Improvisation, der wie ein Sprung ins kalte Wasser Ängstliches wie Mutiges zugleich beinhaltet, wird ein Übergang vermieden: der Übergang von der Stille ins Spiel als bewusst gestaltete und erlebte Entwicklung. So hat auch das gesamte musikalische Spiel etwas von blindem Aktionismus, es scheint wichtig, dass die Bewegung in Gang gehalten wird. Die Improvisation hat etwas Besinnungsloses, in dem es keinen Raum zum Innehalten gibt. Pausenlos geht es weiter und so hat die Gesamtbewegung der Improvisation zwar etwas Kraftvolles, wirkt aber zugleich auch angestrengt, ruhelos und gehetzt.

In dem mechanisch wirkenden Spiel mit seinen binären Unterteilungen entwickelt sich nichts von selbst. So entsteht nicht der Eindruck eines organischen Wachsens, in dem sich eines im Fluss der

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

Zeit folgerichtig aus dem anderen entwickelt. Vieles wirkt hier gemacht, hergestellt. Und auch wenn dieses Machen anstrengend ist und Spannungen entstehen, die nicht vermittelt werden können, so können auf diese Weise doch Ordnungen geschaffen werden, die Halt und Sicherheit bieten. Auch wenn dadurch fruchtbarer und lustvoller Austausch erschwert wird, findet sich doch zugleich dadurch ein Schutz vor vielleicht bedrohlich erlebten Eindringlichkeiten und Einmischungen. Auf diese Weise wird der eigene Standpunkt un(an)greifbar. Das geht auf Kosten des Erlebens, ist aber notwendig, weil die eigene Grenze nicht als flexible Membran, sondern als starre Hülle erlebt wird, die man nur von der einen oder der anderen Seite betrachten kann: Man kann nur – übergangslos – drinnen oder draußen sein.

So finden sich in der Improvisation wie im Gesprächstext immer wieder Stellen, wo etwas auseinander gehalten wird, sich nicht schließen darf, so als bestünde die Gefahr, ansonsten verwickelt oder gar überschwemmt zu werden. Statt zusammen zu wachsen und eine Verbindung eingehen zu dürfen, werden die Dinge höchstens äußerlich zusammengehalten. Auf diese Weise stellt jedes neu auftauchende Gegenüber eine Herausforderung dar, etwas, dem man sich in Auseinandersetzung stellen muss, weil man sich ihm nicht hingeben kann. Aus einer dadurch isolierten Position besteht jedoch durchaus auch ein Wissen um die andere Seite, die immer mal wieder durchscheint. In Kompromissbildungen kann Tänzerisch-Leichtes in der Musik schließlich inszeniert werden und seinen Platz finden. Jedoch auch hier bleibt der Verdacht bestehen, dass es nicht geschieht, sondern gemacht wird.

3.2.2 Emelie: Er soll mich gefälligst glücklich machen

Die zweite Improvisation, die im Rahmen der Untersuchung durchgeführt wurde, entstand mit Emelie, einer 31-jährigen Sonderpädagogin, die in ihrer Kindheit und Jugend Klavierunterricht erhalten hatte und sich auch im Verlauf ihres pädagogischen Studiums mit Schwerpunkt Musik mit Musik auf unterschiedliche Weise beschäftigt hatte, jedoch nach eigenen Angaben über keinerlei Erfahrung mit Improvisieren oder gar der freien Improvisation verfügte.

3.2.2.1 Beschreibung der Erhebungssituation

Die Improvisation mit Emelie startete erst nach einigem Zögern aus einer für mich angenehmen, offenen, aber doch gespannten Atmosphäre heraus. Blicke wurden ausgetauscht zwischen Unsicherheit und Trotz: wer von uns beiden übernimmt den Anfang? Dann begann Emelie zu spielen.

Das Spielen geriet gut, das Zusammenspiel war über weite Strecken flüssig und es gab wenige Stellen des Aneckens. Als eine erste Zäsur kam war ich irritiert: Was, hier soll schon der Schluss sein? Aber es war deutlich, dass Emelie ihn hier haben wollte und so machte ich mit. Doch gleich darauf begann Emelie zu meiner Überraschung erneut zu spielen, so dass auch ich wieder begann. Dieses immer währende Aufhören und erneute Beginnen wiederholte sich im Verlauf der recht langen Improvisation immer wieder. Es machte mich ratlos, ich fragte mich nach dem Sinn, nach der Richtung: Wo soll das alles hinführen? So machte sich dann auch Langeweile bei mir bemerkbar, ich merkte, wie ich manchmal mit den Gedanken nicht mehr in der Musik war: Das soll ich später alles verschriften? war ein Gedanke, der mir durch den Kopf ging. Auch Situationen anderer Improvisationen, die ich in der letzten Zeit gemacht hatte, kamen mir in Erinnerung. Gleichzeitig hatte das Spiel aber durchaus auch etwas Verführerisches: es machte Spaß, klang

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

gut, und so konnte ich mich über die Orientierungslosigkeit immer wieder hinwegtrösten. Als dann der endgültige Schluss kam, war ich eher enttäuscht. Nach all den Schlüssen hätte ich irgendwie mehr erwartet, eine klarere, besondere Wendung, die uns zeigt, dass jetzt wirklich Schluss ist. Tatsächlich aber setzt Emelie auch hier noch ein letztes Mal an, es folgt eine kraftlose, wenig überzeugende Passage und ein Auslaufen, das so unklar blieb, dass Emelie sicherheitshalber noch mit den Händen ein Zeichen machte: jetzt reicht es. Im Nachgespräch stellte sich heraus, dass Emelie aus meiner Einführung, es solle eine Improvisation von etwa fünf Minuten Dauer werden, zehn Sekunden seien zu kurz und eine halbe Stunde sei zu lang, für sich entnommen hatte, sie solle eine halbe Stunde spielen. Auf die Form aber, die Unterteilung in Einzelstücke, habe das aber, da war sie sich sicher, keinen Einfluss gehabt.

Im anschließenden Gespräch übernahm Emelie schnell die Führung auf eine entschiedene Art und Weise. Eigene Interesserrichtungen zu verfolgen, wurde für mich durch die sehr aktive Weise erschwert, in der sie das Gespräch gestaltete. Häufig hatte ich das Gefühl, dass sie mir einen Schritt voraus war, indem sie Fragen vorwegnahm, wenn bestimmte ihrer Aussagen solche aufwarfen. Kam ich doch dazu, weitergehende Fragen zu stellen, hatte ich nicht selten das Gefühl, nach den Antworten eher ratloser zu sein als vorher. Obwohl auf diese Weise das Gefühl bei mir entstand, dass Emelie in diesem Gespräch viel eher in ihrem Element war, als ich selbst, fühlte ich mich dabei nicht unwohl oder verunsichert, sondern hatte vielmehr den erleichternden Eindruck, dass sich alles schon in richtiger Weise entwickeln würde. Dazu kam, dass die gesamte Atmosphäre des Gesprächs für mich eher etwas lustvoll Spielerisches und Leichtes hatte, eine Auseinandersetzung im Schutz gemeinsamer Spielregeln, wobei die Auseinandersetzung wichtiger war als das, worüber man sich auseinandersetzte.

3.2.2.2. Formal-ästhetische Analyse der Improvisation

Die Improvisation mit Emelie ist mit etwa zehn Minuten Länge die längste der fünf im Rahmen dieser Arbeit untersuchten Improvisationen. Sie fällt aber nicht nur durch ihre Länge aus dem Rahmen, sondern auch dadurch, dass sie in insgesamt zehn Teile zerfällt, von denen der letzte mit 27 Sekunden der kürzeste und der vorletzte mit 1 Minute 54 Sekunden der längste ist. Die Verbindungen zwischen diesen Teilen reichen von fließenden Übergängen bis hin zu einer Pause von fast 20 Sekunden. Immer wieder kommt es zu meist vagen Schlussbildungen, genauso, wie immer wieder neue Anfänge gestartet werden. Die Verschriftung der Improvisation, mit der diese wie alle anderen Analysen auch begann, war vergleichsweise einfach anzufertigen, weil Emelie fast ausschließlich in konventionellem Stil spielte, der sich leicht in der traditionellen Notenschrift festhalten lässt.

Initiative und Differenziertheit

Emelie zeigt sich in ihrem Spiel initiativ, indem alle zehn Abschnitte der Improvisation von ihr begonnen werden. Ihr Spiel weist durch einen beständigen Wechsel unterschiedlicher Tonlängen und Pausen durchweg eine hohe rhythmische Differenziertheit auf und zeigt bewusste Gestaltungskraft. In ihrem Spiel widersetzt sie sich der Kreisanlage der Töne auf der Steeldrum, indem sie die Stelle, an der der höchste Ton neben dem tiefsten liegt, nur sehr selten ‚überspielt‘¹². Deutlich werden die bewussten Gestaltungen aber auch in den häufigen klar konturierten Motiven und Phrasenbildungen, die häufig wiederholt oder variiert werden. Als exemplarisch hierfür soll der achte Teil dargestellt werden (Ziffer 19f):

¹² Von ‚Überspielen‘ oder ‚Überdrehen‘ spreche ich dann, wenn die auf dem Instrument in einem Kreis angeordneten Töne über die Stelle hinaus gespielt werden, an der der höchste und der tiefste in diesem Kreis vorkommende Ton nebeneinander liegen, ohne dass dieser Umstand eine Reaktion im Spiel erkennen lässt.

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

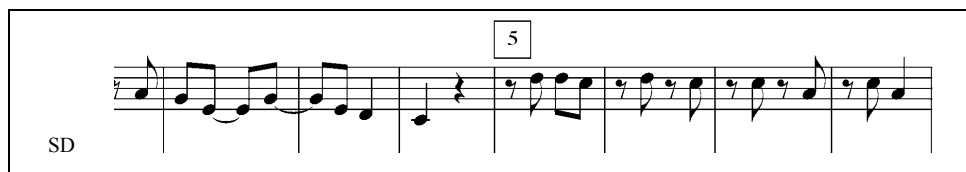
Notenbeispiel E 1



In den ersten sechzehn Takten beeinflussen die Tonwiederholungen in Vierteln (4., 8., 12. und 16. Takt des Beispiels) zusammen mit den dazwischen liegenden als Haltepunkten fungierenden einzelnen Vierteln (Takt 2, 6 und 10 des Beispiels) die Gestalt stark und führen zu vier symmetrischen viertaktigen Phrasenbildungen, die durch das Folgen der Kreisanlage einen schwingenden Gestus haben. Durch das Insistieren auf einem Ton erhält die darauf folgende Phrase einen gehaltenen Charakter, wiewohl sie durch die abschließende Tonwiederholung in Vierteln mit den vorangegangenen verbunden bleibt.

Eine weitere für Emelies Spiel kennzeichnende Gestaltungsform ist das Spielen gegen den Grundschlag, das die gesamte Improvisation beherrscht und sich in unterschiedlichen Ausprägungen findet. Im nachfolgenden Beispiel finden sich gleich mehrere solcher Formen:

Notenbeispiel E 2



Der gleich zu Beginn des Beispiels zu findende Achtelauftakt kommt nicht nur an zwei weiteren Stellen innerhalb dieses kurzen Beispiels (4. und 7. Volltakt), sondern auch auffallend häufig über die ganze Improvisation vor. Ihm folgt eine doppelte Achtelsynkope und

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

nach dem zweiten Auftakt eine Kette von vier Nachschlägen. Die Off-Beat-Gestaltungen nehmen dabei an manchen Stellen ein solches Ausmaß an, dass das Gefühl für den Grundschlag, der manifest nicht mehr vorhanden ist, zu verrutschen droht. Auf diese Weise kommt es immer wieder zu brüchig wirkenden Teilen, die über längere Zeit auf der Kippe zum Zerfallen balancieren. Ein Beispiel hierfür ist der siebte Teil der Improvisation (Ziffer 17f), in dem nicht nur das Spiel der Steeldrum, sondern in etwas geringerem Ausmaß auch das des Psalters durch eine solche Spielweise geprägt sind. Immer wieder wirken die Gestaltungen der Steeldrum dabei einfallsreicher und virtuoser als die des Psalters. Das Spiel des Psalters ist an diesen Stellen zwar notwendig um den Zerfall zu verhindern, indem in ihm das Metrum verstärkt wird, es scheint aber in sich von geringerer musikalischer Bedeutung.

Variationen als gestalterisches Prinzip

Ein wichtiges gestalterisches Prinzip in der Spielweise Emelies stellt auch die Variation dar. Bereits gleich zu Beginn der Improvisation wird die erste konturiertere musikalische Gestalt nicht einfach wiederholt, sondern variiert, indem sie in ihrem Tonhöhenverlauf exakt gespiegelt wird. Und auch im weiteren Verlauf der Improvisation lässt sich immer wieder feststellen, wie Emelie auf musikalische Strukturen variierend zurückgreift, seien es eigene Gestaltungen, wie z.B. zu Beginn des achten Teiles (vgl. Notenbeispiel E1) oder die ‚chinesische Melodie‘, deren typisches Phrasenende auf einer halben Note beim vierten Mal abgeändert wird (vgl. Notenbeispiel E3). Wie bei den Off-Beat-Gestaltungen werden auch die Variationen an einigen Stellen so weit getrieben, dass die Musik den Zusammenhalt verliert oder zu verlieren droht. Deutlich wird dies gegen Ende des vorletzten Teils, der unmittelbar an die ‚chinesische Melodie‘ anschließt und in dem eine anfangs noch prägnante musikalische Gestalt in mehrfachen Abstufungen so weit variiert wird, dass sie schließlich in zusammenhanglose Einzeltöne zerfällt und zum Ende des Teils führt.

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

Musikalische Konventionen und Pattern

Diesem sehr bewussten Eingreifen im Verlauf des musikalischen Gestaltens stehen Momente gegenüber, in denen sich Emelie auf äußere Strukturen stützt. Ein Indiz, das auf ein solches Stützen hinweist, ist der Umstand, dass sich die gesamte Improvisation recht leicht in traditioneller Notenschrift notieren lässt. Es gibt vergleichsweise wenige Stellen, die ein mehrfaches intensives Hören nötig machten, weil sie bezüglich der Kategorien unserer traditionellen Notenschrift nicht eindeutig zuzuordnen wären. Dies lässt sich natürlich mit der musikalischen Vorbildung Emelies in Verbindung bringen. Dennoch wäre es etwa denkbar gewesen, andere Anschlagstechniken auszuprobieren, wie sie es im Gespräch als Möglichkeit zwar anspricht, in der Improvisation jedoch nicht realisiert hat. Im Gegenteil ignoriert sie es, wenn ihr Improvisationspartner solche Elemente ins Spiel zu bringen sucht (vgl. Ziffer 9f oder Ziffer 24). Auch die Art der Verwendung des Tonmaterials deutet in diese Richtung. So beschränkt sich Emelie gerade zu Beginn eines neuen Teiles nicht selten auf nur zwei oder drei verschiedene Töne - den sechsten Teil bestreitet sie, von einer Ausnahme abgesehen, sogar mit nur einem einzigen Ton. Ihre starke Anlehnung an die Anordnung der Töne in ihrem Instrument zeigt sich zum einen in dem Umstand, dass Emelie nur in Ausnahmefällen zu einem auf dem Instrument nicht benachbarten Ton wechselt und damit immer in unterschiedlicher Richtung der Kreisanlage folgt und zum anderen darin, dass sie mit einer kurzen Ausnahme zu Beginn des fünften Teils (Ziffer 13) und einer etwas längeren Passage im vorletzten Teil (Ziffer 23), sich innerhalb eines Teils jeweils auf einen der beiden im Instrument befindlichen Tonkreise beschränkt.

Obwohl Emelie, wie oben bereits ausgeführt, sich selten zu einem Überspielen der Kreisform hinreißen lässt, finden sich einige wenige solche Passagen, die in dem ansonsten gehaltenen Spiel wie Ausbrüche anmuten. In der Mitte des auf dem inneren Tonkreis

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

gespielten dritten Teils (Ziffer 8) zeigt sich beispielsweise eine geringere rhythmische Differenzierung, die verbunden mit einer auffallenden Steigerung des Tempos und einem Anschwellen der Lautstärke sowie dem mehrfachen ‚Überspielen‘ der Kreisform den Eindruck eines Strudels bewirkt. Nach zwei Drehungen fängt Emelie die Eigendynamik dieses Spiels jedoch schon wieder auf, indem sie die letzten beiden Töne wiederholt und dann in umgekehrter Richtung weiterspielt um zu einer ersten klareren rhythmischen Gestaltung zu kommen. Eine ähnliche Stelle findet sich im fünften Teil der Improvisation (Ziffer 14 Mitte), in dem sich Emelie allerdings der Töne des äußeren Kreises bedient.

Das musikalische Zitat

Von besonderem Interesse scheint auch das Auftauchen einer ‚chinesischen Melodie‘ (Ende Ziffer 23, s. Notenbeispiel E3) im vorletzten Teil zu sein, die nicht nur während des Improvisierens von Emelie mit Freude aufgenommen, sondern auch im nachfolgenden Gespräch hervorgehoben wird. Diese Melodie wird jedoch nicht einfach als Zitat eines Bekannten übernommen und einem Versatzstück gleich in das Spielen eingebaut. Die klischeehafte Wirkung dieser Melodie wird durch die zunehmenden Variationen der Steeldrum gemildert und findet so eine Belebung. Dieser Eindruck wird auch durch die sparsame, aber kunstvolle Begleitung des Psalters hervorgehoben, der mit Ausnahme der vierten Phrase, in der er die Eröffnungssphrase variierend aufgreift und durch eine Aufwärtswendung beendet, nur das jeweilige Phrasenende durch sein Spiel betont.

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

Notenbeispiel E 3

The image shows a musical score for two systems. Each system consists of two staves: SD (top) and SP (bottom). The SD part is written in a treble clef and consists of eighth and quarter notes. The SP part is also in a treble clef and consists of quarter and eighth notes. An 'accelerando' marking is placed above the SD part of the first system.

Auffällig ist auch, dass dieser stärkste Rückgriff unmittelbar auf die einzige Vermischung der beiden Tonkreise folgt, so als handele es sich um eine Rückversicherung, und wie dieser im letzten großen Teil der Improvisation zu finden ist, ganz so, als wäre damit etwas erledigt und die Musik könne nun mit der im Gespräch bezüglich des gelungenen Schlusses geäußerten Befriedigung beendet werden.

Die fundierende Funktion des Spielpartners

Dass trotz der oben erwähnten Faktoren, die auf eine große Eigenständigkeit im Spiel Emelies verweisen, doch auch Abhängigkeiten vom Mitspieler bestehen, zeigt sich im Anfang der Improvisation wie auch in den Anfängen der nachfolgenden Teile. Zu Beginn führt ein ‚falscher‘ Ton des Psalters (ein aus der pentatonischen Skala der Steeldrum fallendes f) in der Unsicherheit des Anfangs zu einem sofortigen Einhalten im Spiel der Steeldrum. Erst das mehrmalige Wiederholen des falschen Tones durch den Psalter, das wie eine ermutigende Bestätigung wirkt, dass alles in Ordnung sei, lässt das Spiel wieder in Gang kommen. Betrachtet man die Anfänge der einzelnen Teile unter diesem Aspekt genauer, so scheint es, dass Emelie dort zwar weniger auf Gestaltungen des Psalters zurückgreift, jedoch für die Entwicklung eines eigenen Spieles auf dessen Anwesenheit angewiesen

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

ist, oder sie zumindest als stützend empfindet. Es scheint gleichgültig, *was* der Psalter spielt, aber wichtig, *dass* er spielt. Häufig wird es der Steeldrum erst durch dessen Einstieg ermöglicht, ihr suchendes Spiel in eine entschiedenere Richtung weiterzuentwickeln.

Diese Funktion des Spielpartners findet sich auch im Verlauf der einzelnen Teile immer wieder. Als Beispiel hierfür sei ein Abschnitt aus dem zweiten Teil angeführt (Ziffer 5f):

Notenbeispiel E 4

The image shows two systems of musical notation for Steeldrum (SD) and Psalter (SP). The first system, labeled '5', spans measures 32 to 41. The second system, labeled '6', spans measures 42 to 51. A tempo marking of ♩ = 72 is located between the two systems. The SD part consists of a series of notes with frequent rests, while the SP part provides a steady accompaniment.

Während das Spiel des Psalters sich an dieser Stelle schon im Notenbild als konsistent darstellt, wirkt die Notierung der Steeldrum mit den häufig eingestreuten Pausen zerrissener, ein Eindruck, der sich auch beim Hören der Passage einstellt. Das Spiel der Steeldrum alleine würde ohne den Psalter leicht den Zusammenhalt verlieren, das Spiel gegen den Schlag, wie es hier wieder recht ausgeprägt erscheint, gewinnt seinen Sinn erst in Bezogenheit auf den Grundschatz, der im Spiel des Psalters an dieser Stelle verlässlich manifestiert ist. Der Eindruck einer Funktionalisierung des Spielpartners, der dadurch entsteht, wird hier noch verstärkt durch den Umstand, dass gerade am Ende dieses Teils der Psalter abrupt verlassen wird und plötzlich mit orientierungslos wirkenden Tonwiederholungen zurückbleibt.

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

Im Zusammenhang mit der Art des Zusammenspiels scheint auch eine andere Stelle im achten Teil der Improvisation noch erwähnenswert. Am Ende der letzten noch gestalteten Phrase findet sich hier in beiden Stimmen in parallelen Vierteln eine derart auffallend verschmelzende Stimmführung, dass ich sie bei der Verschriftung anfangs fälschlicherweise in beiden Stimmen als gebrochenen C-Dur-Dreiklang notiert hatte. Diese Verschmelzung führt nicht nur zu einem kurzen, erschrocken wirkenden Einhalten beider Stimmen - nach gerade bei der Steeldrum vorher sehr bewegtem Spiel -, sondern ist auch vom baldigen Ende des Teiles gefolgt.

Die Abschnittbildungen

Die Wirkung, dass etwas in Schwung gebracht wird, um dann unversehens wieder zum Stillstand zu kommen oder gebracht zu werden, die durch das Zerfallen in zehn voneinander deutlich getrennte Abschnitte entsteht, wird durch die Tempoverläufe noch verstärkt: Mit Ausnahme des ohnehin aus der Reihe fallenden Schlussteils (Ziffer 25) und eines einzigen Teils in der Mitte der Improvisation (Ziffer 10-12), weisen alle Teile merkliche, zum Teil erhebliche Steigerungen des Grundtempos auf. Im vorletzten Teil (Ziffer 21-24) findet sich gar mehr als eine Verdoppelung des Grundschlages von etwa 80 auf über 160 Schläge pro Minute (bpm). Immer wieder wird die Musik ins Rollen gebracht, beschleunigt, um dann wieder schrittweise oder abrupt abgebremst und angehalten, um dann erneut beschleunigt zu werden. Dabei lässt sich im Vergleich aller Anfangstempi auch eine Tendenz zur Beschleunigung im Hinblick auf die gesamte Improvisation feststellen, die jedoch nicht ganz einheitlich ist (54 bpm, 58 bpm, 63 bpm, 92 bpm, 66 bpm, 84 bpm, 72 bpm, 72 bpm, 80 bpm) und aus der wieder der Schlussteil (54 bpm) herausfällt. Im sechsten Teil (Ziffer 15f), in dem beide Stimme auf einem Ton und in einem monotonen Rhythmus bleiben, wird das Prinzip der Temposteigerung gar zum vorherrschenden Gestaltungsprinzip und so weit geführt, dass es zur Beendigung des

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

kurzen Teils führt, weil eine weitere Steigerung nicht mehr zu realisieren ist.

Steigerungen innerhalb der Teile lassen sich allerdings nicht nur bezüglich des Tempos feststellen, sondern auch im Hinblick auf Tonumfang, rhythmische Dichte und Konturierung. Bis auf zwei Teile, die von der Steeldrum direkt mit einer entschiedenen Gestaltung begonnen werden (vgl. Ziffer 10 und 19), entwickeln sich alle Teile nach gleichem Muster aus eher amorphen Gestaltungen, die sich in der Regel erst stabilisieren, nachdem der Psalter mit eingestiegen ist. Auch finden sich hier innerhalb der ansonsten durchweg metrisch gebundenen Improvisation immer wieder Stellen, an denen, wie in dem Beginn des zweiten Teils (Ziffer 4) durch Pfeile kenntlich gemacht, Töne ‚zu früh‘ oder ‚zu spät‘ kommen, das heißt das Metrum noch nicht etabliert ist:

Notenbeispiel E 5

The image shows a musical score for two instruments: SD (Steeldrum) and SP (Psalter). The SD staff is on top and the SP staff is on the bottom. The SD staff has a circled '4' above the first measure. The SD staff has arrows above the notes indicating rhythmic deviations: a left arrow above the first note, a right arrow above the second note, a left arrow above the third note, and a right arrow above the fourth note. The SP staff has 'x' marks under the last two notes, indicating they are late or early.

Abschließend sei noch kurz auf den letzten Teil der Improvisation eingegangen (Ziffer 25), der in mehrfacher Hinsicht von der sonst üblichen Gestaltung abweicht. Es wurde bereits erwähnt, dass dieser Teil mit einem anderen zusammen der einzige ist, in dem sich keine Steigerung des Tempos findet. Aber auch ansonsten zeigt sich hier praktisch keine Entwicklung. Das Hin und Her zwischen zwei Tönen, die am linken bzw. rechten Rand des Instrumentes liegen, wirkt wie ein statisches, richtungsloses Wiegen, und auch die beiden Stimmen scheinen untereinander nicht wirklich in Kontakt zu treten. Der Eindruck von einer eher haltlosen Offenheit, die durch die Verwendung der leeren Quinte in der Steeldrum entsteht, der auch der Psalter nichts als eine

weitere Oktave hinzuzufügen weiß, wird durch das um ein Achtel verschobene und dadurch wie ein ratloser Abbruch wirkende Ende noch verstärkt.

3.2.2.3 Formal-ästhetische Analyse des Gesprächstextes

Auch in dieser Untersuchung wird nun in einem nächsten Schritt der Analyse der musikalischen Strukturbildungen die Analyse der Gesprächssituation zur Seite gestellt. Das Augenmerk richtet sich dabei wie auch in den anderen in dieser Arbeit enthaltenen Einzelfalluntersuchungen auf analoge Formen widerständiger Aneignung, gleichzeitig besteht aber auch eine methodisch bewusst gewählte Offenheit für ergänzende oder widersprüchliche Beobachtungen.

Führungsrolle in der Durchführung des Gesprächs

In der Betrachtung der Gesprächssituation wird deutlich, dass Emelie das Ruder selten aus der Hand gibt. Immer wieder kommt es zu Erzählpassagen, in denen durch lange Ketten von aufeinander aufbauenden und auseinander abgeleiteten Aussagen Interventionen des Untersuchers nicht nur überflüssig, sondern fast unmöglich werden. Emelies Dominanz im Gespräch zeigt sich auch in der Häufigkeit, mit der sie die Beiträge des Untersuchers unterbricht¹³. Umgekehrt unterbricht dieser auch selbst immer wieder die Beiträge seiner Gesprächspartnerin¹⁴, was auch auf Schwierigkeiten hindeuten mag, innerhalb der fest gefügten Ausführungen Emelies eigene Positionen oder Fragen unterzubringen. Und so ist es auch nur zu konsequent, dass Emelie auch am Schluss die Beendigung des Gespräches selbst in die Hand nimmt, indem sie fordert *Mach das Ding mal aus!* (Z768).

¹³ Vgl. Z20, Z36, Z53, Z110, Z137, Z158, Z253, Z298, Z291, Z417, Z592, Z673, Z699

¹⁴ Vgl. Z6, Z13, Z250, Z290, Z497

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

Auffällig ist auch, dass Emelie ihren eigenen Aussagen gegenüber quasi eine externe Position einnimmt und versucht, die Intentionen des Untersuchers zu antizipieren und in ihre Überlegungen und Ausführungen miteinzubeziehen. So stellt sie an mehreren Stellen Rückbezüge zu vorher Gesagtem her (vgl. Z87f, Z404f, Z509), spricht die Form des Gesprächs an (vgl. Z292f), oder ordnet eigene Stellungnahmen ein (Z459f). Auch finden sich im Gesprächstext immer wieder Stellen, an denen Emelie auf selbst gemachte Äußerungen in einer Form reagiert, als seien sie etwas von Außen Kommendes, nicht etwas selbst Gemachtes, sondern etwas Gefundenes. So macht sie Aussagen, die sie im Anschluss noch einmal auf ihre Richtigkeit hin überdenkt (vgl. Z37; Z41; Z239; Z715), anzweifelt (vgl. Z593f) oder sich sogar vehement wieder davon distanziert (vgl. Z72f). Dabei fällt auf, dass Emelie, auch wenn sie zu Einwänden gegen vorher gemachte Aussagen kommt, doch die vorher eingeschlagene Argumentationslinie einhalten kann (vgl. Z333ff; Z361ff) und so Form über Inhalt, die Einhaltung der Argumentationsrichtung über die eigenen inhaltlichen Bedenken stellt.

Genauso wie sich Emelie immer wieder in eine reflektierende Position gegenüber eigener Aussagen begibt, nimmt sie auch dann eine Außenperspektive ein, wenn sie sich selbst als Person (vgl. z.B. Z165), oder eigene Stellungnahmen im Gespräch (vgl. Z392, Z409f) kommentiert. Häufig erhalten diese Kommentare dabei eine besondere Distanz durch ihre selbstironische Färbung¹⁵. An mehreren Stellen fällt darüber hinaus eine recht schroffe Art und Weise auf, in der sich Emelie vom Untersucher durch klaren Widerspruch abgrenzt (Z45f, Z195, Z205, Z298), der nicht immer inhaltlich motiviert zu sein scheint (vgl. z.B. Z180ff).

¹⁵ Vgl. Z201f; Z509f; Z511f; Z570f; Z612; Z642

Schaffung von Ordnungen und Kategorisierungen

Immer wieder schafft Emelie auf inhaltlicher Ebene des Gesprächs Ordnungen, Kategorien, indem sie auch Aspekte, deren Zusammenhang zumindest nicht zwingend ist, in Aufzählungen zusammenfasst. Hier deutet sich an, dass das Herstellen einer Form, das Finden von Kategorien, Systemen und Zusammenhängen für Emelie wichtiger ist als der inhaltliche Zusammenhang. An anderer Stelle formuliert sie diese Vorgehensweise selbst im Gespräch, wenn sie sagt, dass sie *versuche, auf das noch einmal zu reagieren, was denn kommt, und das mit einzubauen* (Z134f). Auf diese Weise werden die ‚Fakten‘ dem eigenen Willen, der eigenen Gestaltungskraft unterworfen. Das zeigt sich zum Beispiel an einer Stelle am Ende des Gesprächs (Z717ff), an der Emelie eine durchnummerierte Aufzählung verschiedener Möglichkeiten, ihr Instrument zu spielen, entwickelt (1. Äußerer Kreis; 2. Innerer Kreis; 3. Beide Kreise kombiniert; 4. Andere Anschlagetechniken; 6. Auf den Partner hören). Als sie vom Untersucher lachend darauf hingewiesen wird, dass in ihrer Aufzählung eine Nummer übersprungen wurde, (er-) findet sie eine weitere *Anschlagetechnik* (5. Alles kombinierend), und gibt ihrer Erleichterung, dass ihr die Aufrechterhaltung ihrer Aufzählung gelungen ist, durch ein *Pfiu* (Z751) einen selbstironischen Ausdruck. Darüber hinaus fällt auch an dieser Stelle auf, dass mit dem ‚Auf-den-Partner-hören‘ am Ende ein Aspekt in die Aufzählung ‚gezwungen‘ wird und auf diese Weise die Eigendynamik der Aufzählung über das Aufgezählte, der Form über den Inhalt, deutlich wird. Entsprechend arbeitet sie an anderen Stellen Ordnungssysteme um (Z102ff), wenn sie auf etwaige Unzulänglichkeiten hingewiesen wird, oder schiebt für hinterfragte Aussagen logisch nicht nachvollziehbare oder nicht haltbare Begründungen hinterher: so stellt sie in Zeile 291ff fest, sie könne kein konkretes Beispiel nennen, weil sie unberechenbar sei oder meint, man könne bei der Pentatonik nichts falsch machen, weil hier alles über den Kopf und nicht über das Hören gehe (Z338ff).

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

An einer anderen Stelle im Gespräch (Z520ff) widerspricht Emelie ihrem absolut geäußerten *Ich mache auch nie irgendwas jetzt* unmittelbar selbst, indem sie feststellt, es hätte durchaus Momente gegeben *wo ich wirklich nur in der Musik war*. Die musikalische Situation wird von ihr formal gesehen als Beispiel für die vorangegangene Aussage gegeben, inhaltlich jedoch belegt sie gerade das Gegenteil dessen, was in der Aussage so absolut formuliert wurde. Auf diesen Widerspruch aber geht Emelie mit keinem Wort ein, er bleibt augenscheinlich von ihr unbemerkt.

Entlastung durch Soll-Sätze

Während die bisher herausgestellten Aspekte eher mit einer Position der (Willens-)Stärke und Aktivität Emelies korrespondieren, finden sich in der Behandlung der Gesprächssituation durchaus auch andere, die mit einer schwächeren Position korrelieren. Als erstes fallen hier Wendungen ins Auge, in denen die Verantwortung an äußere Normen abgeben wird. So formuliert Emelie zu Beginn des Gesprächs (Z9ff) bezüglich ihrer dominierenden Position, wie sie sich in der Improvisation zwischen den beiden Improvisationspartnern etablierte, dass dies wohl das *Normale zwischen Therapeut und Patient* sei. An anderer Stelle (Z319ff) findet sich eine ähnliche Stellungnahme, als es darum geht, einer zu direkten Konfrontation mit dem Gesprächspartner aus dem Weg zu gehen und diesen zu schützen. Auch hier zieht sich Emelie darauf zurück, dass das ‚lusche‘ Spiel nicht dem Mitspieler vorzuwerfen, sondern vielmehr seiner Rolle als Therapeut zuzuschreiben sei. Aber auch um sich in Bezug auf mögliche eigene Schwächen zu entlasten, verwendet Emelie solche Ordnungssätze, wenn sie zum Beispiel einen Vorwurf wegen Disziplinlosigkeit vorwegnimmt (Z455ff), proklamiert, egoistische Züge seien gesund (Z110) oder die Beschreibung ihrer musikalischen Entwicklung in den Stoßseufzer münden lässt: *Es ist noch alles möglich* (Z499ff).

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

Ebenso fallen in diesem Zusammenhang immer wieder Phrasen mit zitierter wörtlicher Rede und Ausrufen auf, die sich aus dem Gesamt des Gesprächstextes als etwas Festes und Vorgefertigtes abheben. Als Beispiel sei folgender Abschnitt zitiert:

vielleicht gab's während dieser Zeit des Examens, während dieser Möglichkeit, dieser ... der Vorplanung des Urlaubs, vielleicht gab es darin auch, oder die gab es mit Sicherheit, auch Tage an denen von mir ... dann kam: Urlaub? Ne, auf keinen Fall!! Ich hab das und das und das und das noch vor, nein! Und am nächsten Tag kam: Ja was ist jetzt?! Ich hab zwar das und das und das und das noch vor, aber wenn du erst mal machen würdest, dann könnt ich ja auch was machen.

Durch die Verwendung der zitierten direkten Rede distanziert sich Emelie in diesem wie auch in anderen Fällen von sich selbst, indem sie sich wie auch dem Untersucher die Szene vor Augen führt und damit eine Betrachterrolle einnimmt. Auf diese Weise wird die Verantwortung für das Geschilderte ein Stück weit relativiert¹⁶ – nicht umsonst verwendet Emelie in Verbindung mit solchen wörtlichen Übernahmen auch häufig das unpersönliche ‚Man‘ anstelle des zutreffenderen ‚Ich‘ (vgl. Z75f; Z404f; Z461ff). In diesen Zusammenhang passt auch eine andere Beobachtung, dass nämlich Emelie an vielen Stellen einzelne Phrasen durch eine besondere Intonation und Artikulation hervorhebt. In der Verschriftung des Gesprächs finden sich an diesen Stellen Vermerke wie ‚gekünstelt‘¹⁷, ‚keck‘ (Z410; Z476), ‚aufgesetzt‘ (Z165) oder ‚exklamierend‘ (Z380). Durch die besondere Aussprache fallen diese kurzen Phrasen aus dem sonstigen Text heraus, wirken wie eingefügte Zitate und häufig handelt es sich auf der inhaltlichen Ebene auch um

¹⁶ In der Tat scheint mir diese Funktion auch bei den weiter oben geschilderten Momenten von Übernahme einer ‚dritten‘ Position vorzuliegen: indem ich mein Verhalten selbst reflektiere, distanzieren mich davon und kann so die Verantwortlichkeit dafür reduzieren.

¹⁷ Vgl. Z167; Z181; Z199f; Z222; Z279; Z290; Z373; Z397; Z443; Z504; Z708

Passagen, wie ich sie weiter oben als Ordnungssätze oder Selbstkommentare bereits beschrieben habe.

3.2.2.4. Formen widerständiger Aneignung bei Emelie

Zusammenfassend soll nun auch in diesem Fall versucht werden, aus den Behandlungen von Improvisation und Gesprächssituation, wie sie in den Analysen herausgearbeitet wurden, spezifische Formen der Aneignung von Widerständigkeit zu formulieren. Dabei gilt es auch hier, wie bei allen Einzeluntersuchungen, im Auge zu behalten, dass es sich nur um eine Art Hypothese handeln kann, die – stände wie etwa in einer Therapie oder einem Selbsterfahrungsprozess die Person der Probandin im Zentrum des Interesses – ständiger Überarbeitung im direkten Kontakt bedürfte. Für die hier vorliegende Fragestellung aber, welche Aspekte durch die eingenommene Perspektive deutlich werden, kann uns diese lediglich im Hinblick auf die Persönlichkeit der Probandin hypothetische Fassung genügen.

Immer wieder und auf den unterschiedlichsten Ebenen zeigt sich Willensstärke und Dominanz. Gegenüberstehendes wird entschlossen geordnet, geführt und zum Teil gar bis zur Unkenntlichkeit hin variiert. Auf diese Weise wird das Gegenüber zugleich auch beschnitten, der Aneignung auf der einen entspricht eine Ab-eignung auf der anderen Seite. Das schafft klare Hierarchien. Die als anstrengend empfundene Arbeit besteht darin, Ordnungen immer wieder aufs Neue zu etablieren, auch dort wo sie vielleicht zusammenhalten muss, was nicht zusammen gehört. Es gilt sich einem Sisyphus gleich dem Zerfall immer wieder entgegenzustellen, ohne ihn aber aufhalten zu können. Dabei wird eigenes Verwickelt-Sein von Außen betrachtet. Das gibt dem Ganzen etwas Solipsistisches: aus Verantwortung übernehmen wird Beantwortung übernehmen. Das schafft Distanz, auch zum Gegenüber. Verbindungen auf gleicher Ebene werden abgewehrt. Diese Kraft und Energie muss zuerst einmal ausgehalten werden, braucht einen stabilen

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

Rahmen, dann könnte sich, wie im Schluss zwischen Resignation und Öffnung vielleicht auch Neues einstellen, Anderes einen Platz finden.

In wie Durchbrüche erscheinenden Momenten kommt solches Anderes immer wieder auch zum Vorschein, ein Loslassen und Hingebensein im Rundspielen, ein Aufgreifen und Überarbeiten in den Variationen. Die chinesische Melodie, in der Bekanntes wie Entferntes zugleich enthalten ist, gewinnt hier einen besonderen Stellenwert, wie auch der Spielpartner in seiner in der Begleitfunktion festgelegten klaren Distanz einen haltgebenden Bezugspunkt darstellt. Denn immer wieder zeigt sich die Sehnsucht nach Anlehnung an Bestehendes, an dem man sich orientieren kann, und dem man die Führung überlassen könnte. Auch wenn es sich dabei um einen falschen Rückhalt handeln könnte, wie ein vielleicht naives Sich-Zurückziehen auf bestehende Normen und Konventionen, die vorgestellt werden ohne unbedingt verinnerlicht zu werden, so ermöglicht das doch, sich zurückzunehmen, damit das Andere hervortreten kann.

3.2.3 Gerhardt: Aus wenigen Tönen v-i-e-l Rhythmisches herausholen

Im Unterschied zu Emelie hatte der 54-jährige Diplom-Psychologe Gerhardt nicht nur einen intensiveren Kontakt zur Musik, sondern auch zum Improvisieren und gab an, als Autodidakt verschiedene Instrumente in Bands zu spielen. Von Perkussions-Instrumenten ausgehend hat er sich mit Synthesizern und Keyboards beschäftigt und komponiert und arrangiert auch ein wenig. Außerdem arbeitet er in einer Einrichtung der therapeutischen Schülerhilfe, wo er neben anderem auch ein Band-Projekt für Jugendliche anbietet.

3.2.3.1 Beschreibung der Erhebungssituation

Gerhardt erschien pünktlich zu dem kurzfristig ausgemachten Termin bei mir in der Wohnung. Auf den ersten Blick schon beeindruckte er durch seine Körpergröße und Statur. Sein Rad, das, wie er entschuldigend angab, nicht ganz billig war, und das er nicht draußen hatte stehen lassen wollen, hatte er unter dem Arm die schmalen Treppen herauf getragen. Er wirkte entspannt und lebendig, machte mir ein Kompliment bezüglich meiner Wohnung, äußerte sich erleichtert darüber, es gerade noch vor dem einsetzenden Regen geschafft zu haben, und freute sich, dass ich den gleichen Laptop wie er habe. Seinen habe er in seinem Wohnmobil stehen, das sei so viel praktischer. Ich fühlte mich durch seine übergangslose Art wie mit einer großen einladenden, aber in ihrer Selbstverständlichkeit auch keinen Widerspruch kennenden Geste in sein Leben hineingenommen.

Sofort begann er zu erzählen, welche Rolle die Musik in seinem Leben spiele und ich dachte darüber nach, wie ich ihn stoppen könnte, weil es doch schade wäre, all dies noch nicht auf Band zu haben. Auch das, was ich als Erhebung von Informationen zur Person noch außerhalb des eigentlichen Gesprächs geplant hatte (Name, Alter, Instrumente,

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

Hörgewohnheiten), nutzte er sofort wieder als Ausgangspunkt für ausgreifende Erzählungen. Hier stoppte ich ihn tatsächlich mit dem Hinweis, dass mir hier die bloßen Fakten genügten, während ich mich freuen würde, all dies dann auch im Gespräch und damit auf der Aufnahme zu haben. Er akzeptierte meinen Wunsch bereitwillig, war aber bald und unversehens wieder in Erzählungen ergossen. Ich war belustigt darüber, wie ich vergeblich versuchte, diese Lebendigkeit in eine Form zu bringen.

Die Improvisation begann ich nach einem nur kurzen Moment des gegenseitigen Abwartens. Ich hatte Lust zu spielen, ein wenig ein schlechtes Gewissen so vorzupreschen, gleichzeitig aber auch das gute Gefühl, dass mein Spielpartner das schon aushalten würde. Wie in der Eröffnungsszene wurde auch hier mein zurückhaltendes Spiel sofort vereinnahmt: das Kratzen auf dem Psalter wurde kurz noch von einem vorsichtigen Pochen beantwortet, dann aber entwickelte die Steeldrum schnell einen verbindlichen Rhythmus, dem ich mich nicht entziehen konnte. Das Spiel hatte eine gewisse Sogwirkung auf mich. Es war eine mitreißende Welle und ich merkte schnell, dass ich mich hier nicht zurückhalten musste. Im weiteren Verlauf stellte ich freudig fest, dass in unserem Spiel auch falsche Töne nicht störend wirkten, dass ich auch beherzt in die Saiten des Psalters greifen oder mit dem Bogen schlagen und quietschen konnte. Die leiseren, beruhigteren Stellen, die es in unserem Spiel auch gab, hatten es angesichts dieser Brandung eher schwer. Der Erleichterung, alles tun zu können, stand aber immer wieder auch das Gefühl gegenüber, dass es irgendwie zu glatt lief. Ich hatte das Bedürfnis, dieser vereinheitlichenden Harmonie etwas entgegenzusetzen, böse und hässlich zu sein, einen Widerstand zu bieten, merkte aber, dass mir das nicht gelingen wollte. Alles war integrierbar. Der Schluss kam, als ich daran dachte, wir könnten doch nun bald zu einem Ende finden. Gerhardt hatte ihn gemacht, aber es war mir, als hätte mein Gedanke ihn herbeigeführt.

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

Wie zu erwarten war, zeigte sich Gerhardt im Gespräch sehr mitteilksam. Er schien meine Aufmerksamkeit und die Möglichkeit zu erzählen sogar zu genießen. Jedoch hatte ich immer wieder das Gefühl, nicht genügend bei seinen Erzählungen dabei zu sein, erappte mich, wie ich abschweifte und überlegte, wie ich ihn durch Irritationen aus seinen eher glatt und vorgefertigt wirkenden Erklärungen herausbringen könnte. Stärker als in den vorangegangenen Gesprächen wagte ich sogar, ihn mit einem direkten Widerspruch zu konfrontieren. Aber auch das zeigte wenig Wirkung: Gerhardt überlegte kurz, gab mir Recht und erzählte weiter. Einige Male, wenn Gerhardt in seinen Erzählungen betonte, wie wenige Möglichkeiten mein Instrument doch habe, oder dass ich so genügsam im Hintergrund gewesen sei, schluckte ich meinen Widerspruch herunter. Ich fühlte mich klein gemacht, hatte ich doch selbst das Gefühl, so schön wild gespielt zu haben. Und auch an anderen Stellen regte sich im Verlauf des Gesprächs Widerspruch bei mir, den ich jedoch nicht oder sehr verdeckt formulierte. Als der zu Beginn anvisierte Zeitrahmen von zwei Stunden schon überschritten war, setzte ich dem Gespräch ein Ende, hatte aber das Gefühl, dass es für Gerhardt auch noch hätte weiter gehen können. Und in der Tat entspann sich auch im Anschluss noch ein ausführliches Gespräch, das wiederum ich aus zeitlichen Gründen beendete.

Anders als bei der Verschriftung des Gesprächs mit Sven, in dessen Verlauf ich mehr und mehr Sympathien für Sven entwickelte, war es hier so, dass das in der Erhebungssituation entstandene harmonische Gefühl im Verlauf der Verschriftung immer wieder an Stellen getrübt wurde, an denen ich mich darüber ärgerte, was Gerhardt sich da eigentlich herausgenommen hatte. Ein Gefühl, das sich zwar auch im Verlauf des Gesprächs schon angedeutet hatte, das sich jedoch in der nicht mehr im direkten Kontakt stehenden Situation des Verschriftens stärker und häufiger bemerkbar machte.

3.2.3.2 Formal-ästhetische Analyse der Improvisation

Die knapp sechsminütige Improvisation mit Gerhardt kann unter musikalisch-handwerklichen Gesichtspunkten betrachtet als versierte, sich allerdings auf den Bereich rhythmischer Konventionalitäten beschränkende Improvisation bezeichnet werden. Auffällig beim Anhören der Aufnahme ist das Vorherrschen eines rhythmisch geprägten Spiels, das über weite Strecken von einem klaren, mit der linken Hand am Rande der Steeldrum durchgehaltenen metrischen Puls dominiert wird. Eine Musik, die den Hörer zum Mitwippen animiert.

Einbinden des Gegenübers

Schon nach einem kurzen, freimetrischen Vorspiel des Psalters wird mit dem ersten Einsatz der Steeldrum ein Metrum festgesetzt, das auch im weiteren Verlauf der gesamten Improvisation eine Verbindlichkeit für beide Stimmen darstellt. Dabei zeigt sich, wie der Psalter sich in dieses Metrum einbinden lässt und dann im Metrum bleibend seine Töne dagegen setzt: schon nach der vierten Wiederholung des Grundschlags, dessen Vierergruppierung durch die Schläge der rechten Hand auch bereits von der Steeldrum markiert werden, ordnet sich der Psalter mit Achtelgruppen unter, um dann aber synkopisch gegen das Metrum anzuspielen. Diese Konstellation ist eine für die vorliegende Improvisation durchaus typische: über etwa ein Drittel der Improvisation finden wir einen von der Steeldrum gespielten Grundschlag in Vierteln (Ziffer 2) oder Achteln (Ziffer 12f und 18) und auf der anderen Seite immer wieder die Tendenz des Psalters, sich zu entziehen. Einmal, wie im gerade erwähnten Beginn, durch ein gegen den Schlag anzuspielen¹⁸, aber auch dadurch, dass er gemeinsame ostinate Gestaltungen beendet und ein freieres Spiel beginnt¹⁹. Zwei Stellen

¹⁸ vgl. auch Ziffer 3 und 4; 8 und 9; 14 bis 17

¹⁹ vgl. Ziffer 12; zweite Hälfte Ziffer 13; Ziffer 16; zweite Hälfte Ziffer 18

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

fallen dabei bezüglich der Einheitlichkeit besonders ins Auge: der Schluss (Ziffer 20), der in der Beschreibung des Untersuchers als ein Punkt beschrieben wird, an dem die Grenzen zwischen den Spielern bezüglich der Urheberschaft verschwimmen, aber auch der Anfang eines neuen Teils (Ziffer 6), wo beide Spieler nach einem gemeinsamen Auslaufen gleichzeitig mit einer ostinaten Spielform einsetzen.

Notenbeispiel G 1

The image shows a musical score for two parts, SD and SP. The SD part is written on a treble clef staff and the SP part on a bass clef staff. The SD part starts with a series of eighth notes, followed by a rest, and then a series of 'x' marks representing a rhythmic pattern. The SP part starts with a series of eighth notes, followed by a rest, and then a series of eighth notes. A box labeled '6' is placed above the SD staff, indicating the start of a new section.

Darüber hinaus gibt es weitere Stellen, an denen sich feststellen lässt, wie im Spiel der Steeldrum Entgegenstehendes vereinnahmt wird. So findet sich gleich zu Beginn der Improvisation eine Stelle, an der ein ‚Verspieler‘ von der Steeldrum in ihr Spiel sofort integriert wird: In der anfangs festen Verteilung des Ostinatos auf beide Hände kommt es zu einer Unsicherheit, die dazu führt, dass in den beiden nachfolgenden Takten die beiden Hände ‚verwechselt‘ werden, indem die rechte den Beat und die linke den Off-Beat übernimmt. Daraus entwickelt die Steeldrum sofort ein neues, auf dieser Aufteilung beruhendes Ostinato, das noch eine Zeit lang beibehalten wird. Ähnliches fällt zu Beginn von Ziffer 17 auf, wo die Steeldrum im ersten Takt einen Ton verfehlt und diesen zwei Takte später bewusst weglässt, sodass aus der anfänglichen Verfehlung unmittelbar eine bewusste Gestaltung entsteht. Auch der durch die Kreisanlage der Töne beim Rundspielen auftretende Nonsprung wird in Ziffer 7 sofort in eine ostinate Gestaltung eingebaut oder an einer anderen Stelle (Ziffer 13) als interessanter Baustein genutzt, dessen Wirkung durch Pausen, Tonwiederholungen oder das Überspringen von Tönen aus der Reihenfolge der Kreisanlage noch verstärkt wird.

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

Hereinnehmen und Ausgreifen

Immer wieder finden sich in der Musik Verläufe, die von der Grundrichtung her außen beginnen und sich nach innen fortsetzen. So fängt Gerhardt sein Spiel beim ersten Einsatz mit der linken Hand, die ihm als Rechtshänder die entferntere ist, an und fügt dann erst die ihm nähere rechte hinzu. Ebenso spielt Gerhardt von der abgewandten Seite des äußeren Kreises (c', d', e', g') beginnend zu der ihm beim Spielen zugewandten (g', a', c'', d'', c') (vgl. die schematische Darstellung der verwendeten Steeldrum auf Seite 235).

Dabei übernimmt die linke Hand einen monotonen äußeren Rahmen, der von der rechten durch konturierte Akzente ausgefüllt wird. Diese Tendenz vom perkussiv-ostinaten Spiel hin zu melodisch belebten Gestaltungen lässt sich in allen Abschnitten der Improvisation feststellen. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, dass Gerhardt zu Beginn der Improvisation nur Töne des äußeren auf seinem Instrument veranlagten Tonkreises verwendet und erst viel später (am Ende von Ziffer 8) auf den inneren wechselt. Dabei bleiben diese ersten Gestaltungen auf dem inneren Tonkreis noch verhältnismäßig undifferenziert und erst beim zweiten Ausflug in den inneren Tonkreis kurz vor Ziffer 15 entwickelt die Steeldrum eine deutlichere Figur.

Betrachten wir nun die einzelnen Abschnitte der Improvisation, so stellen wir fest, dass diese nicht durch Zäsuren voneinander getrennt sind, sondern auslaufen und dann in den nächsten Abschnitt münden. So hat der letzte Teil des ersten Abschnitts (Ziffer 5) nach konturierten melodischen Gestaltungen in Ziffer 4 einen zurückgenommenen, suchenden Charakter, der sich mit Ziffer 6 zu einer neuen rhythmischen, deutlich entschiedeneren Gestaltung öffnet. Auch am Ende des zweiten Abschnitts wirkt die musikalische Entwicklung richtungslos, bevor Gerhardt mit Ziffer 10 zu einem bewusst gestalteten rhythmischen, variierten Ostinato übergeht. Im nächsten und kürzesten Abschnitt

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

(Ziffer 10 und 11) deutet sich ein solches Verlieren lediglich an und wird sofort von Gerhardt durch einen erneuten Rückgriff auf perkussiveres Spiel unterbrochen. Ähnliche Tendenzen zeigen sich immer wieder und lediglich die beiden letzten Abschnitte – und vor allem der letzte, mit seinem fulminanten und von beiden Spielern als gelungen erlebten Abschluss – weisen diese Abflachungstendenzen gegen Ende nicht auf. Auf diese Weise zeigt sich, dass innerhalb der Improvisation unterschiedliche Ideen zwar verarbeitet und weiterentwickelt werden und dadurch zu unterschiedlichen Abschnittsbildungen führen, dass jedoch, bevor eine solche ‚Ausarbeitung‘ sich vollkommen erschöpft hat, eine neue musikalische Richtung eingeschlagen wird. Ein bewusstes Innehalten als Pause oder ein Zerfall bis hin zu amorphen Strukturen, wie sie sich zu Beginn der Improvisation in der Stimme des Psalters finden, wird so vermieden.

Während die Steeldrum wenig Bezug auf die Formenbildungen des Psalters nimmt, lässt sich an vielen Stellen erkennen, wie sie auf eigene Gestaltungen zurückgreift und diese variierend weiterentwickelt. So etabliert die Steeldrum in Ziffer 3 und 4 im Zusammenspiel beider Hände eine ostinate Figur über zwei Takte, die dreimal unverändert und dann dreimal variiert wiederholt wird, oder repetiert in Ziffer 7 eine eintaktige Figur sechs Mal hintereinander, wobei sie Rhythmus oder Tonhöhenverlauf immer wieder abwandelt.

In der oben bereits in anderem Kontext angeführten Stelle bei Ziffer 18 beginnt die Steeldrum wieder mit einem perkussiven Grundschlag in der linken Hand am Rand des Instrumentes und greift dann auf eine aufsteigende Figur aus Ziffer 12 und 13 zurück. Dabei wird der Rhythmus leicht variiert, indem der vorletzte Ton verlängert ist. Durch die abwechselnd sich ändernde Gestaltung des Endes dieser Figur (beim ersten und dritten Mal auf dem d'' endend, beim zweiten und vierten Mal mit hinzugefügter fallender Sekunde zum c'') erhält der gesamte Teil eine großräumige Symmetrie. Im nachfolgenden Teil

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

(Ziffer 19) findet die Steeldrum als neues Gestaltungselement den Triller:

Notenbeispiel G 2

The image shows a musical score for two staves, SD (Steeldrum) and SP (Soprano). The score is divided into two systems. The first system consists of two staves with a box around the number '19' in the first measure. The second system also consists of two staves, with the top staff labeled 'SD' and the bottom staff labeled 'SP'. The notation includes various rhythmic patterns and trills, indicated by 'tr' above notes.

Der Triller auf die Eins im vierten Takt wird in den Takten sechs, sieben und acht ausufernd übernommen, indem dort jeder Ton getrillert wird. Gleiches geschieht dann wieder in den Takten elf und dreizehn dieses Teils, bevor diese Verzierungsform wieder fallen gelassen wird.

Reduzierte Bezugnahme und Abgeschlossenheit

Bei näherer Betrachtung der Improvisation fällt auf, dass entgegen dem ersten Eindruck eines engen Miteinanders beider Spieler beim Improvisieren beide Stimmen in gewisser Hinsicht eine große Unabhängigkeit bewahren. Zwar sind beide Stimmen, wie bereits dargestellt wurde, über weite Strecken durch ein gemeinsames Metrum verbunden, motivische oder rhythmische Bezüge kommen jedoch nur selten vor. Bei den wenigen Ausnahmen handelt es sich wie in der nachfolgenden Stelle bei Ziffer 14 durchweg um Bezugnahmen vom Psalter auf Gestaltungen der Steeldrum.

Notenbeispiel G 3

The image shows two systems of musical notation. The first system is labeled '153' and consists of two staves: 'SD' (Steeldrum) and 'SP' (Psalter). The SD staff has a treble clef and a 7/8 time signature, with notes marked with 'x' indicating specific drum sounds. The SP staff has a treble clef and a 7/8 time signature, with notes marked with 'x' indicating specific psalter sounds. The second system is labeled '14' and also consists of two staves: 'SD' and 'SP'. Above the SD staff is a tempo marking '♩ = 96'. The SD staff has a treble clef and a 7/8 time signature, with notes marked with 'x'. The SP staff has a treble clef and a 7/8 time signature, with notes marked with 'x'.

Hier wird im sechsten Takt von der Steeldrum ein Zweittonmotiv entwickelt, das sie aufwärts sequenziert und dem der Psalter sofort folgt, indem er aus seiner bisherigen Gestaltung aussteigt und in gleichbleibendem Wechsel eine gegenläufige Achtelgestaltung spielt. Ein anderes Beispiel findet sich in Ziffer 16, wo ein Wirbel (mit zwei nachfolgenden Achteln) in der Steeldrum vom Psalter im nächsten Takt auf die Eins als synkopische Figur (mit zwei nachfolgenden Achteln) übernommen wird. Umgekehrt lassen sich keine direkten Übernahmen von Gestaltungen des Psalters durch die Steeldrum nachweisen. Während sich also in anderen Bereichen von Gerhardts Spiel starke Tendenzen der Vergrößerung und Einverleibung zeigen, zeigt sich hier unter dem Aspekt des Zusammenspiels und der gegenseitigen Bezugnahme eher eine Tendenz des Sich-Begrenzens auf eigene Gestaltungen. So wirkt das Spiel der Steeldrum in seiner häufig zweistimmigen Aufteilung mit einer Führungsstimme über einer Halt gebenden, meist den Grundschatz durchhaltenden Stimme in sich geschlossen (vgl. Ziffer 2ff, 12f und 18). Diese Gestaltungsweise trägt dazu bei, dass trotz des gleichzeitigen und über das gemeinsame Metrum verbundenen Spiels sich doch beide Stimmen in relativer Unabhängigkeit entfalten.

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

Vorherrschen von ostinatem und perkussivem Spiel

Über weite Strecken zeigt das die Improvisation dominierende Spiel der Steeldrum einen perkussiven Charakter und ist durch ostinate Muster geprägt. So ist deren Tongebung an vielen Stellen der Improvisation durch das Anschlagen am Rand des Instruments oder neben dem Instrument mit einem oder sogar mit beiden Schlegeln auf seinen geräuschhaften Anteil reduziert. Auch beim Psalter finden sich, wenn auch weitaus seltener, an verschiedenen Stellen stärker perkussive Tonerzeugungen: so spielt er an der gerade erwähnten Stelle in Ziffer 10 eine rein rhythmisch geprägte Passage im ständigen Wechsel nur zweier Töne und wechselt in 7 und 8 ins Pizzicato. In Ziffer 6f und 12 findet sich eine arpeggierte, stark perkussiv wirkende Spielweise zur Hervorhebung bestimmter Töne (vgl. Notenbeispiel G4).

Ein anderes Merkmal der Improvisation sind die ostinaten Spielformen, die durch mehrfache Wiederholung statisch wirkender Floskeln gebildet werden. Dabei finden sich im Zusammenspiel einerseits Stellen, an denen der Psalter auf dieses repetierende Spiel dadurch reagiert, dass er selbst freie Melodiegestaltungen entwickelt (Z 3f). Hier etabliert die Steeldrum im Zusammenspiel beider Hände eine ostinate Figur über zwei Takte, die dreimal unverändert und dann dreimal variiert wiederholt wird, während der Psalter eine eigenständige Melodieführung übernimmt. Während der Psalter sich so in dieser Improvisation überwiegend melodisch gestaltend zeigt, wirkt die Steeldrum bis auf wenige andeutungsweise Ausnahmen durch ihr häufig ostinates und klar metrisches Spiel vorwiegend begleitend und fundierend. Mehrfach jedoch nimmt der Psalter auch selbst aktiv an den ostinaten Gestaltungen teil, wie zum Beispiel in Ziffer 6, wo Steeldrum und Psalter gemeinsam zweitaktige, leicht variierte aber dennoch ostinat anmutende Phrasen gestalten, die durch die starke Betonung auf der Eins des jeweils ersten Taktes gekennzeichnet sind.

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

Vermittlung von statisch-ostinatem und sich öffnend-entwickelndem Spiel

Immer wieder zeigt sich im Spiel der Steeldrum eine Kombination von eher statisch wirkenden Gestaltungen mit sich weiterentwickelnden und verändernden Formenbildungen. Tatsächlich findet sich in der Improvisation kaum ein Beispiel für über längere Zeit gleich bleibende Ostinati der Steeldrum. Viel häufiger sind – wie in den vorangegangenen Beispielen auch schon deutlich wurde – Variationen in unterschiedlichen Formen, die den ostinaten Grundcharakter zwar durchaus noch bewahren, aber dennoch für ein Voranschreiten sorgen. So werden in Ziffer 12 in blockhafter Form Neuerungen eingeführt, die zu übergeordneten Phrasenbildungen führen.

Notenbeispiel G 4

The musical notation consists of three systems, each with two staves: SD (Steeldrum) and SP (Snare Drum). The first system includes a tempo marking $\text{♩} = 88$ and a box containing the number 12. The notation shows rhythmic patterns with 'x' marks indicating specific drum strokes. The SD parts feature complex rhythmic patterns, while the SP parts provide a steady accompaniment.

Nach dem vierfachen unveränderten Spielen einer zweitaktigen metrisch-monotonen Figur wird im neunten Takt des Beispiels durch das Hinzufügen einer aufsteigenden Achtelbewegung eine neue, eintaktige Figur eingeführt, die sechs Mal erklingt. Danach folgt ein Rückgriff auf die zweitaktige Figur vom Anfang, bevor in den beiden letzten Takten des Notenbeispiels eine neue, dieses Mal zweitaktige aufsteigende Linie etabliert wird, die auch im Nachfolgenden noch eine Zeit lang die Gestaltung bestimmt. Ähnliches lässt sich auch in Ziffer 18 sehen, aber auch ab Ende Ziffer 3, sowie in Ziffer 6, 7 und 13 finden sich unterschiedliche Formen variiertes Ostinati.

3.2.3.3 Formal-ästhetische Analyse des Gesprächstextes

Wie auch die die eigentlich aufgezeichnete und analysierte Gesprächssituation umgebenden Erzählungen stark durch Gerhardts expansiven Erzählstil geprägt sind, finden sich auch im Gesprächstext selbst lange Passagen, die durch seine Lust am Fabulieren gekennzeichnet sind.

Ausgreifende Erzählungen

Schon der Beginn des Gesprächs ist kennzeichnend für diesen ausgreifenden Erzählfluss. Ohne Anfangsschwierigkeiten beginnt er das Gespräch sofort mit einer recht langen Erzählung (Z1ff). Gerhardt erzählt viel und gerne, ein ermunterndes *Ei, geh doch weiter* (Z973) des Untersuchers erübrigte sich auf diese Weise im Gespräch genauso wie es Gerhardt für die Improvisation geschildert hatte. Nur an einer einzigen Stelle findet sich ein Moment, bei dem Gerhardt der Faden verloren geht *aber wir waren noch bei irgendwas Anderem* (Z475f), in diesem ansonsten beständigen Vorwärtsdrängen und Weiterentwickeln. Dabei lässt Gerhardt sich gerne assoziativ von einem Punkt zum nächsten weitertragen, wie es ein Beispiel gleich zu Beginn zeigt (Z34ff): Der mitklingende Akkord ist toll und Tolles braucht er, weil es ihm schlecht

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

geht; er leide unter zu hohem Blutdruck und Kopfschmerzen; das wieder bringt ihn auf den Stress bei der Arbeit und weiter zu einem Selbstheilungsversuch. Daneben finden sich aber immer wieder auch Stellen, an denen Gerhardt Verbindungen schafft, indem er auf zuvor Entwickeltes an anderer Stelle wieder zurückgreift. Wie wenn er die Autos seiner Urlaubsbekanntschäften mit dem Charakter unterschiedlicher Instrumente vergleicht, was er mehrfach (Z796ff und 849ff) wieder aufgreift und weiterentwickelt, oder auch in Zeile 283ff, wenn er den Gitarristen und Sänger als Bild für einen Menschen findet, der sich gerne in den Vordergrund schiebt, dies in Zeile 289 auf die Steeldrum bezieht und in Zeile 291 auch noch durch Verstärker und Verzerrer ergänzt.

Immer wieder findet sich in Gerhardts Sprachgebrauch ein Hang zu Verkleinerungen wie zu extremisierenden Vergrößerungen. Betrachtet man hierzu exemplarisch den Beginn des Gesprächs, so fällt nicht nur auf der einen Seite der Begriff ‚Kistchen‘ (Z1), sowie die häufige diminuierende Verwendung des Wortes ‚bisschen‘ (Z2, 15, 15, 17, 18) auf, sondern auch auf der anderen Seite die steigernde Wirkung von ‚ganz‘ (Z32, 33) oder ‚total‘ (Z10), sowie Wörtern wie ‚rausreißt‘ (Z7), ‚unglaublich‘ (Z8), ‚Wahnsinn‘ (Z37) und Ausdrücken wie ‚in die Vollen rein‘ (Z16). Diese Eigenheit findet sich auf den unterschiedlichsten Ebenen im gesamten Gespräch. Wenn er denselben Sachverhalt wiederholt anspricht, so erscheint dieser in der Wiederholung häufig gesteigert. Dies zeigt sich zum Beispiel in Zeile 72f, wenn aus einem ‚Klang‘ beim zweiten Mal ein ‚Klangteppich‘ wird oder gleich in mehrfacher Hinsicht in der nachfolgend zitierten Passage des Gesprächstextes (Z48ff):

ich hab mich ans Schlagzeug gesetzt und (überrascht tuend) nach einer Viertelstunde- nach einer halben Stunde war komischerweise waren die Kopfschmerzen weg. (...) ich spiel Mal Schlagzeug jetzt, trotzdem. (überrascht tuend) Und plötzlich, ich spiel so eine viertel-halbe Stunde plötzlich war der- ich konnte wieder, ich hab Appetit gekriegt, hab dann einen

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

Fressanfall (lachend) abends, das war um zehn, elf, zwölf Uhr ich weiß nicht, bis in die Nacht hinein, hab ich dann einen Fressanfall gekriegt, weil die Übelkeit endlich von der Migräne weg war

Zweimal wird in dieser kurzen Textpassage aus einer Viertelstunde eine halbe Stunde, aus ‚Appetit‘ wird in der Wiederholung ein ‚Fressanfall‘, und die Zeitangabe rückt von ‚zehn, elf, zwölf‘ bis ‚in die Nacht hinein‘.

Zueigenmachen im Erzählen

An verschiedenen Stellen im Gespräch lassen sich auf unterschiedlichen Ebenen im Prozess des Erzählens bei Gerhardt Übernahmeporgänge finden. Zum Beispiel macht er in Zeile 349ff, als er den Namen des Streichsalters erfragt hat, sich diesen in zweifacher Hinsicht zu eigen: einmal indem er das Wort Psalter über das ‚Bibelzitat‘ in einen ihm bekannten Zusammenhang bringt, und zum anderen, indem er das Instrument und dessen Eigenschaften über die Frage nach der Stimmung in eigenes bestehendes Wissen und Fähigkeiten zu integrieren sucht.

Solche Vorgänge finden sich im Verlauf des Gesprächs immer wieder. So integriert Gerhardt in Zeile 1035ff Beobachtungen bezüglich der Körperhaltung des Improvisationspartners in eine allgemeine Theorie über Signale, welche beim Improvisieren empfangen werden können. Etwas später (Z1050ff) entwickelt er dann aus seiner persönlichen Erfahrung, dass er die Freiheit des Improvisierens brauche, eine elaborierte Theorie über das Improvisieren als selbstbestimmtes Handeln. Ein nachfolgender Einwand des Untersuchers schließlich, dass die Aufforderung zum Improvisieren durchaus auch als Bedrohung erlebt werden könne, führt zu einer Theorie über Ängste und Zwänge und deren Entstehung. Bei der Erzählung von einem Kinobesuch (Z413ff) drängt sich gar der Verdacht auf, dass Gerhardt reale

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

Erfahrungen korrigiert, um eine gerade entwickelte Theorie zu untermauern: Als er bemerkt, dass die Feststellung, die Handlung würde beim zweiten Sehen verständlicher, nicht ausreicht, um seine vorangegangenen Überlegungen zu belegen, dass die Wiederholung Grundlage dafür sei, etwas als schön zu empfinden, schiebt er die Behauptung nach, auch die Schönheit der Bilder erst beim zweiten Mal bemerkt zu haben. So wendet Gerhardt Erfahrungen als etwas, was uns mehr oder weniger widerfährt, ins Aktive, indem er sie gegebenenfalls verändert. Dabei können solche Aussagen im Nachhinein für Gerhardt auch faktischen Charakter gewinnen. In Zeile 596 ist er so auch mit der Anzahl der Töne auf dem Klavier nicht sicher: 64 Töne mutmaßt er, zuerst zweifelnd, dann ruft er aus *„64 Töne – Wo ich gar nicht weiß, welchen Ton ich da zuerst“*. Aus Ungewissheit wird übergangslos Gewissheit gemacht, auf die Gerhardt auch ein Stück später erneut zurückgreift, wenn er sagt, dass er beim Improvisieren zu zwei Tönen die anderen 62 noch dazunehmen kann (Z609f).

Daneben fällt auf, dass er immer wieder auch auf Interventionen des Untersuchers reagiert, indem er sie aufgreift und fortführt (vgl. z.B. Z21, Z170, Z452, Z467), sich also auf diese Weise im Erzählen Fremdes zueigen macht und dieses weiterentwickelt. Überhaupt zeigt Gerhardt im Gespräch immer wieder die Tendenz, sich mit dem Untersucher zu verbünden, oder zumindest direkte Konfrontation und Abgrenzung zu vermeiden. Ein Beispiel hierfür findet sich in Zeile 253ff:

gut bei dir hab ich auch gemerkt, dass du da so drin bist, und so weiter machst, .. dass .. d-d das .. genügt, dass du genügend bist quasi auch, so hab ich das empfunden: Genügsam. Wenn jemand so ein Instrument spielt, ist er sowieso schon genügend, hab ich mir gesagt (lacht) Muss (lachend) genügend sein eigentlich

Hier wird eine ‚brenzlige‘ Stelle durch Lachen und zugleich durch eine verallgemeinernde Wendung in die dritte Person entschärft. Dadurch wird der Gesprächspartner, der eigentlich als Angesprochener

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

ein Gegenüber ist, einverleibt. Anstatt mit dem ‚du‘ eine Grenze zu setzen, schiebt Gerhardt mit dem ‚er‘ die Perspektiven übereinander: „Wir betrachten gemeinsam einen Dritten“. So wird nicht nur Gegenüberstellung vermieden, sondern in gewissem Sinne eine Vereinnahmung hergestellt. In den hier ausgeführten Zusammenhang passt auch die Beobachtung, wie schnell Gerhardt bereit ist, den Untersucher in seine Intimsphäre hineinzunehmen, sei es über das Schlagzeug ins Schlafzimmer (Z219) oder in seine gesundheitlichen und beruflichen Probleme (vgl. Z7ff; Z39ff; Z201ff).

Kraftvolle Lebendigkeit in der Sprache

Noch Wochen nach dem Verschriften, das eine intensive Beschäftigung mit der Aufnahme des Gesprächs nötig machte, fiel mir immer wieder auf, dass ich mich beim eigenen Sprechen an Gerhardt erinnert fühlte. Ich fragte mich, ob ich seine Sprechweise durch bestimmte Formulierungen oder durch einen plastischen Stimmgestus an manchen Stellen übernommen hatte, oder ob ich es mir nur einbildete, weil ich mein eigenes Sprechen durch die Beschäftigung mit seiner Sprechweise verändert betrachtete. Ohne dies entscheiden zu können, bleibt die Feststellung, dass sich hier etwas zeigte, das in Zusammenhang mit der auffallend lebendigen und kraftvollen Sprechweise Gerhardts zu stehen scheint.

So fällt von Anfang an sein variabler Stimmgestus auf, der mich bewog an vielen Stellen entsprechende beschreibende Vermerke wie ‚betont‘, ‚erhoben‘, ‚dozierend‘, ‚gedehnt‘, ‚genussvoll grunzend‘, ‚lachend und dröhnend‘ oder ‚erklärend‘, ‚gewählt‘, ‚sich verlierend‘ und ‚versinkend‘ in Klammern in den Gesprächstext einzufügen. Auch bezüglich des Sprechtempos zeigt sich Gerhardt im Gespräch sehr variabel und so findet sich in der Verschriftung eine Reihe von Bemerkungen bezüglich seiner Sprechgeschwindigkeit (vgl. Z348, Z509, Z754, Z257f) oder in gedehnter Schrift (Bsp. h-u-n-d-e-r-t Z82f).

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

Häufig zeigen sich dabei innerhalb eines relativ kurzen Abschnitts deutliche Kontraste wie zum Beispiel zwischen ‚schwärmerische Rede‘ und ‚wieder nüchtern‘ (Z82 und Z85) und auch bezüglich der Sprechgeschwindigkeit finden sich einige Stellen, an denen es innerhalb einer Passage zu kontrastierenden Wechseln kommt (vgl. Z69f, Z242ff, Z526f, Z850ff).

Durch diese Wechsel in Sprachgestus und –geschwindigkeit entsteht die Wirkung von kommentierenden Nebenreden wie in Zeile 270ff (vgl. auch Z250ff, Z431f, Z738ff):

Und das war natürlich jetzt für mich der Widerspruch, dass .. ein ein Instrument die (betont) Basis übernimmt, ... (beiseite) so dieses Kontinuierliche, ein bisschen ostinato-mäßige, also so wiederholende Sachen, (den Anfangstonfall weiterführend) das so hoch liegt. .. Also das wäre jetzt, äh, so zwei Oktaven tiefer... wär' das genau die Funktion gewesen, die ich früher immer hatte

Häufig entsteht dieser Eindruck dabei an Stellen, an denen Gerhardt nebenbei unwichtige Details in seine Erzählungen einstreut, die augenscheinlich dem Zweck dienen, den Gesprächspartner zu beeindrucken: Sie handeln wie hier von seinem Wissen, vom Preis eines erworbenen Ballaphons (Z486) oder seiner Fahrräder (Z874f) und von der Ausstattung des Wohnmobils (Z714f und Z776).

Auffällig ist auch, wie Gerhardt im Gespräch immer wieder nicht nur über bestimmte Geschehnisse oder Sachverhalte erzählt, sie also diskursiv vermittelt, sondern diese, in der Art und Weise wie er dies tut, gleichermaßen auch darstellt, also präsentativ vorführt. So berichtet er in Zeile 48 von einer Überraschung, die er auch durch den überraschten Sprachgestus transportiert, wiederholt in ‚lockendem‘ Tonfall die beim Spielen aufgekommene Frage, ob sein Spielpartner nun wohl lauter spielen würde (Z261) oder wird beim Erzählen vom ‚Ganz-leisen-Spiel‘ auch ganz leise (Z297), während das dagegengestellte ‚Kraft und Ausdruck‘ im Improvisieren auch mit kräftiger Stimme vorgetragen wird. An anderer Stelle spricht Gerhardt von verschiedenen Themen, die

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

in einer Unterredung angesprochen werden müssten, und hängt dabei zur Darstellung das Wort ‚Thema‘ mehrfach hintereinander: *da wird abgehakt werden, das Thema, das Thema und das Thema* (Z947f).

Durchgehend fällt im Gesprächstext auch Gerhardts Vorliebe für eine bilderreiche Sprache auf. Dadurch erreicht er Konkretisierungen, sei es, wenn er in Zeile 669ff statt abstrakt und allgemein von Rhythmen zu sprechen direkt in konkrete Beispiele wechselt (Bossanova, Disco, Techno), oder aber, wenn er nicht abstrakt argumentiert, sondern mit konkreten, aber erfundenen Zahlen hantiert, um seine Erzählung plastisch werden zu lassen (Z645ff). Und genauso an anderer Stelle (Z428f), wenn er sich fragt, welche Folgen es hätte, wenn Gewöhnung nicht abstumpfen würde und dies in konkreten Beispielen durchexerziert (*ich würde nur noch eine Musik hören, ich würde nur noch ein Essen essen, ich würd’ mir nur noch ein Bild ankucken*). Er erreicht auch hier, dass seine Argumente eine größere Kraft gewinnen.

Daneben finden sich Elemente wie die auffallend häufige Verwendung von Ausrufen, von lautmalerischer Comicsprache oder Interjektionen sowie ein als *pfff* bewusst eingesetztes Ausströmenlassen der Luft, aber auch die häufige Verwendung wörtlicher Rede, die Gerhardts Rede beleben und in ihrer Wirkung steigern. Wörtliche Rede erscheint dabei sogar in dialogischer Form (Z489ff), was die dramatische Wirkung noch erhöht oder auch in Form von Selbstgesprächen (Z209, Z216).

Sich selbst einen Riegel vorschieben und auslaufen lassen

In der Behandlung der Gesprächssituation finden sich neben der durchgängig ausgreifenden Flüssigkeit der Erzählungen Gerhardts, wie sie weiter oben bereits eingehend beschrieben wurden, immer wieder Stellen, in denen Gerhardt diesen Überschwang plötzlich abbricht. Der überschlagenden Begeisterung, von der Gerhardt sich in seinen

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

Erzählungen tragen lässt, folgt immer wieder eine Ernüchterung, ein Wechsel auf eine andere, sachlichere Ebene (vgl. Z80ff, Z350ff oder Z484ff). Eine Begrenzung erfährt die Lebendigkeit in Gerhardts Ausführungen jedoch nicht nur auf diese Weise. So passiert es immer wieder, dass auch der physische Vorgang des Sprechens als solcher als Behinderung wirkt, dass mehr heraus will, als in der Kürze der Zeit formuliert werden kann. Dies führt an vielen Stellen zu einem Überschlagen im Erzählen²⁰ oder zu einem Verschlucken ganzer Satzteile (Z192).

Daneben kommt es aber auch zu weniger abruptem Beenden von Erzählungen, durch einen immer kraftloser werdenden Stimmgestus, ein verlangsames Sprechtempo und eine Erhöhung der Pausendichte und nicht selten wie in Zeile 997 zu einem Zerfallen in ein unverständliches Nuscheln. Wie hier ebbs auch an anderen Stellen im Gespräch (vgl. Z933, Z1028ff, Z1075) der zuvor noch äußert lebhaften Redefluss ab und endet in einer Stille, die nach einiger Zeit vom Untersucher unterbrochen wird, als sei der Redefluss an diesen Stellen auf neue Impulse angewiesen.

3.2.3.4 Formen widerständiger Aneignung bei Gerhardt

Auch beim dritten Probanden soll nun abschließend der Versuch unternommen werden, die Auseinandersetzung mit Widerständigkeiten, die sich in der Improvisations- bzw. Gesprächssituation als wirksam erwiesen haben, auf spezifische Aneignungsformen hin zusammenzufassen.

Ganz deutlich wird in der Behandlung der Improvisations- und Gesprächssituation bei Gerhardt die Tendenz zur Ausbreitung. Entgegenstehendes wird wie in einer einzigen und unablässig

²⁰ Vgl. Z84, Z128, Z377, Z403, Z443, Z452, Z590, Z596, Z761, Z907

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

hereinnehmenden Geste integriert, Neues wird überformt und einverleibt. Das Gegenüber wird hereingenommen in eine farben- und konturreiche Welt, in der Erleben und Verdeutlichung im Vordergrund steht. Auf diese Weise hat der kraft- und lustvolle Prozess beständigen Aufnehmens, Verarbeitens und Verinnerlichens etwas äußerst Lebendiges. Gleichzeitig geht aber auch etwas Bedrohliches davon aus, als gäbe es in der Grenzenlosigkeit kaum eine Möglichkeit des Entrinnens für das Gegenüber. Die eindrücklichen Verdeutlichungen wirken im wahrsten Sinne des Wortes eindringlich, immer wieder findet man sich mittendrin, anstatt gegenüber. Erleben geht so vor Reflektieren. Es fällt schwer, sich hier abzusetzen, Strukturen aufzubauen und zu halten, Konturen zu wahren. So spielt sich der Einverleibungsvorgang immer zwischen einem ‚Gemeinsam sind wir stark‘ auf der einen und einer vereinheitlichenden Übernahme, die keine Grenzen mehr kennt, auf der anderen Seite ab. Es entsteht der Verdacht, dass Grenzen hier nicht sein dürfen. Diese werden dabei jedoch nicht verneint oder niedergerissen, sondern vielmehr in Vergrößerungen, Verniedlichungen und Fortschreitungen aufgelöst.

Dem steht die Abgeschlossenheit eines Sich-Selbst-Genügens gegenüber. Hier werden in Rückgriffen auf Bekanntes Grundlagen und Fundamente geschaffen. Die so entstehenden Ordnungen und Strukturen haben aber zugleich auch etwas von Verzicht und Beschneidung, so als würde etwas abgeschnitten oder verkniffen. An einigen Stellen findet sich aber auch der geglückte Versuch einer Vermittlung zwischen Ausbreitung und einer als Begrenzung zu verstehenden Gestaltschließung.

3.2.4 Samy: Eine relativ wahnsinnige Situation, wie ich finde

Samy war der jüngste Teilnehmer an der vorliegenden Untersuchung. Mit seinen 21 Jahren hatte er kürzlich das Gymnasium absolviert und jobbte nun im sozialen Bereich um die Wartezeit auf einen Studienplatz zu überbrücken. Er gab bei der Befragung an, keinerlei aktive musikalische Vorerfahrung zu haben, betonte aber, dass er gerne Musik höre und auf diese Weise passiv sehr viel Kontakt zu bestimmten aktuellen Musikrichtungen habe.

3.2.4.1 Beschreibung der Erhebungssituation

Samy klingelte eine halbe Stunde vor der verabredeten Zeit an meiner Tür. Mit freundlichem Grinsen erschien ein junger Mann mit Stoppelschnitt und Brille in meiner Wohnung, der mir, obwohl ich ihn noch nie gesehen hatte, vertraut erschien. Entgegen der Tatsache, dass ich von der Arbeit kommend noch nicht die Gelegenheit gehabt hatte, alle Vorbereitungen für die Improvisation und das Gespräch in Ruhe zu treffen, gestaltete sich die Situation erstaunlich unkompliziert: Er nahm auf dem von mir angebotenen Stuhl Platz, von dem er sich erst wieder fast drei Stunden später zum Verlassen der Wohnung erheben sollte, und erwiderte auf die Frage, ob er etwas trinken wolle, „Danke“. Erst nach meiner mit einem Lachen quittierten Rückfrage: „Danke, ja, oder danke, nein?“, ließ er sich einen Saft einschenken. Zu meiner Überraschung zog Samy es vor im Stuhl sitzend zu improvisieren, so dass ich ihm den Tisch als Untergrund für die Steeldrum vor die Füße stellte, bevor ich ihn auf die bevorstehende Improvisation und das Gespräch vorbereitete und ihn bezüglich einiger Angaben zur Person (s.o.) befragte.

Die Improvisation gestaltete sich eher mühselig: Ich hatte Samy wohl doch etwas zu abrupt in die Situation geworfen, denn nachdem ich das Aufnahmegerät angestellt hatte, begann nicht, wie ich erwartet und angekündigt hatte, die Musik. Vielmehr fragte Samy nach, ob er jetzt

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

beginnen solle. Während des Spielens hatte ich über weite Strecken das Gefühl, nicht mit ihm in Kontakt zu kommen. Eine Zeit lang beschäftigte mich sogar der Gedanke, ob die Instrumente überhaupt nicht mehr aufeinander stimmten, weil ich aufgrund der Kürze der Vorbereitungszeit nur schnell den Psalter in sich etwas nachgestimmt hatte (wie ich später nachprüfte, war die Stimmung beider Instrumente aber durchaus akzeptabel). Nur an einer Stelle in der Improvisation erschien so etwas wie der Schimmer einer Kontaktmöglichkeit, mehr ein Versprechen denn eine Tatsache. Ein Versprechen, das aber zu meinem Leidwesen nicht eingelöst wurde. Während des Spiels konnte ich mit unserer Musik kaum etwas anfangen, war am Ende, beim Abschalten des Aufnahmegeräts aber überrascht, dass die Improvisation doch doppelt so lange gedauert hatte, als die etwa drei Minuten, die ich ihr nach meinem Zeitempfinden zugestanden hätte.

Auch das Gespräch gestaltete sich zu Anfang etwas mühsam. Da ich wenig mit der Musik anfangen konnte, hatte ich von dort her nur wenige Anknüpfungspunkte und so das Gefühl, dem Gespräch recht haltlos und ohne eigene Ideen ausgeliefert zu sein. Dazu kam, dass Samy nicht nur feststellte, dass er nicht bereit sei, mich allzu weit in sein Innerstes blicken zu lassen, sondern auch, dass er, als ich offener nach einer Parallele aus seinem Alltag zu unserem musikalischen Kontakt fragte, ausdrücklich zu verstehen gab, dass er solche Zusammenhänge nicht sähe oder herzustellen gedenke. Zwischenzeitlich beschlich mich sogar die Befürchtung, Samy könnte sich so bedrängt fühlen, dass er aufstehen und die Wohnung verlassen könnte. Mit der Zeit jedoch änderte sich dies und Samy begann mehr und mehr zu erzählen, auch wenn er sich immer wieder aus der direkten Interaktion zu distanzieren suchte. Gleichzeitig merkte ich, wie auch mein Zutrauen in das geplante Setting der Erhebungssituation und meine Fähigkeit, die Untersuchung in einem auch für ihn akzeptablen Rahmen zu führen, wuchs.

Nachdem das Aufnahmegerät ausgeschaltet und somit der ‚offizielle‘ Teil unseres Gesprächs beendet war, entspann sich ein sehr angeregtes und von beiden Seiten engagiertes Gespräch über mein weiteres Vorgehen und die Grundzüge meiner Untersuchung, und die Verabschiedung erfolgte in gelöst heiterer und herzlicher Atmosphäre.

3.2.4.2 Formal-ästhetische Analyse der Improvisation

Beim Anhören der Aufnahme von der etwas über fünfminütigen Improvisation mit Samy fällt auf, dass nur Weniges Anhaltspunkte bietet. Die Gestaltungen bleiben uneindeutig, distanziert. Bei der Verschriftung kommt die traditionelle Notenschrift nicht zuletzt angesichts der starken Temposchwankungen bzw. des nicht vorhandenen Metrums an ihre Grenzen.

Abschnittsbildungen und ‚Phrasen‘

Ungeachtet des oben geschilderten Gesamteindrucks finden sich bei genauerer Betrachtung durchaus Elemente aktiver musikalischer Gestaltbildung. Hier ist als erstes die Einteilung in einzelne Abschnitte zu nennen, die ich nur in Anführungszeichen als ‚Phrasen‘ bezeichne, weil sie nicht sehr ausgestaltet erscheinen. Die ‚Phrasen‘ zeichnen sich als solche häufig lediglich durch den Schluss aus, der aber selbst auch keine deutliche Markierung darstellt. Zäsuren finden sich vornehmlich im ersten Teil der Improvisation (Z 1-5), die einzig wirklich deutliche gleich nach der ersten ‚Phrase‘. Erst bei der eingehenderen Analyse fielen mir die weiteren Abschnittsbildungen auf, die jedoch alle uneindeutig bleiben und lediglich andeutungsweise Unterteilungen darstellen. Sie enden alle auf dem c’, wobei die Wendung g’-c’ in Ziffer 1 und 2, die in 4 zu g’, e’, c’ erweitert ist, noch dadurch hervorgehoben wird, dass diese Töne in 1 und 2 als einzige aus dem äußeren Tonkreis stammen (vgl. Abb. S. 235). Lediglich in Ziffer 5 wird der Schluss dabei durch Spannungsabfall vorbereitet und wirkt so organischer als in den

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

Abschnitten zuvor. Gleichzeitig ist er aber auch verschwommener, indem dem Schlussston c' durch viermalige Wiederholung die Schlusswirkung genommen wird, wie auch bei den übrigen die Wirkung durch die immer kürzer werdenden dazwischen liegenden Zäsuren verschleiert wird.

Während das Spiel auf diese Weise zu Beginn noch durch Zäsuren gegliedert erscheint, kommt es im weiteren Verlauf immer seltener zu solchen Abschnittsbildungen. Erst kurz vor Schluss (Ziffer 17) treten wieder etwas vermehrt längere Töne und Pausen auf, wohingegen in 7 und 8 nach einem erneuten ‚Phrasenende‘ eine längere Phase festzustellen ist, in der das Spiel auf dem c' als Zentralton hängen bleibt, und die Spannung abnimmt bis in Ziffer 8 sogar einzelne Töne wegbleiben. Eine deutlichere Schussbildung lässt sich hier jedoch nicht feststellen und es kommt zu keiner Zäsur, bevor sich dann in der Mitte von 8 das Spiel der Steeldrum aus diesem ‚Stillstand‘ in eine neue Richtung wendet, ohne dass sich ein Punkt ausmachen ließe, an dem die Musik von einem Auslaufen in eine neue Richtung umschlägt.

Anfänge innerer Strukturierungen

Als eine weitere rudimentäre Form von Gestaltbildung sind die Tonwiederholungen zu nennen, die sich in unterschiedlicher Ausprägung und Häufung in der gesamten Improvisation finden. Entweder als vereinzelt vorkommende Tonverdopplungen, wie sie gerade in den ersten Abschnitten der Improvisation zu finden sind (vgl. Ziffer 1-6), oder als längere Tonrepetitionen, wie sie vornehmlich später (Ziffer 7-8) auffallen. Das Überwiegen von Tonwiederholungen in der ersten Hälfte der Improvisation legt dabei die Vermutung nahe, dass diese eine sichernde Funktion in dem ungewohnten Handlungszusammenhang des Improvisierens haben. Ähnlich wie in der Improvisation mit Sven könnten gerade die länger währenden Tonrepetitionen dabei auch die

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

Funktion eines Innehaltens haben, die nicht vorhandenen Zäsuren, wie sie durch Pausen oder längere Töne entstehen würden, ersetzen.

Motivische Arbeit

Trotz der geringen Gestalthöhe findet sich in den Gestaltungen Samys in Ansätzen durchaus auch so etwas wie motivische Arbeit. So wird schon gleich zu Beginn in der zweiten ‚Phrase‘ (Ziffer 2) ein kleines Motiv, bestehend aus einer vom c'' ausgehenden Sechzehntelgruppe und einem a'' als Zielton, eingeführt und zweifach abgeändert wiederholt.

Notenbeispiel Sa 1

The image shows a musical score for 'Notenbeispiel Sa 1' consisting of four staves. The top two staves are labeled 'SD' and 'SP', and the bottom two are also labeled 'SD' and 'SP'. The notation includes various rhythmic values, including sixteenth notes, and accents. A box with the number '2' is placed above the first staff, and a box with the number '3' is placed above the second staff. The music is written in a single system with a brace on the left side.

Dabei wird das ohnehin wenig prägnante Motiv in der zweiten Abänderung durch ein Vorziehen des Schlusstones in die Sechzehntelgruppe nahezu unkenntlich. Die gleiche letzte Gruppe wird aber wenige Töne später einmal wörtlich und einmal variiert wiederholt. Auch andere Stellen der Improvisation, an denen sich ansatzweise motivische Festlegungen finden lassen, werden in der Wiederholung stark variiert wie die vierfache Variation am Übergang von Ziffer 8 zu 9.

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

Notenbeispiel Sa 2

The image shows a musical staff labeled 'SD' on the left. The notation consists of a series of eighth notes, followed by a group of notes marked with a circled '9'. This is followed by a triplet of eighth notes, then a single eighth note, and finally another triplet of eighth notes. Arrows and other markings indicate specific rhythmic or melodic features.

Die synkopische Figur, die die zweite Hälfte jenes Motivs ausmacht und diesen trotz der rhythmischen und melodischen Veränderungen eine gewisse Prägnanz verleiht, ist in der vierten Wiederholung in der Verschriftung kaum noch wiederzufinden, weil der erste Ton dieser Figur (c') als letzter Ton in die Triole davor gerutscht ist (eine ähnliche vierfache Variation findet sich auch kurz später im Übergang zu Z 10). Häufig sind sie zudem in sich schon so komplex, dass sie eine geringe Gestalthöhe besitzen (vgl. auch eine dreifach variierte synkopische Gestaltung in Z 12).

Beachtung der Kreisanordnung im Instrument

Die Anordnung der Töne in zwei separate Tonkreise, wie sie auf der verwendeten Steeldrum zu finden ist, spielt bei Samy eine weniger deutliche Rolle. Lediglich in den ersten drei Phrasen kommt keine direkte Vermischung der Kreise vor: in Ziffer 1 und 2 werden Töne des äußeren Tonkreises nur am Anfang und in 3 in einer in sich geschlossenen Phase am Anfang und am Ende verwendet. In allen späteren Abschnitten scheinen die Kreise weitaus weniger prägend zu sein, wohingegen die räumliche Nähe der Töne ungeachtet ihrer Zuordnung zu einem der beiden Tonkreise wichtig wird. Als Beispiel hierfür seien die kurzen Motive, die die Steeldrum in Ziffer 6 im Wechsel mit Wiederholungen spielt genannt, die dem g' auf dem Instrument benachbarten Töne c''', d''' und a'' ungeachtet ihrer Oktavzuordnung oder sonstiger musikalischer Bezüge miteinbeziehen (vgl. auch die Darstellung der Steeldrum S. 235).

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

Notenbeispiel Sa 3

The image shows two staves of musical notation, both labeled 'SD'. The top staff begins with a circled number '6' above the first measure, which contains a treble clef and a right-pointing arrow. The melody in the top staff starts on a high note and moves generally downwards with some rhythmic complexity. The bottom staff also starts with a treble clef and contains a more rhythmic, repetitive pattern of notes.

Richtung

Durch das Auf und Ab im unvorhersehbaren Wechsel von Tönen unterschiedlicher Oktavbereiche, wie auch durch die metrische Ungebundenheit, die beim Hören den Eindruck eines beständigen Beschleunigens und Abbremsens, zu früh oder zu spät Kommens macht, wirkt das Spiel über weite Strecken richtungslos. Ein gerichtetes Spiel findet sich hauptsächlich am Anfang und kurz vor Ende der Improvisation. Gleich die erste Phrase beginnt auf dem höchsten Ton des Instrumentes e''' und verläuft dann trotz einiger Schnörkel fallend bis zum tiefsten Ton c' (Ziffer 1). Im Gegensatz dazu gibt es in Ziffer 15 eine verschnörkelte aufwärts gerichtete Bewegung, die verbunden mit der höheren Dynamik plötzlich entschiedener wirkt.

Kontaktmomente

Dem Erleben von Kontaktlosigkeit beim Improvisieren stehen bei näherer Betrachtung einige Stellen in der Mitte der Improvisation gegenüber, an denen sich Kontakt und Bezugnahmen andeuten. So beginnt in Ziffer 6 unvermittelt eine kurze Phase in der beide Stimmen nicht nur ein gemeinsames Metrum finden, sondern auch eine gleich rhythmisierte Tonrepetition spielen, die die Steeldrum jedoch wieder verlässt, als habe sie das Zusammenspiel nicht bemerkt. In der Mitte der Improvisation (Z 9-14) kommt es dann zu einer ganzen Reihe von Phasen, in denen das Spiel von Steeldrum und Psalter über ein gemeinsames Metrum zeitweise verbunden ist. In Ziffer 12 sind in einer

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

erneuten im Metrum vereinigten Sequenz drei Töne sogar im Unisono. Selbst diese Stelle jedoch vergeht, wie all die anderen, folgenlos. In Ziffer 10 kommt es zu einem mehrfachen Wechsel metrisch verbundener und unverbundener kurzer Phasen und auch in Ziffer 13 ist über einige Schläge hin eine vage metrische Verbindung festzustellen, die sich einschleicht, ohne dass Anfang oder Ende eindeutig festzulegen wären. Auf diese Weise bleibt immer eine Unsicherheit, ob da wirklich etwas Gemeinsames war oder nicht.

Dieser Verbindung durch das Metrum stehen nur einige wenige Stellen gegenüber, an denen sich auch innere Bezugnahmen, d. h. Übernahmen oder Variationen von Motiven oder anderen musikalischen Gestaltungen des Spielpartners feststellen lassen. Eine solche Stelle findet sich zum Beispiel in Ziffer 7 als beide Spieler abwechselnd Rückgriffe auf die Sechzehntel-Tonrepetitionen aus Ziffer 6 zeigen. In Ziffer 9 findet sich in beiden Stimmen gehäuft eine Zwei-Sechzehntel-Achtel-Gruppierung, ohne dass sich eine metrische Verbindung einstellen würde oder dass auszumachen wäre, wer diese ins Spiel gebracht hätte. Eine besondere Stelle findet sich hier unmittelbar im Anschluss in Ziffer 10:

Notenbeispiel Sa 4

The image displays musical notation for 'Notenbeispiel Sa 4'. It consists of two systems of staves. The first system has two staves: the top one is labeled 'SD' and the bottom one 'SP'. The second system also has two staves: the top one is labeled 'SD' and the bottom one 'SP'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks such as accents and slurs. The first system shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and some triplet markings. The second system shows a simpler rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes.

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

Indem die Steeldrum durch die gleichmäßige Wiederholung von drei Tönen einen duolischen Rhythmus gestaltet, entsteht ein schwebender, willenlos wirkender Charakter. Der Spieler lässt sich kurz vom Metrum tragen, kehrt aber schnell über eine Synkope wieder in komplexere Gestaltungen zurück, wodurch der metrische Kontakt verloren geht. Am Ende des Beispiels bringt er eine erste deutliche Schlusswendung ein, die jedoch vom Psalter überhört wird.

Unklarheiten und Distanzierungen

Gerade im Unterschied zu dem einhüllenden Charakter dieser Stelle wird deutlich, wie wenig das Metrum im Gesamten dieser Improvisation seine ansonsten tragende Wirkung entfalten kann. Schon gleich zu Beginn (Ziffer 1-3) wirken die Schlusstöne übereilt und dadurch, dass sie abrupt lauter klingen, wie ein Abbruch dessen, was sich vorher entwickeln will. Bei Ziffer 2 findet sich dabei die Unterbrechung einer noch nicht ganz geschlossenen Gestalt. Aber auch die Gestaltungen in sich erhalten durch die Temposchwankungen einen suchenden Charakter, wie schon gleich die erste Phrase der Steeldrum in Ziffer 1. Auf diese Weise bleibt nicht nur das Spiel der beiden Spieler untereinander unverbunden, auch das Spiel der Steeldrum selbst wirkt zerfahren und zerfällt in Einzelaktionen und –momente.

Hierzu passt auch der oben bereits einmal angesprochene Umstand, dass Samy in der gesamten Improvisation bei Wiederholungen nicht wörtlich imitiert, sondern die Motive beständig verändert. So wird in Ziffer 2 die Gruppe der schnellen Notenwerte jedes Mal sowohl rhythmisch als auch in der Abfolge der Töne verändert. Beim dritten Mal führt das zumindest in der Notation zu einer Verschleierung des Zieltones a'', der hier als letzter Ton in die Sechzehntelgruppe integriert ist. Zur Verunklarung trägt auch die Tendenz zur Verlängerung bei: während in Samys Spiel zu Beginn der Improvisation noch Abschnittsbildungen zu finden sind, werden die Phrasen von Ziffer 1 bis

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

5 immer länger, bis keine Abschnitte mehr auszumachen sind, das Spiel etwas ‚Endloses‘ erhält. Parallel zu dem Verschwinden von Phrasenbildungen findet sich auch von Anfang an eine zunehmende Tendenz, die im Instrument vorgegebene Ordnung der Tonkreise zu ignorieren. Während in den ersten ‚Phrasen‘, wie oben bereits erwähnt, noch keine Vermischung der Tonkreise vorkommt, gibt es nachfolgend eine deutliche zunehmende Tendenz hierzu.

Strukturierungsversuche beim Mitspielen und Unlust als Konsequenz

Als Reaktion auf dieses Spiel finden sich bei Samys Improvisationspartner immer wieder Versuche, Ordnung zu initiieren. Immer wieder fällt dieser phasenweise in sehr klar gegliederte Gestaltungsformen, wie in Ziffer 9, 10 oder 13ff. Letztere soll exemplarisch ausführlicher dargestellt werden:

Notenbeispiel Sa 5

The image displays a musical score for two instruments, SD (Saxophone) and SP (Saxophone), across three systems. The notation is in treble clef. The first system is labeled '13' and features a wavy line under the first few notes of the SD part. The second system is labeled '14' and includes asterisks above some notes in the SD part. The third system continues the musical notation for both instruments. The score is enclosed in a rectangular box.

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

Hier folgt auf einen solchen Versuch ein ratloses, lustlos wirkendes Verharren auf einer langsamen Tonrepetition, wie sich auch nach den Strukturierungsversuchen in Ziffer 5 und 6 ein frustriertes sich Abwenden vom Gemeinsamen hin auf fast autistisch wirkende Gestaltungen findet. Das zeigt sich ebenso auf einer anderen Ebene: Auch in der Analyse stellt sich ab Ziffer 8 beim Untersucher zunehmend Verwirrung und Unlust ein, die mit dem Gefühl verbunden sind, nichts verstehen zu können, in die Improvisation nicht eindringen zu können und so ausgeschlossen zu sein.

Nebeneinander anwesend sein

Über weite Strecken hat man bei der Improvisation beim Hören der Aufnahme das Gefühl, dass beide Stimmen nebeneinander her laufen, wie dies auch von beiden Spielern im Gespräch geäußert wurde. So entsteht in Ziffer 3 ein fragiler Kontakt über Gleichzeitigkeit, ohne dass dieser aber innerlich erfüllt scheint: es ‚groovt‘ nicht, obwohl annähernd ein gemeinsames Metrum gefunden wird bzw. der Psalter dieses Metrum unterzuschieben sucht. Auch an anderen Stellen bleibt der Kontakt meist auf metrischer Ebene und dabei so fragil und unbestimmt, dass häufig Anfang und Ende nicht auszumachen sind (s.o.). Und immer wieder ist es dabei der Psalter, der versucht, Gemeinsamkeit einseitig herzustellen. So versucht er in Ziffer 5 zu Beginn einen Spagat, indem er auf einem Ton bleibend eine verlässliche metrische Grundlage bieten, gleichzeitig aber auch die Temposchwankungen der Steeldrum mitvollziehen will. In Ziffer 10 wirkt das Spiel mit den pendelnden Achteln, als sei es nicht zusammen entstanden, sondern vom Psalter untergeschoben und auch der Versuch beider Improvisationspartner bei Ziffer 7, in abwechselnden Rückgriffen das in Ziffer 6 zuvor kurz aufgeflamte Gemeinsame wieder zu beleben, scheitert.

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

Eine Beziehungslosigkeit zwischen den beiden Spielern zeigt sich ebenso in verschiedenen Schlusswendungen. Wenn in Ziffer 10 die Steeldrum nach der ersten und einzigen längeren Phase metrischen Kontaktes eine erste deutliche Schlusswendung einbringt, wird diese vom Psalter nicht mitvollzogen, woraufhin die Steeldrum sofort mit neuen Gestaltungen beginnt. Umgekehrt laufen in Ziffer 15 die Gestaltungen der Steeldrum zwar aus, finden jedoch kein Ende, wie es das Spiel des Psalters anzuregen scheint. Auch der Schluss in Ziffer 17 geschieht zwar in zeitlicher Nähe, jedoch ohne dass eine innere Bezugnahme der beiden Stimmen untereinander hörbar würde.

Wie bereits weiter oben angedeutet, wird aber auch da, wo Kontaktmöglichkeiten im Entstehen begriffen sind und sich zumindest in Ansätzen etwas Gemeinsames entwickelt, dies häufig so schnell wieder verlassen, dass nicht zu entscheiden ist, ob es nicht wahrgenommen oder abgebrochen wurde. So verlässt die Steeldrum nach der ersten Kontaktstelle in Ziffer 6 die gemeinsamen Tonrepetitionen, die der Psalter noch eine Zeit lang beibehält, bereits nach zwei Schlägen wieder. Sie kehrt zwar immer wieder zu den Wiederholungen des g' zurück, ihr Spiel bleibt dabei jedoch zum durchgehaltenen Puls des Psalters verschoben. In 12 wird eine erneute kurze aber dichte parallele Sequenz zwischen Psalter und Steeldrum, bei der die letzten drei Töne gar unisono sind, von der Steeldrum mit synkopischen Gestaltungen weitergeführt, woran der Kontakt zerbricht. Kurz vor Schluss in Ziffer 16 entsteht durch eine plötzliche Temposteigerung der Steeldrum ein entschiedener Gestus. Die Steeldrum nimmt das Tempo jedoch wieder heraus, kaum dass sich der Psalter darauf eingestellt hat. Trotz dieser schwierigen Kontaktsituation ist es bemerkenswert, dass bis auf eine einzige Stelle zu Beginn der Improvisation beide Instrumente immer gleichzeitig spielen. Es handelt sich dabei um die Eröffnung: Wenn in Ziffer 1 die Steeldrum nach einer kurzen offenen Einleitung des Psalters ihrerseits beginnt, verstummt dieser und so sind in dieser eröffnenden Phase beide Instrumente nur im Wechsel zu hören.

3.2.4.3 Formal-ästhetische Analyse des Gesprächstextes

Die Ungreifbarkeit, die schon beim Hören der Aufnahme der Improvisation unmittelbar auffiel, stellt auch ein Kennzeichen des Gesprächstextes dar, das bei der ersten Lektüre ins Auge fällt. Bei genauerer Analyse werden dann aber auch hier andere Aspekte deutlich.

Vagheit und Relativierungen

Auffallend ist, dass Samy seine Aussagen im Gespräch vage und ungreifbar hält. Immer wieder finden sich Relativierungen des Gesagten und gerade Komposita mit *irgend-*, wie *irgendwann*, *irgendwo*, *irgendjemanden*, *irgendeinen*, *irgendwelche*, *irgendwas* oder *irgendwen*. Ungeschlagen in der Häufigkeit der Verwendung aber ist das Wort *irgendwie*. Als kurzes Beispiel hierfür sei eine Stellungnahme Samys zu den klanglichen Möglichkeiten der Steeldrum angeführt (Z47ff):

Ja, also am Schlagzeug ist es halt auch so, dass man, dass die Trommeln oder was, die Becken total unterschiedliche Klänge haben, und hier ist halt doch irgendwie alles, ... hört sich alles relativ .. also von der Art her irgendwie der gleiche Ton (hmhm) hm also es würde mich jetzt nicht wundern, wenn ich aus irgendeinem Film, wo irgendwelche buddhistischen Mönche etwas ähnliches gespielt haben, unbewusst den Rhythmus (leicht lachend) übernommen hätte, den ich irgendwie in Erinnerung hatte, kann sein, ... weiß ich nicht.

Als Beispiele für andere Ausdrücke, durch die das Gesagte abgeschwächt wird und die sich im Text immer wieder finden, seien genannt: *ein bisschen*, *möglich*, *vielleicht* oder *wahrscheinlich*. Aber auch *eigentlich*, *ziemlich*, *quasi*, *relativ*, *fast* oder *sozusagen*. Darüber hinaus betont Samy immer wieder den ohnehin selbstverständlichen Umstand, dass er lediglich seine eigene Sicht der Dinge beschreibt, dass *das jetzt Eindrücke sind* (Z817). So hebt er immer wieder hervor, dass er etwas *glaubt*, *findet*, *denkt* oder *meint*. Ein Beispiel hierfür, in dem aber

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

auch durch andere Mittel Relativierungen hergestellt werden, findet sich in der Mitte des Gesprächs (Z794ff). Und auch ein gerne und häufig von Samy verwendeter Ausdruck, weist eben darauf hin, dass man sich seiner Sache nie sicher sein kann, denn ob etwas wirklich stimmt, *weiß* letztlich doch nur *der Geier*²¹.

Im Zusammenhang mit der Vagheit gehört auch genannt, dass Samy in der Klanglichkeit des Sprechens auffällig undeutlich bleibt. Immer wieder finden sich in der Verschriftung Stellen, in der Samys Sprache in Klammern als *vernuschelt*, *verschluckt*, *durch die Zähne* oder *schnell und verwaschen artikuliert* bezeichnet wird. Und so bleibt er auch auffallend häufig *kaum verständlich*, *undeutlich* und *halb*, *nahezu* oder *fast verschluckt* oder gar *unverständlich*.

Auch in der überaus häufigen Verwendung des Wörtchens *halt* macht sich eine Haltung deutlich, in der Aussagen gefühlsmäßig abgeflacht und dadurch entsubjektiviert und verallgemeinert werden. Ein Gefühl dafür bekommt man beim Lesen des folgenden Abschnittes (Z94ff):

Das ist so, dass ich, äh, seit, quasi seit meinem, äh, Geburts- datum, äh seit 21 Jahren fahren wir halt mit meiner Familie jedes Jahr nach Spanien, auf den selben Campingplatz, und das halt nicht im Süden, sondern das ist so Norden, Nordküste, Atlantikküste, und da sind halt wirklich nur Spanier, und halt ein paar, dreiviertel vom Camping, die kommen halt auch jedes Jahr dahin, und die ganzen Kiddies, da ist man halt zusammen groß geworden und ich saß halt irgendwann im Winter am Computer, hab mal bei RyanAir gekuckt, weil ich da von vielen Arbeitskollegen halt gehört hab, dass man da echte Schnäppchen machen kann, und der Witz ist, dass RyanAir halt hier von Hahn aus, klar, ähm, quasi die nächstgrößere Stadt von dem

²¹ Vgl. Z366, 593, 718, 722, 753, 1023, 1052, 1054, 1180, 1259f

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

Urlaubsort da fliegt, hundert Kilometer sind das dann noch und dann hab ich mal gekuckt, wann man so Urlaub hat, oder Ferien, und hab das dann mal eingegeben, was da der Flug kosten würd', da waren es neun Euro neunzig oder so, und dann hab ich halt gedacht, ... bevor es später teurer wird, buchst du jetzt einfach mal, ...

Immer wieder betont Samy auch, dass bestimmte Sachverhalte *natürlich* so seien, das sei *einfach* so, *das kennt ja jeder* (Z525). Und genauso wie oben bereits die Häufung des Wörtchens *relativ* erwähnt wurde, findet sich auf der anderen Seite auch der Ausdruck *absolut* immer wieder (Z174, 209, 223, 428, 1010, 1048, 1081).

Verabsolutierungen und Extremisierungen

Negative Extremisierungen finden sich häufig als Abgrenzung, wie wenn er zum Beispiel einem Arzt *die Finger brechen* wollte (Z213), feststellt, dass ihm eine Verhaltensweise *absolut unangenehm* (Z1081) war und etwas *überhaupt gerade gar nichts* (Z1074) war für ihn. Er hält die Sachen lieber getrennt: *das sind völlig zwei Paar Schuhe* (Z1215). Auffallend gehäuft finden sich solche Extremisierungen aber auch, wenn er von sich selbst spricht, von seinen *sehr begrenzten Möglichkeiten* (Z654f) gerade was die Musik anbelangt. Wenn er damit kokettiert, dass er *von Musik überhaupt keine Ahnung habe* (Z1370), oder dass bei ihm *wirklich jeder Schlag außerhalb vom Takt* sei (Z1420f), er sich *überhaupt nicht orientieren* (Z590) könne.

Dass ihn dabei seine eigene Ausdrucksweise erschreckt, zeigt sich, als der Untersucher ihn immer wieder beim Wort nimmt, und die Formulierungen so aufgreift, wie Samy sie verwendet. Hier wird er vorsichtig und meint: *ich glaub, du legst (verschluckt:) es immer so ein bisschen auf die Goldwaage, wenn ich sage, ich hab den Horror- (...)* *Ich muss ein bisschen aufpassen, dass ich nicht zu starke Worte*

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

verwende, die stärker ausgelegt werden, als was ich so meine (Z743ff). So schwächt er auch an anderer Stelle, als der Untersucher sein *erschreckend* hinterfragt, dieses durch ein *schade* ab (Z151) oder beschneidet wiederum an einer anderen Stelle seine vorangegangene Formulierung, wenn er sagt: *krampfhaft lassen wir weg (Z398).*

Der besondere Zusammenhang von Extremisierungen auf der einen und Relativierungen auf der anderen Seite zeigt sich in zugespitzter Form an den Stellen, an denen beide Formen unmittelbar nebeneinander auftauchen. Wenn Samy zum Beispiel davon spricht, dass es *einen fast irgendwie zwingt (Z66)*, so wird das starke ‚zwingen‘ unmittelbar wieder durch das ‚fast irgendwie‘ zurückgenommen. Eine gegenläufige Richtung, die sich auch in Formulierungen wie *wahrscheinlich immer irgendwo (Z513)*, *das entscheidende Kriterium ist meistens immer so ein Bauchgefühl (Z764f)* oder *ist irgendwie für mich jedenfalls unmöglich (Z435)* wie an zahlreichen anderen Stellen finden lässt. Auffallend sind in diesem Zusammenhang auch jene Stellen, an denen ein starker Ausdruck mit ‚relativ‘ kombiniert wird, wie bei *relativ wahnsinnig (Z934)*, *relativ standhaft (Z1346)* oder *relativ faszinierend (Z1491)*.

In der Interaktion mit dem Untersucher fällt auf, dass Samy sich immer wieder klar abgrenzt, Vorschläge oder Einwände des Gegenübers verwirft er oder sich zumindest deutlich distanziert. Hier zeigt sich, dass Samy genau weiß, was er will. Ungefähres wird nicht als Annäherung an die eigene Sicht akzeptiert, sondern abgelehnt beziehungsweise detailliert präzisiert. An anderen Stellen wiederholt Samy die Frage des Untersuchers und hemmt auf diese Weise den Fluss des Gesprächs. Dies tut er auch, indem er in eine Metaebene zum Gespräch geht: *Ich merk gerade, du machst das echt geschickt, du sitzt wie so ein Psychologe im Sessel da und lässt dann die Leute quatschen, ist gut (Z355ff)* oder indem er durch Gegenfragen (Z537) und Faktenfragen (Z5, 216, 1498f) in ein anderes Gebiet ausweicht.

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

Dabei fällt sein Tonfall auf: neben dem oben bereits erwähnten Umstand, dass Samy über weite Strecken undeutlich und zum Teil unverständlich artikuliert, sticht ins Auge, dass bei der Verschriftung des Gesprächs immer wieder Adjektive wie ‚eng‘ (Z143, 1346), ‚ganz leise‘ (Z480), ‚trocken‘ (Z506), ‚kurz und bündig‘ (Z1331), ‚knapp‘ (Z1461) oder ‚tonlos‘ (Z1461) in Klammern gestellt seine Sprechweise charakterisieren sollen. Eine solche Sprechweise aber kann als eine besondere Form der Abgrenzung gesehen werden, indem er beim Sprechen sich nicht nach außen verströmt, sondern einerseits Luft, andererseits Worte bei sich behält.

Ein weiterer Umstand, der als Indiz für affektmäßige Abgrenzung Aufmerksamkeit verdient, ist das überaus häufige Auftreten eines Lachens, das nicht mit dem Gesprächspartner geteilt wird. Auf Seiten Samys gibt es eine ganze Reihe von Stellen, an denen ein solches Lachen verzeichnet ist, aber auch auf Seiten des Untersuchers kommt es verschiedentlich zu einem solchen einsamen Lachen. Neben dem Umstand, dass hier augenscheinlich ein Affekt nicht geteilt wird, liegt gerade angesichts der Gesprächsinhalte an diesen Stellen auch die Vermutung nahe, dass Samy sich im Lachen von sich selbst distanziert. Häufig erscheinen solche Lacher nämlich in einem selbstironischen Kontext (vgl. z. B. Z367). Ein zumindest nicht unmittelbar überspringender Affekt liegt aber auch dort vor, wo zwar beide Gesprächspartner gemeinsam, jedoch nicht zeitgleich lachen. Auf Distanzierungen von sich selbst verweisen auch die zahlreichen Stellen, an denen Samy wörtliche Rede innerhalb seiner Erzählungen dazu benutzt, darzustellen, was er selbst zu sich gesagt habe.

Auch die Häufung von Unterbrechungen des Gegenübers und gleichzeitigem Reden lässt auf eine geringere Abstimmung im Kommunikationsverhalten der beiden Gesprächspartner schließen. Dabei fällt auf, dass beim Verschriften dieser Stellen vergleichsweise selten von ‚unterbrechen‘ die Rede ist (‚unterbricht‘ Z884, 1374; ‚Samy

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

unterbricht in retour' Z1185, ‚unterbricht den Untersucher' Z1329). Weitaus häufiger treten Formulierungen auf, die eine Unverbundenheit, ein Nebeneinander der Gesprächspartner nahe legen. Es sind dies Begriffe wie ‚gleichzeitig' oder ‚überlappend', die zwar die Gleichzeitigkeit bezeichnen, jedoch keinen inhaltlichen oder affektiven Bezug des Gesagten implizieren: während ein Unterbrechen eine engagierte Gegenrede erwarten lässt, und so, wenn auch im Widerspruch, eine Bezugnahme voraussetzt, bleiben diese Formulierungen auf einer zeitlich formalen Ebene. Aber auch an vielen anderen Stellen wird durch verschiedene andere Formulierungen lediglich auf die Zeitgleichheit des Sprechens abgehoben. Die Unterbrechungen durch den Untersucher sind nicht nur weniger häufig, sondern erscheinen auch – bis auf zwei Fälle, in denen ebenfalls durch das Wort ‚gleichzeitig' lediglich die Zeitgleichheit konstatiert wird (Z324, 547) – als ‚unterbrechen' (Z517, 1057, 1185, 1211), ‚Frage' (Z1100) oder ‚Ergänzung' (Z1106) – inhaltlich bezogener.

Ein Wechsel findet sich in Samys Erzählungen, wenn er von Bekanntschaften erzählt, zu denen er mit der Zeit eine Beziehung entwickeln konnte (Z950, 1276ff). Dabei fällt auf, dass er jedes Mal betont, wie überraschend und einzigartig dieser Umschwung doch sei, und wie untypisch für ihn: *das fand ich ja auch ganz überraschend, dass das sich hinterher dann doch als ein relativ.... also, äh, als nicht so ein Arsch entpuppt hat* (Z1276f). Aber auch eine gewisse Toleranz gegenüber Anderen deutet in diese Richtung *gegen den hab ich noch nicht mal so was, das ist halt, die Spinnereien hat er halt* (Z1060).

3.2.4.4 Formen widerständiger Aneignung bei Samy

Auch hier soll es nun abschließend darum gehen, die Formen der Aneignung, die sich in der Improvisation und im Gesprächstext finden lassen, auf ein grundlegendes Zur-Welt-Sein hin zuzuspitzen. Das erschien auf den ersten Blick schwierig, weil Einstellung und Verhalten

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

des Probanden so stark von Widerstand im psychoanalytischen Sinne geprägt sind, dass der erste Eindruck ganz hiervon absorbiert wird. Eine Weitung und Differenzierung wurde möglich, als ich dies akzeptierte, und das Augenmerk darauf richtete, wie sich dies nun in den unterschiedlichen Situationen manifestiert, wie Abwehrfiguren gemacht sind.

Das Nebeneinander sticht sowohl bei der Betrachtung der Improvisation als auch des Gesprächstextes als erstes Kennzeichen und hervorstechendes Merkmal ins Auge. Hier werden beständig Elemente auseinander gehalten, werden Verbindungen vermieden, indem Trennungen hergestellt werden. Extremisierungen und Abwertungen stellen Distanz her, helfen sich das Gegenüber vom Leib zu halten, führen aber auch zusammen mit der Exaktheit in eine Atmosphäre der Enge und der Null-Toleranz. Verbindendes wird abgetan, weggetan, vermieden. Es besteht eine offensichtliche Angst, es könnte von Außen etwas übergestülpt werden, wie auch vermieden wird, sich in das Außen zu verströmen, sich zu ‚äußern‘. Humor hat in dieser isolierten Welt seinen Wert nicht als Verbindendes, sondern hilft Distanz herzustellen und zu ertragen.

Gleichzeitig aber bleibt vieles auch uneindeutig, nebelhaft und unkonturiert, bleibt durch das Sich-nicht-einbringen-Wollen entsubjektiviert und unklar, wird lediglich schwach von außen zusammengehalten anstatt sich innerlich zu verbinden. Durch dieses Sich-Herausnehmen schwebt über allem eine gewisse Gleichgültigkeit. Dabei gibt es keinen Boden, der als Bezugspunkt zu mehr Sicherheit über das Verbundensein verhelfen könnte. Stattdessen wird Kontaktmöglichkeit grundsätzlich in Frage gestellt, verliert man sich in Haltlosigkeit und Hilflosigkeit. Alles, was Klarheit schaffen könnte, wird vermieden, Momente aufkeimender Aufklarungen werden abgebrochen, alles bleibt verschwommen, richtungslos oder unsichtbar. Diese Unklarheit macht nicht nur unfassbar und ungreifbar, sondern

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

auch unangreifbar. Als Folge wird das Gegenüber in die Verantwortung und Initiative gezwungen, muss Farbe bekennen und Positionen beziehen, die dann als unzutreffend verworfen werden können. Das führt dort in dem Gefühl des Ausgeschlossenenseins und der Machtlosigkeit zu Frustration und Lustlosigkeit. Das, was in dem Zusammentreffen von Extremisierungen und Relativierungen noch lediglich formal eine Verbindung eingeht, kann aber im Schutz der Zeit zaghaft zueinander finden.

3.2.5 Kaja: Beobachte ich, oder mache ich?

Auch Kaja hatte sich sehr spontan bereit erklärt, an der Untersuchung teilzunehmen. Erst im Laufe unseres Gesprächs erfuhr ich, dass die 34-jährige Mitarbeiterin eines hochschulnahen Instituts promovierte Naturwissenschaftlerin war. Als praktische Vorerfahrung im Musizieren gab sie an, dass sie einmal für zwei Monate Schlagzeugunterricht genommen habe, jedoch schnell wieder frustriert abgebrochen habe.

3.2.5.1 Beschreibung der Erhebungssituation

Kaja kam pünktlich zu der verabredeten Zeit in unsere Praxis. Vor mir stand eine sympathische, eher zart wirkende Frau, die dezent und geschmackvoll gekleidet nicht wirklich dem Bild entsprach, das ich mir von ihr gemacht hatte, nachdem sie am Telefon erzählt hatte, sie hätte einmal versucht Schlagzeug zu lernen, aber nach zwei Monaten wieder aufgehört. Im Laufe des weiteren Gesprächs sollte sich diese Irritation noch vergrößern, als mir eben diese Frau als musikalische Vorliebe den Punk angab. Im Vorgespräch hatte ich, wie um sie zu schützen, das Bedürfnis, sie gut vorzubereiten auf das, was sie gleich erwarten würde und stolperte immer wieder darüber, dass ich auch nicht zu viel erzählen wollte.

Dieses Gefühl, sie schützen zu wollen, stand in Widerspruch zu der Gewissheit, die ich danach zu Beginn der Improvisation hatte, dass sie es durchaus aushalten würde, wenn ich mich längere Zeit abwartend verhielt und einfach mal sah, ob sie das Spiel beginnen würde. Irgendwann begann ich jedoch dann doch, weil, so war mein Eindruck, sonst nichts passiert wäre. Zu Beginn der Improvisation fiel gleich das Abwechselnde auf, das unser Spiel hatte und ich fragte mich, ob Kajas Spiel eine Vermischung vertragen würde und suchte sie zu initiieren. Nach und nach mischten sich dann unsere Stimmen auch mehr, ohne

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

dass ich mit Bestimmtheit hätte sagen können, dass die Vermischung wirklich von mir ausgegangen wäre. Ansonsten wirkte die Improvisation auf mich irgendwie hängend, zwischen fließend und stehend, nicht gut, aber auch nicht schlecht. Am Ende kam es für mich recht überraschend zu einer Schlusswendung, die aber, nachdem sie passiert war, mir doch recht eindeutig erschien. Kaja zögerte kurz, setzte dann aber zu einer erneuten Phrase an, der ich mich anschloss, bevor es nach diesem etwas aufgesetzt wirkenden Nachsatz zu einer zweiten, in meinen Augen jedoch weniger zwingenden Schlussgestaltung kam.

Auch das Gespräch begann nur zögernd. Mir wollten nicht wirklich zündende Fragen einfallen, und auch Kajas Antworten waren nicht geeignet, etwas in Gang zu bringen. Erst nach einer Weile wurde unser Gespräch dann fließender und verlief in einer angenehmen Atmosphäre. An einer Stelle jedoch, es war als wir anfangen über das Thema ‚Beobachten‘ zu sprechen und ich, während Kaja noch am Reden war, mir Gedanken darüber machte, wie dies mit der von ihr geschilderten Verschiebung des Fokus ihrer Wahrnehmung während des Improvisierens zusammenhängen könnte, verspürte ich plötzlich eine große Leere im Kopf und stellte für einen Moment mit Erschrecken fest, dass ich nicht wusste, worauf ich gerade hinaus wollte. Ich hatte Mühe mich zu konzentrieren und den Faden meines Gedankens oder unseres Gesprächs wieder aufzunehmen. Kurze Zeit später kam es auch zu einer interessanten Rollenverschiebung, indem Kaja mir plötzlich eine Frage stellte und ich mich plötzlich so in der Rolle des Beobachteten sah. Gleichzeitig gewann Kaja in meinem Erleben plötzlich an Stärke und Kontur und wurde zu einer dominierenden, fast bedrohlichen Gesprächspartnerin. Als sich Kaja an dieser Stelle unseres Gesprächs ihr Getränk nachschenkte, hatte ich sofort die Phantasie, sie würde vielleicht jetzt auch mir einschenken, und so die Gastgeberrolle übernehmen, was sie aber nicht tat. Ich musste mir selbst nehmen.

Nachdem wir das Gespräch beendet und ich das Aufnahmegerät endgültig ausgeschaltet hatte, unterhielten wir uns noch eine ganze Zeit in genauso entspannter Atmosphäre wie zuvor über verschiedene Aspekte, die mit meiner Arbeit und dem weiteren Vorgehen zusammenhingen. Dann ging Kaja, nicht ohne ihr Interesse bekundet zu haben, zu sehen, was daraus entstehen würde.

3.2.5.2 Formal-ästhetische Analyse der Improvisation

Die Aufnahme der etwas über vierminütigen Improvisation mit Kaja beginnt mit einer unendlich wirkenden, halbminütigen Stille. Dann beginnt der Psalter mit einigen Anläufen, bevor Kajas Steeldrum zu hören ist.

Abrupte Übergänge und Abtrennungen

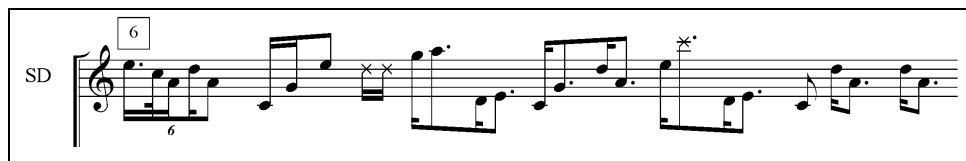
Gleich der erste Einsatz der Steeldrum in der Improvisation hat etwas Abruptes (vgl. Ziffer 2): auf einen lang gezogenen Ton des Psalters antwortet die Steeldrum zuerst gar nicht, bei der Wiederholung dann mit einer hingeworfenen Zweitongeste, die nicht nur aus dem Nichts startet, sondern auch wieder endet, als sei nichts geschehen. Beides, das Hineinpoltern wie auch das abrupte Abstoppen finden sich auch an anderen Stellen der Improvisation: Überstürzt wirkende Anfangsgestaltungen finden sich bei Abschnittsanfängen zu Beginn von Ziffer 6, sowie am Anfang von Ziffer 8, aber auch in etwas abgeschwächter Form in dem plötzlichen Start bei Ziffer 5. Ein Hineinschleichen in musikalische Gestaltungen lässt sich hingegen im Spiel der Steeldrum nicht ausmachen. Das überraschende Abstoppen von Bewegungen findet sich nach längeren Abschnitten, wie zum Beispiel in den beiden bestimmt angeschlagenen Tönen d' und a' kurz vor Ziffer 7 oder beim endgültigen Schluss (Ziffer 12), an dem der Psalter sich unvermittelt alleine gelassen sieht.

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

Auch ein rhythmisches Minimalmotiv, das die Steeldrum aus ihrer ersten Gestaltung ableitet, und das sich im weiteren Verlauf der Improvisation immer wieder findet, verdient in diesem Zusammenhang Beachtung: die umgekehrte Punktierung, wie sie sich immer wieder in der Improvisation, gehäuft aber in Ziffer 6, findet:

Notenbeispiel K1



In dieser kraftvoll anlaufenden Figur entsteht Spannung dadurch, dass Bewegungsenergie nicht in einer Weiterleitung abgebaut, sondern abgestoppt wird. So entsteht in deren Häufung in Ziffer 6 auch keine einheitliche Bewegung, sondern vielmehr ein Mosaik aus Einzelelementen, die unverbunden nebeneinander stehen.

Wie in diesem unverbundenen Nebeneinanderstehen, das aus einer abgestoppten Bewegung entsteht, finden sich in der Improvisation auch auf anderen Ebenen Strukturen, in denen Grenzen gezogen werden, es zu Gegenüber-Stellungen kommt. Hier fällt zuerst einmal die Anfangsphase der Improvisation auf (Ziffer 1-4), in der sich im abwechselnden Spiel die beiden Stimmen nicht durch Gleichzeitigkeit vermischen. Es dauerte eine Zeit lang, bis diese sich einstellt, obwohl der Psalter auf unterschiedliche Art und Weise (langer Ton in Ziffer 1 und 2; Tonrepetitionen in Ziffer 3; melodische Gestaltung in 5) versucht, eine solche Gleichzeitigkeit zu initiieren. Ein Gegenüberstehen findet sich aber auch in der Art und Weise, wie Kaja sich der Steeldrum bedient. Während alle anderen Probanden dieser Untersuchung der Kreisform des Instrumentes und der entsprechenden Anordnung der Töne mehr oder weniger stark gefolgt waren, lässt sich Kaja auf diese Eigenart des Instrumentes nicht ein. Ihr Spiel ist vielmehr durch eine

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

Symmetrie beeinflusst, in der sie sich das Instrument ausgehend von der eigenen Körpersymmetrie beidhändig aneignet (vgl. Darstellung der Steeldrum S. 235).

Nach kurzem Experimentieren etabliert sie schnell (ab Ziffer 4) eine Spielweise, in der die Töne der Steeldrum über eine vertikal durch das Instrument verlaufende Achse paarweise gespiegelt einander zugeordnet werden. Das findet sich in einzelnen Zweitonmotiven aber auch in längeren melodischen Gestaltungen, sowie im weiteren Verlauf der Improvisation in Zusammenklängen. So bilden die Töne d'/e' , c'/g' , d''/a' sowie g''/a'' Paare, die beginnend mit der rechten Hand nacheinander oder gleichzeitig gespielt werden. Das Paar e''/c'' , das etwas versetzt zu dieser Achse liegt, wird folgerichtig seltener gespielt, wie auch die Töne e''' , d''' und c'' , die auf dieser gedachten Achse liegen, fast nicht verwendet werden, e''' und d''' jeweils nur ein einziges Mal unmittelbar vor Ende der Improvisation, c'' etwas häufiger in der experimentierenden Anfangsphase und in den stärker melodisch vermittelten Teilen (s.u.). Auch in der Art des Spiels zeigen sich Psalter und Steeldrum zumindest zu Beginn der Improvisation sehr weit voneinander entfernt, indem die Steeldrum auf den lang gezogenen Ton des Psalters mit einem schnellen Tonwechsel reagiert. Diese Gegensätzlichkeit wird zwar von der Steeldrum initiiert, aber vom Psalter auch weitergeführt, wenn dieser nach kurzem Rückgriff auf das Überfallmotiv der Steeldrum wieder zu einem lang gezogenen Ton zurückkehrt.

Loswerden und Verlassen

Am Ende des ersten Abschnitts findet sich mit den weiter unten noch näher zu besprechenden verzahnten Gestaltungen beider Stimmen (vgl. Ziffer 4) eine erste Gemeinsamkeit, aus der sich die Steeldrum jedoch nach dreimaliger Wiederholung verabschiedet. Das letzte c'' des Psalters bleibt unbeantwortet, bevor dann der Psalter nach einer Pause

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

den zweiten Abschnitt einleitet. Am Ende von Ziffer 5 wiederholt sich diese verzahnte Gestaltung fast tongleich, nur dass der Psalter hier statt einem c'' ein Zweitonmotiv (c''-d'') verwendet. Nach der dritten Wiederholung bleibt er hier aber nicht bei seinem Motiv und riskiert so erneut unbeantwortet zurückzubleiben. Vielmehr entwickelt er hier aus der Zweitonfolge ein kurzes melodisches Motiv. Die Steeldrum reagiert (vgl. Ziffer 6), indem sie nach einer Pause erneut einsetzt, allerdings verschoben zu der Periodizität des Psalters, und dann zu Gestaltungen ansetzt, die in ihrer chaotischen Wildheit fast panisch wirken und in die oben bereits erwähnten Wiederholungen der umgekehrten Punktierung münden. Es entsteht der Eindruck eines Loswollens und gleichzeitigen Festgehaltenwerdens, das durch die mit Entschiedenheit und Kraft gegen die Hektik gesetzten Schlusstöne (d'' und a') beendet wird.

Beruhigung und Auslaufenlassen

Tonwiederholungen als Gestaltungselement im Spiel der Steeldrum finden sich gehäuft am Ende von Ziffer 9 und am Anfang von 10 in Zusammenhang mit dem vom Psalter eingeführten rhythmischen Motiv, das von diesem erstmalig auch in Tonrepetitionen eingeführt wurde (vgl. Ziffer 8). Die Tonwiederholungen bieten in der Improvisation die Möglichkeit, Ruhepole zu setzen und so das Spiel zu beruhigen. Gleichzeitig gewinnen die melodischen Gestaltungen der Steeldrum dadurch an Kontur.

In Verbindung mit den abrupt erlebten Schlussgestaltungen finden sich auch immer wieder ‚Ausfransungen‘: etwas bleibt übrig, einer wird allein gelassen, man verpasst sich. Am Ende von Ziffer 4 ist es der Psalter, der durch das unerwartete Innehalten der Steeldrum alleine stehen bleibt (vgl. auch den letzten Schluss Ende Ziffer 12). Ende Ziffer 5 finden sich, ähnlich wie Ende Ziffer 6, Überleitungen, die die noch übrig gebliebene musikalische Energie gestaltet in einen neuen Teil transportieren. Solche ‚Ausfransungen‘ finden sich aber auch alleine

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

stehend: Am Ende von Ziffer 9, nachdem der Psalter den Formenbildungen der Steeldrum eine verbindende Grundlage gegeben hat, reduziert er sein Spiel unversehens auf Tonwiederholungen in Vierteln, so als verlöre er Lust oder Kraft, das Spiel weiterhin zusammenzuhalten. Im Anschluss, zu Beginn von Ziffer 10, verselbstständigt sich der Wechsel von Zwei-Achtelnoten/Viertelnote, der in Ziffer 9 etabliert wurde, im Spiel der Steeldrum und führt zu einem metrischen Auseinanderdriften der beiden Stimmen: die Gestaltungen beider Stimmen werden dünner und es kommt wie zu Beginn der Improvisation zu einem abwechselnden Spiel, das fast zum Erliegen kommt.

Zusammengehen und Weiterentwickeln

Immer wieder finden sich auch Stellen, an denen Bezugnahmen und Weiterentwicklungen deutlich werden. Sei es gleich zu Beginn, wenn sich in den Ziffern 2-4 in der Zunahme von Tönen in beiden Stimmen ein schrittweises Ausbauen der motivischen Gestaltungen findet, oder wenn in Ziffer 6 die Steeldrum aus den umgekehrten Punktierungen nachfolgend Zweitonmotive herausnimmt, wiederholt und so zu einer deutlicheren Gestaltung kommt. Auch die verzahnte Wechselfigur in Ziffer 4 kann als eine Weiterentwicklung des ersten gemeinsamen Motivs der Improvisation (Ziffer 2) verstanden werden, indem ein einzelner Ton durch ein Zweitonmotiv beantwortet wird und am Ende von Ziffer 5 erneut variiert aufgegriffen wird, wobei der Psalter seinen Einwurf ebenfalls auf ein Zweitonmotiv erweitert. Es sind auch eben diese Zweitonmotive, aus denen durch ‚Aufeinanderrutschen‘ der beiden Töne Zusammenklänge entstehen (vgl. erstmalig in Ziffer 5; gehäuft dann aber gegen Ende in 10-12). Besonders plastisch wird diese Entstehung auch durch eine Stelle in Ziffer 12 illustriert, an der dieses Aufeinanderrutschen im Zwischenstadium vorkommt, das nur noch als kurzer Vorschlag notiert werden kann.

Notenbeispiel K2

SD

Besonders interessant erscheint in diesem Zusammenhang, wie die Steeldrum nach einem kurzen Experimentieren, das bis zu den ersten Tönen von Ziffer 4 reicht, eine Bewegungsgeste findet, die als Grundlage für ihre weiteren Gestaltungen in dieser Improvisation verstanden werden kann: es handelt sich um einen Bewegungsablauf auf der Steeldrum ausgehend von c'-g' und nach unterschiedlicher Ausformung endend auf d'-e', der in Ziffer 5 entwickelt und eingeübt wird, aber noch nicht klar genug gegliedert ist, um musikalisch sinnvoll erlebt zu werden. Was in dieser Bewegung jedoch etabliert wird, ist die oben bereits dargestellt beidhändige Symmetrie, die weiterhin in einer vorwiegenden Anzahl der Gestaltungen der Steeldrum zu finden ist. Dabei finden sich vor allem zum Ende der Improvisation hin Stellen, an denen sich die Steeldrum von dem in der Symmetrie beinhalteten Gegenüberstellen löst. In Ziffer 8 und 9 erfolgt eine Lockerung der Paarbildung durch die Einflüsse der vom Psalter eingeführten rhythmischen Motive, indem Motive auch aus dem Wechsel von Zwei-Achteln und einer Viertel abgeleitet werden. Durch diese Ableitung werden die symmetrischen Zweigruppen teilweise aufgelöst, oder die Gruppierung zumindest verschleiert. Gleichzeitig tragen hier - wie später in Ziffer 11 - aber auch Tonwiederholungen, die sich aus derselben Gestaltung des Psalters (vgl. Ziffer 8) ableiten lassen, zu einer Emanzipation von der Instrumentensymmetrie bei.

Auch zwischen den Gestaltungen der beiden Stimmen kommt es zu Bezugnahmen und Weiterentwicklungen: So zu Beginn (Z 1-4), wenn sich die anfangs sehr unterschiedlichen Spielweisen der beiden Spieler annähern, zum Beispiel in Ziffer 2, wenn der Psalter nach kurzer Pause das Überfallmotiv der Steeldrum in umgekehrter Richtung aufgreift,

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

oder die Steeldrum in Ziffer 3 auf das vorangegangene Motiv des Psalters zurückgehend, ihren Einwurf ebenfalls mit zwei Tönen abschließt. In Ziffer 8 etabliert der Psalter durch eine Gestaltung mit Vierteln, die sich in unregelmäßigen Abständen mit zwei Achteln abwechseln, ein gleich bleibendes Metrum, das die Steeldrum übernimmt. Diese Gestaltung des Psalters, die zuerst nur rhythmisch konturiert ist, dann aber auch melodisch ausgeformt wird, wird von der Steeldrum übernommen und bildet bis zum Ende eine Grundlage der Improvisation.

Verwicklungen und Vermittlungen

Gleich von Anfang an zeigt sich der Psalter bemüht, etwas in Gang zu bringen und Gleichzeitigkeit der beiden Stimmen zu initiieren. Er tut dies, indem seine Gestaltungen vom einfachen langen Ton (Z 1 und 2) über Tonrepetitionen (Z 3) zu einer melodischen Bildung (Z 5) an Komplexität (mehr Material in der Sechzehntelkette) wie innerer Differenzierung (mehr Gestalt in der Melodie) zunehmen. Die Gestaltungen der Steeldrum zeigen sich von diesen Versuchen durchaus nicht unbeeinflusst, bewahren aber, wie sich in den Verzahnungen in Ziffer 4 bzw. 5 zeigt, im Zusammenspiel ihre Eigenständigkeit. Als der Psalter nach der zweiten Verzahnung darüber hinaus versucht, die Zäsur, wie sie nach Ziffer 4 hergestellt wurde, zu überbrücken und so eine weitere Einbindung anstrebt, reagiert die Steeldrum in Ziffer 6 mit panisch wirkenden Ausfallversuchen.

An anderen Stellen ist zu sehen, wie der Psalter versucht, auf eine gemeinsame Schluss- oder Zäsurbildung hinzuwirken. Kurz vor Ende von Ziffer 10 erzielt er über die rhythmisch gedehnte und von Pausen durchsetzte Abfolge von g', e', d' und schließlich c' als Zielton eine Schlusswirkung. Unmittelbar mit Erreichen des ‚Schlusstones‘ schwingen sich beide Stimmen jedoch plötzlich wieder aktiver und über ein gemeinsames Metrum verbunden nach oben wie Phoenix aus der

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

Asche und kommen nach dem Verebben und Auseinanderlaufen, das diesem Schlussversuch voranging, zu einer musikalisch dichten und schönen Gestaltung in Ziffer 11. Auch die Schlussgestaltung in 11 wird durch den Psalter auf ganz ähnliche Weise über eine von Pausen durchsetzte Abwärtsbewegung zum c' hin eingeleitet, dieses Mal jedoch in den insistierenden Wiederholungen des Grundtons und letztendlich durch ein Pausieren durchgesetzt. Die Steeldrum reagiert mit einer gekonnt wirkenden Schlusswendung, die wie abschließend die beiden noch nicht gespielten höchsten Töne der Steeldrum einbezieht, um dann auf einem tonikal wirkenden Quintklang zu schließen. Obwohl so ein absolut gelungener Schluss entsteht, setzt die Steeldrum jedoch erneut an, so als könne sie den Schluss in seiner abschließenden Wirkung an dieser Stelle noch nicht akzeptieren.

Eine elaborierte musikalische Gestaltung und Vermittlung findet das Prinzip der Abwechslung an Stellen, die wie Verzahnungen wirken. An diesen verzahnten Stellen ergänzen sich einzelne Töne der beiden Stimmen jeweils zu einem Motiv auf so engem Raum, dass es nicht mehr gerechtfertigt erscheint, von abwechselndem Spiel zu sprechen. Solche Stellen finden sich neben der exemplarisch dargestellten Passage in Ziffer 4, auch in 5 und 12, aber auch in gescheiterter Form in Ziffer 10.

Notenbeispiel K3

The image shows a musical score for two instruments: SD (Steeldrum) and SP (Psalter). The SD staff is in the upper position and the SP staff is in the lower position. Both staves are in treble clef. The SD staff begins with a box around the first measure containing the number '4'. Above the first six notes of the SD staff is the number '6'. The SP staff has a 'z' above the first measure and another 'z' above the second measure. The notation includes various rhythmic values and rests.

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

In diesen Verzahnungen ergänzen sich beide Stimmen zu einem übergeordneten Ganzen, ohne dass sie dabei ihre Eigenständigkeit aufgeben würden, im Gegenteil entsteht der musikalische Effekt der Verzahnung ja gerade erst durch diese Eigenständigkeit. Es fällt auf, dass die einzige Gleichzeitigkeit im Zusammenspiel im ersten Teil der Improvisation außerhalb dieser Verzahnung nur auf der Grundlage eines noch unklaren, nicht für beide verbindlichen Metrums stattfindet (s. Mitte Ziffer 5).

Auf anderer Ebene zeigt sich die Möglichkeit zur Vermittlung da, wo Zusammenklänge vorkommen: Alle im Spiel der Steeldrum vorkommenden Zusammenklänge (vgl. Ziffer 5, 8 und gehäuft in 9-12) entstehen nämlich auf der Grundlage der Tonsymmetrie, d.h. zusammenklingen darf nur das, was sich auf dem Instrument gegenüber steht.

Coda

Der Schlussteil in Ziffer 12 erscheint wie eine kleine Coda, die überrascht und entgegen ihres entschiedenen Anfangsgestus überflüssig wirkt. Die Steeldrum zeigt sich hier wieder stärker orientiert an der Symmetrie des Instruments bzw. des Körpers und wirkt mit dem abwechselnden Spiel wie ein Rückgriff auf die Anfangsgestaltungen, während der Psalter hilflos auf die Zwei-Achtel/Viertel-Figur zurückgreift. Der Schluss bleibt mit dem dominantisch wirkenden g' (d' im Psalter) nicht nur tonal, sondern auch bezüglich der Symmetrie eigentümlich hängen und der Spielpartner überspielt auch postwendend. Auf diese Weise hat dieser kurze Schlussteil nichts wirklich Abschließendes, sondern lässt den Zuhörer mit einer offenen Geste zurück.

3.2.5.3 Formal-ästhetische Analyse des Gesprächstextes

Verbindungslose Aneinanderreihungen

Immer wieder fallen im Gespräch mit Kaja Textpassagen auf, in denen sie in ihren Ausführungen einzelne Elemente ohne Verbindung aneinander reiht. Als Beispiel hierfür sei eine Stelle im ersten Drittel des Gesprächstextes gewählt (Z324ff):

Da hatte ich schon fast gedacht: „Jetzt ist zu Ende!“ Und dann hab ich gedacht „Nee, ist doch noch nicht zu Ende,“ und dann hab ich noch mal weiter gemacht, weil du hast dann auch kurz ausgesetzt, und da hab ich gemeint, „Jetzt könnte es ja zu Ende sein.“ Und dann hab ich gedacht: „Nee, doch nicht.“ Und da hab ich noch mal weiter gemacht und dann ging es ja auch noch mal weiter und, ja, bis es dann zu Ende war (ja) Aber da hatte ich kurzzeitig überlegt: „Ist es jetzt zu Ende oder-“, weil du ja auch sagtest, man merkt dann, wenn es zu Ende ist, und da hab ich schon mal zwischendurch gedacht. „Jetzt könnte-“ aber, gut.

Wie an dieser Stelle kommt es bei Kaja immer wieder zu Erzählungen, in denen die Einzelelemente nur durch ‚und dann‘ beziehungsweise ‚und da‘ aufgereiht werden. Entgegen dem, was man aufgrund ihrer Bildung erwarten könnte, ein restringierter Code, in dem keine Beziehungen hergestellt werden, sondern nur eine lose Anhäufung vorgenommen wird. Denn wie auch in dem oben zitierten Abschnitt deutlich wird, ist das ‚und dann‘ nicht einmal in chronologischem also zeitlich ordnendem Sinn zu verstehen. Vielmehr werden hier, wie auch an vielen anderen Stellen, Risse und Sprünge im Zeitkontinuum durch diese Formulierungen überdeckt, als einzige Verbindung der Aufzählung eine Chronologie vorgetäuscht, die sich aber bei näherem Hinsehen als fälschlich erweist. Auf diese Weise entstehen Erzählungen, die den Leser nicht mitnehmen, weil sie ohne zeitlichen Verlauf bleiben, weil die einzelnen Geschehnisse nicht in einen Zusammenhang, nicht einmal in eine kontinuierliche Entwicklung gebracht werden, sondern wie als Versatzstücke nebeneinander gestellt werden.

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

Ähnlich gibt es im Gesprächstext auch zahlreiche Stellen, an denen Kaja Aufzählungen, Aneinanderreihungen vornimmt, die zwar als Präzisierung verstanden werden können, die aber eher wie Verdopplungen, wie verschiedene Alternativen nebeneinander gestellt werden. So findet sich zum Beispiel, als es darum geht, dass Tiere nicht böse seien (Z263), eine Aneinanderreihung von *gemeine, andere verletzende, böartige Sachen*, in der die einzelnen Elemente genauso wenig zu einer Verdeutlichung beitragen, wie wenn sie davon spricht, dass *du mitten drin bist, in der Situation, oder die Situation mitmachst, oder mitgestaltest* (Z797). Solche Verdopplungen finden sich im Text immer wieder und zugespitzt in Formulierungen wie der *Kontinuität von regelmäßig Sehen* (Z263) oder der *anonymen Person XY, von der ich nie irgendetwas mitbekommen hab* (Z582). Häufig finden sich solche Dopplungen, die wie ein unentschiedenes Vor und Zurück wirken, auch in komplexeren textlichen Zusammenhängen, wie die folgende Stelle veranschaulichen soll (Z799ff):

..... weil die Situation so neu war, und da musste ich- ja dann musste ich mich voll und ganz auf das Eine konzentrieren-, nicht konzentrieren, aber da hatte ich voll und ganz das eine gemacht so das es zum Beobachten nicht kam, aber wenn es Sachen sind, die man ganz oft macht, oder ... sich relativ sicher in irgendetwas fühlt, hast du auch die Zeit zu beobachten, (hmhm) nebenher, dann kannst du es parallel machen (ja) Ansonsten ... ja, musst du dich entscheiden: „Beobachte ich, oder mache ich?“ und nur Beobachten ist ja langweilig, da mach ich ja lieber (ja) aber wenn das mit dem Machen ja,g-gut läuft, oder von der Hand geht, oder du es oft gemacht hast, dann hast du ja auch die Zeit währenddessen zu beobachten.

Der Eindruck einer unzusammenhängenden Reihung entsteht hier aber nicht nur durch fast redundante Wiederholungen, sondern auch durch die Perspektivenwechsel zwischen ‚Ich‘ und einem verallgemeinernden ‚Man‘ oder ‚Du‘, durch das mehrfach auftauchende Relativieren des gerade Gesagten (*nicht konzentrieren, oder oft macht oder sich relativ sicher fühlt*), sowie durch die unetstet springende

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

Bewegung des Erzählten: aus der ‚neuen Situation‘ folgt ein ‚Konzentrieren‘, das zurückgenommen wird (‚nicht konzentrieren‘). Daneben folgt aus einem ‚oft Machen‘ ein ‚sicher Fühlen‘ und daraus ein ‚parallel Machen Können‘, wieder zurück zu einem ‚Entscheiden‘, einer Bewertung des Beobachtens (‚langweilig‘) und wieder zurück zu der Möglichkeit des ‚parallel Machens‘. Dabei scheint Kaja immer wieder bemüht, eine möglichst umfassende Erklärung zu finden. So sagt sie zum Beispiel, als sie nach den Gründen fürs Beobachten gefragt wird, es gehe ihr um Wechselwirkungen *zum Beispiel zwischen einzelnen Lebewesen, ich will es jetzt gar nicht nur zwischen Tieren oder Menschen, oder Menschen und Menschen, oder Tieren und Tieren* (Z854ff) und später (Z893ff) führt ein erneuter Versuch zu erklären, was sie davon habe, zu zehn mit ‚oder‘ verbundenen Wendungen.

Abstoppende Antworten und Bewegungslosigkeit

Im Verlauf des gesamten Gesprächstextes fällt auf, dass Kaja häufig bei einsilbigen Antworten bleibt wie zum Beispiel an folgender Stelle zu Beginn des Gesprächs (Z43ff):

Und kannst du d-dich noch an andere Situationen erinnern, als den Anfang?
.....
..... *Ja schon.*

Zum Beispiel?
Also, als wir dann schon ein bisschen gespielt haben, (usw.)

Die Frage des Untersuchers wird korrekt beantwortet: Ja, sie kann andere Situationen erinnern. Dann schweigt sie wieder. Die in der Frage implizierte Intention, dass diese Situationen auch mitgeteilt werde, bleibt jedoch auf Kajas Seite unbeantwortet, so dass der Untersucher erneut nachfragen muss. Auf diese Weise werden immer wieder Schlusspunkte gesetzt, das Gespräch kommt nicht so recht in Gang oder wird immer wieder aus der Bewegung herausgenommen. Gleichzeitig wird, und das zeigt sich in dem im Vergleich zu den anderen Gesprächen

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

auffallend höheren Anteils des Untersuchers, dieser durch dieses Sprachverhalten in eine aktivere Rolle gebracht. Immer wieder kommt es so zu langen Pausen, die erst durch eine erneute Intervention des Untersuchers unterbrochen werden.

Offen lassen und nicht festlegen wollen

Neben aufzählenden Passagen, die der Präzisierung der eigenen Ausführungen dienen (*Hm, soll ich jetzt anfangen, oder gibst du mir ein Zeichen, oder fängst du an, fangen wir zusammen an; Z35f oder auf dein Instrument reagiere, sollte, musste, oder- nee (...) habe; Z1005f*), kommt es im Gespräch mit Kaja immer wieder auch zu Stellen, an denen sich Kaja nicht festlegt. So fallen immer wieder sinnlos wirkende Aufzählungen auf, die auf den ersten Blick wie eine Präzisierung des Gesagten erscheinen könnten: *hinklopft, hinhaut, was man macht (Z16f)* oder später (*Z678f*) *eine Bezugsperson (...)mir nahe stehende Person, oder eine (...) Person, die mir wichtig ist*. Bei näherem Hinsehen jedoch wird deutlich, dass die weiteren Alternativen dem Gesagten nicht wirklich etwas hinzufügen, sondern viel eher zur Verunklarung beitragen, indem es auch so sein könnte, oder so, oder so. Noch deutlicher wird diese Tendenz an den Stellen, an denen diesen Alternativen noch ein weiteres ‚oder‘ angehängt wird, das dann aber von Kaja offen gelassen wird: *Umgebung ... Menschen, oder Tiere oder .. was auch immer (Z960)* oder weiter hinten: *Rinnsal, Stromschnellen oder, (Z1123)*. Solche Aufzählungen mit zwei oder drei Alternativen und einem anschließenden offen gelassenen ‚oder‘ finden sich im Gesprächstext in der Tat überaus häufig. Daneben finden sich aber auch Stellen, an denen Kajas Erzählungen einfach im Nichts auslaufen. Als Beispiel sei hier eine Passage kurz vor Schluss des Gesprächs (*Z1109ff*) angeführt:

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

*ich hab einfach mal, so mal munter drauflos getrommelt, ohne dass ich das auch mir was dabei gedacht habe, wirklich, wo ich sage: „Jetzt machst du mal eine längere Passage oder eine kürzere“ oder so was, das hab ich nicht gedacht (hmhm) hab immer nur so ein bisschen
.....*

Ein eigentümliches Enden, das nach ‚ein bisschen‘ offen bleibt und nach einer längeren Pause eine neue Aktivität des Untersuchers nach sich zieht.

Offen halten will Kaja aber auch an Stellen, an denen sie Abgrenzungen relativiert, Grenzziehungen aufweicht. So legt sie zum Beispiel Wert darauf, dass Punk nicht ‚hässlich‘ sein wolle, nur ‚anders‘ (Z126) und ein Stück später benutzt sie, um die Anziehung von Punkbewegung und –musik auf sie zu begründen, Ausdrücke wie ‚schön‘, ‚ein bisschen die Kontrabewegung‘ sowie ‚reizvoll‘, die sich in diesem Zusammenhang verniedlichend ausnehmen.

Verzahnungen

Als einziger der fünf untersuchten Gesprächstexte weist das Gespräch mit Kaja ein Phänomen auf, das ich wegen der Aufteilung einer Aussage auf zwei Sprecher (Wie lange- *-hab ich das schon?! Z658f*) als ‚verzahnte Rede‘ bezeichnen möchte. Es handelt sich dabei um Stellen mit gleichzeitigen, überlappenden oder schnell sich abwechselnden Redebeiträgen, für die beim Verschriften eine eigene Art der schriftlichen Wiedergabe gefunden werden musste. An solchen Stellen wird die zeitliche Abfolge der Redebeiträge so dicht, teilweise wird auch gleichzeitig gesprochen, dass es in der Verschriftung nur unzulänglich dargestellt werden kann. Als Beispiel hierfür sei eine Stelle in der Mitte des Gesprächstextes (Z602ff) angeführt:

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

Also, das Nicht-Mögen bezieht sich

(fällt ergänzend ein:) – auf diese Spezies Mensch, wenn ich kein-n-

(fällt wieder ein:) genau auf, auf eigentlich auf ein- ein-, ein-

(weiter:) kein Individuum sehe, als, als-

(ergänzt) ein Abstraktum.

Es ist dabei in den beiden angeführten Stellen nicht nur Kaja, die den Faden aufnimmt und in einer eigenen Aussage weiterspinnt, sondern auch der Untersucher. Solche engen Verzahnungen finden sich an vielen Stellen im Gespräch. Dabei variiert der Grad der Bezugnahme der Beiträge zwischen unbezogener Gleichzeitigkeit oder Widerspruch, wie sie sich auch in anderen Gesprächen finden lassen, bis hin zu der tatsächlichen Verzahnung der Redebeiträge. Die große Nähe, die sich an solchen Stellen andeutet, findet sich am Ende des Gesprächs noch einmal ganz deutlich: hier sprechen beide Gesprächspartner das letzte Wort des Gesprächs (,ok' Z1143), das Übereinkunft über den nun zu machenden Schluss signalisieren soll, gleichzeitig aus. Die Verzahnung ist zum Einklang verschmolzen.

3.2.5.4 Formen widerständiger Aneignung bei Kaja

Auch in der letzten Untersuchung sollen nun die in den Analysen herausgestellten Befunde daraufhin betrachtet werden, wie sich hier die Aneignung von Entgegenstehendem darstellt und wie sich demnach das Zur-Welt-Sein der Probandin diesem ersten und einmaligen Eindruck zufolge skizzieren lässt.

Deutlich wird schon gleich zu Beginn ein statisches Nebeneinander, das sich auch in den häufigen Erzählungen über das Beobachten wieder findet. Diese Tätigkeit erfordert es, der Welt gegenüber zu stehen, den Überblick zu behalten und bei sich zu bleiben, anstatt sich verwickeln zu lassen und sich dem Erleben hinzugeben. So werden Ordnungen gehalten und auseinander gehalten, in denen es heißt: Hier bin ich, da bist du. Das Nebeneinanderstehen ermöglicht

Kapitel 3

Praktische Ausarbeitungen

unbeeinflusst vom Anderen das Eigene durchzuziehen. Annäherungen von Außen werden schnell reguliert, bis ein ausgewogenes Distanzverhältnis wieder hergestellt ist. Gleichzeitig hat diese Welt dadurch etwas Additives. Es kommt zu Aneinanderreihungen statt zu Verbindungen, zu einem Nebeneinander-Stellen aus dem ein Nebeneinander-Stehen wird. Das hat zur Folge, dass die Bewegung immer wieder in Gang gebracht oder in Gang gehalten werden muss, weil es von einem erwartet wird, anstatt dass sie in organischem Fluss wie von alleine sich entwickelt. Immer wieder laufen so Bewegungen aus, verlieren sich ins Leere. Schlüsse können nicht gefunden werden, weil sich schon vor dem Ziel Müdigkeit einstellt.

Aus der Distanz sind dann auch vorsichtige Annäherungen möglich, was auseinander liegt und sich als eigenständig konturiert hat, darf auch zusammenfinden. Das funktioniert in den Verzahnungen, in denen Eins ins Andere greift, ohne dabei seine eigene Position, seine Eigenständigkeit aufgeben zu müssen. Diese zentrale, sowohl in der musikalischen als auch in der nichtmusikalischen Situation zu beobachtende Gestaltungsweise ermöglicht eine Kompromissbildung zwischen Verbindung und Gegenüberstehen, zwischen Dabei-Sein und Beobachten. So kann Anschluss an das Außen gefunden und Hilfe und Stärkung in Anspruch genommen werden. Man kann sich dem anderen anvertrauen. Das kann so weit gehen, dass nicht zu entscheiden ist, ob es sich um eine verschmelzende Verbindung oder ein Abstimmen des Eigenen an das Andere auf der Grundlage exakter Beobachtungen handelt.

4. Schluss

4.1 Zusammenfassung: Improvisieren als widerständige Aneignung

Im folgenden Kapitel sollen die Ergebnisse der fünf Einzelfalluntersuchungen im Hinblick auf die in ihnen eingenommene Perspektive und auf der Grundlage der vorangestellten theoretischen Ausarbeitungen zusammenfassend reflektiert werden. Den Ausgangspunkt bildet dabei die Betrachtung der Analysen der Improvisationssituation, die der Interesserrichtung der vorliegenden Arbeit folgend den Schwerpunkt der Zusammenfassung bildet. Dieser werden später Vergleiche aus der sprachlichen Interaktion zur Seite gestellt, und schließlich sollen auch Überlegungen zu der Besonderheit musikalisch improvisatorischer Handlungsgefüge im Unterschied zu allgemeinen Alltagstätigkeiten ihren Platz finden.

Bei der Auswertung wurden die einzelnen vorangegangenen Musikanalysen daraufhin betrachtet, wie dort jeweils Bedeutungserleben zustande kommt. Bewusst wurde dort das Improvisieren als ein Prozess widerständiger Aneignung betrachtet. Aus dieser Perspektive ist nun zunächst bei jedem als bedeutsam herausgearbeiteten Punkt die Frage gestellt worden, aus welcher Richtung Anforderungen entstehen, die den musikalisch Handelnden beeinflussen. Die Improvisation wird als Ergebnis einer improvisierten Auseinandersetzung mit Wirkfaktoren oder Wirksamkeiten (vgl. Salber, 1989, S. 44ff) betrachtet, die es in den Analysen zu rekonstruieren galt. Es sind diese Anforderungen, die gemeint sind, wenn von Widerständigkeiten die Rede ist. Interessant ist dann, wie diese Widerständigkeiten als Gegenpol eines Auseinandersetzungsprozesses in das Spiel integriert werden. Diese Prozesse wiederum sind mit dem Begriff der Aneignung gemeint, einer Aneignung, als deren Produkt die Improvisation anzusehen ist.

Im ersten, theoretischen Teil dieser Arbeit wurde der Begriff des Zur-Welt-Seins eines Menschen, der durch und durch subjektive Charakter von Wirklichkeit und Objekterfahrung ausgearbeitet. Es wurde gezeigt, dass und wie Wirklichkeit und Objekterfahrung als subjektiv Konstituierte in Abhängigkeit eines individuellen ontogenetischen Prozesses stehen. Auf dieser Grundlage wird verständlich, dass die Formen widerständiger Aneignung, wie sie in den vorangegangenen Einzelanalysen herausgearbeitet werden konnten, nicht oberflächlich als die Art verstanden werden können, wie ein Individuum Dinge seiner Umgebung behandelt, mit ihnen umgeht. Der Begriff des Zur-Welt-Seins eines Menschen, wie er hier verstanden werden soll, bezieht sich nicht auf eine Ebene, auf der ein abgegrenztes Subjekt und distinkte Objekte zu finden sind. Er geht vielmehr auf eine Ebene zurück, die hinter (oder entwicklungsgeschichtlich vor) dieser Trennung liegt, und reflektiert die individuelle Struktur dieser Trennung als Prozess einer Auseinanderfaltung mit. Eben in diese Strukturen aber gewährt uns die Improvisation einen Einblick, wenn wir das Improvisieren eines Menschen als widerständige Aneignung betrachten. Umgekehrt erlaubt uns ein solches Verständnis, Phänomene, die auf den ersten Blick ganz disparat erscheinen, in ihrer nicht nur metaphorischen oder symbolischen Beziehung zu verstehen, wie beispielsweise das Sich-Hereingenommen-Fühlen des Untersuchers angesichts des Probanden und dessen Spielweise von außen nach innen auf der Steeldrum.

Die in den konkreten Einzelanalysen gefundenen Widerständigkeiten wie Aneignungsformen sollen im Folgenden nun noch einmal zusammenfassend dargestellt werden. Es ist dabei festzuhalten, dass Widerständigkeiten nicht ‚objektiv‘ da sind, sondern ‚subjektiv‘ mit hergestellt werden. So bewirkt die Auseinandersetzung mit der Kreisform der Steeldrum zum Beispiel in der einen Improvisation bestimmte Formenbildungen, während die Kreisform in der anderen Improvisation anscheinend keinen Einfluss auf die Gestaltungen hat. Ich habe diesem Umstand Rechnung getragen, indem

ich im Folgenden in Unterscheidung zu den Widerständigkeiten den Begriff der ‚bedingenden Faktoren‘ verwende, um das zu bezeichnen, womit widerständige Tendenzen in Zusammenhang stehen, wovon sie ausgehen. Die bedingenden Faktoren sind in diesem Verständnis Quellen potentieller Widerständigkeiten, die in einer individuellen Auseinandersetzung realisiert und damit wirksam werden oder auch nicht. Dass ein Spieler bestimmte Widerständigkeiten realisiert, kann aus diesem Grund psychologisch ebenso interessant sein, wie die Art und Weise der individuellen Aneignung. Welche Widerständigkeiten in einem konkreten Fall wirksam sind, kann dabei nur unter Berücksichtigung möglichst aller vorhandenen Bedingungen und unter Einbeziehung des eigenen Wissens und Erlebens um und von Musik aus den jeweiligen musikalischen Gestaltungen erschlossen werden. Bei diesen Entscheidungen spielt im Sinne eines hermeneutischen Prozesses immer auch das bereits vorhandene Wissen um die musikalisch Tätigen eine Rolle. Während der Begriff der ‚Bedingung‘ im alltäglichen Sprachgebrauch die äußeren Umstände bezeichnet, unter denen eine Handlung stattfindet oder ein Sachverhalt steht, verweist er bei näherer Betrachtung auf das, was diesen Handlungen oder Sachverhalten ein Ding (das auch nicht stofflicher Natur sein kann) hinzufügt, das diese zu seinem So-Sein nötig haben und erweist sich auf diese Weise hier als im doppelten Sinne zutreffend (vgl. hierzu auch Heubach, 1987).

Im Nachfolgenden sollen die unterschiedlichen bedingenden Faktoren betrachtet werden, die sich für das Zustandekommen der musikalischen Formenbildungen in den vorangegangenen fünf Einzelanalysen als wichtig erwiesen haben. Der Umstand, dass dabei von den Erfahrungen ausgegangen wird, die in dieser begrenzten Anzahl zu machen waren, macht deutlich, dass die folgenden Einteilungen nicht im Sinne einer umfassenden Systematik zu verstehen sind. Eine solche Geschlossenheit anzustreben scheint jedoch auch angesichts der Tatsache weder möglich noch sinnvoll, dass eine Improvisation jederzeit von unvorhersehbaren Ereignissen in ihrem weiteren Verlauf beeinflusst

werden kann. Die hier vorgeschlagene Perspektive zeichnet sich jedoch gerade durch ihre Möglichkeit aus, solche Unvorhersehbarkeiten aufzunehmen.

Nicht einmal die Reihenfolge, in der die bedingenden Faktoren im Folgenden dargestellt werden, soll eine Wertigkeit implizieren. Sie ergab sich eher zufällig und es versteht sich aus dem gerade Gesagten, dass in jeder individuellen Improvisation andere bedingende Faktoren wichtig sein können. Hier soll es vielmehr darum gehen, aus dem in den Analysen enthaltenen Material die dort anzutreffenden zentralen bedingenden Faktoren herauszuarbeiten und die damit in Verbindung stehenden Widerständigkeiten wie Aneignungsformen darzustellen. Auch wenn aber die konkreten Beobachtungen aus den im Rahmen dieser Arbeit angefertigten Einzelanalysen stammen, habe ich doch darauf verzichtet, in jedem Einzelfall auf die Untersuchung zu verweisen, der sie entstammen. Nachvollziehbarkeit ist hier schon auf der Grundlage allgemeiner musikalischer Erfahrungen, wie sie auch in anderen musikalischen Zusammenhängen gemacht werden können, in genügendem Maße gewährleistet.

4.1.1 Bedingende Faktoren des Improvisierens

Das Instrument als bedingender Faktor des Improvisierens

Es mag auf den ersten Blick banal erscheinen, das Instrument als bedingenden Faktor überhaupt zu reflektieren. Es scheint aber, dass gerade an diesem Faktor deutlich werden kann, worum es in dieser Arbeit geht: eine Perspektive zu entwickeln, aus der heraus alle das Improvisieren als sozio-psycho-physischen Vorgang beeinflussenden Faktoren miteinander verhandelbar werden. Verhandelbar in einem Sinne, in dem alle Faktoren bzw. die damit verbundene widerständige Aneignung gleichermaßen erfasst werden und dem Erkenntniszugewinn dienen können. Verhandelbar aber auch, indem die unterschiedlichen Aneignungsformen auf einen Nenner gebracht werden, und indem bestimmte Themen sich in der Aneignung der unterschiedlichsten bedingenden Faktoren zeigen können. So kann sich Vereinnahmendes, um nur eine mögliche Aneignungsform herauszugreifen, in der zwischenmenschlichen Beziehung ebenso zeigen wie im Umgang mit dem Instrument oder dem musikalischen Idiom. Und hier eben kann das Instrument als bedingender Faktor als Paradebeispiel gelten, wird es doch in musiktherapeutischen Analysen oft nicht näher reflektiert, obwohl niemand seinen Einfluss auf die Gestaltbildungen einer Improvisation leugnen würde. Das Instrument aber steht mehr als nur bereit beim Improvisieren, es hat Einfluss auf die Improvisation, die zumindest zum Teil eben in Auseinandersetzung mit dem entsteht, was das Instrument dem Spieler entgegenstellt. Es ist somit in der vorliegenden Terminologie als bedingender Faktor anzusehen, als Quelle potentieller Widerständigkeiten, die Gegenpol einer Aneignungsbewegung darstellen.

In der vorliegenden Arbeit wurde in allen fünf Untersuchungen von den Probanden gleichbleibend eine pentatonische Steeldrum gespielt, so dass für die Betrachtung des Instrumentes als bedingendem

Faktor die Eigenheiten dieses Instrumentes bedeutsam sind. Hier scheint vor allem anderen die Anlage der Töne in zwei in sich geschlossenen Tonkreisen um einen Zentralton großen Einfluss auf die Gestaltungen der Spieler und Spielerinnen gehabt zu haben. Es konnte beobachtet werden, wie diese Kreise als getrennte Tonvorräte genutzt wurden, die nicht gemischt wurden, oder aber auch, wie die Stelle, an der der höchste Ton des Kreises wieder neben dem Tiefsten lag, zu besonderer Behandlung anregten, indem sie überspielt, ausgekostet oder gemieden wurde. Auch wurde deutlich, dass nicht nur zwischen den Probanden sondern auch im Verlauf einer Improvisation die Kreisanordnung der Töne unterschiedlich wirksam, das heißt von unterschiedlich hoher Relevanz für die Formenbildungen, war bzw. zu unterschiedlichen Formenbildungen führte.

Es wurde aber auch deutlich, dass das Instrument im Erleben des Spielers auch auf andere Weise organisiert werden kann: so wurden die Töne in einem Fall auch einer achsensymmetrischen Anordnung folgend gespielt oder die entfernteren vor den näher zum Spieler hin gelegenen Tönen. Auch die räumliche Nähe der Töne untereinander spielte in manchen Improvisationen eine Rolle für das Spiel, sowohl bezüglich der Nachbarschaft innerhalb eines Tonkreises, wie auch eine die Kreisanordnung übergreifende Nähe. Schließlich wurde deutlich, dass in vielen Fällen die Form des Instrumentes eine gerichtete Bewegung nahe legte, die dann wiederum zu einem musikalischen Ereignis wurde: im Spielen lud die kreisförmige Anlage der Töne auf dem Instrument zu einer kreisenden Bewegung ein, woraus eine bestimmte Tonfolge entstand. Und immer wieder wurde die Richtung dieser Bewegung auch variiert oder ihr, etwa auf der Grundlage der eigenen Körpersymmetrie, etwas entgegengesetzt.

Neben der Anordnung der Töne stellt natürlich auch der durch das Instrument gegebene Tonvorrat eine Bedingung dar, die das Instrument in das Improvisieren einbringt. Nur in Relation zu diesem kann von Sparsamkeit oder reichhaltiger Ausnutzung des Tonmaterials

gesprochen werden. Interessant sind hierbei natürlich immer auch Veränderungen im Prozess des Improvisierens, wie sie sich in den analysierten Improvisationen finden, wenn in einem Fall der verwendete Tonvorrat langsam gesteigert wird, oder wenn in einem anderen Fall der Schluss anscheinend erst gemacht werden kann, nachdem die beiden letzten, zuvor aufgesparten Töne Verwendung fanden.

Auch die gehämmerten Tonfelder stellen, indem sie sich von dem sie umgebenden Teil des Instruments abheben, einen bedingenden Faktor des Instruments dar. Sie heben sich dabei nicht nur optisch, sondern auch klanglich von der übrigen Fläche der Steeldrum ab, wobei der stärker geräuschhafte Anteil des übrigen Instrumentes, wie in der einen Improvisation, in der sogar der Außenbereich des Instrumentes perkussiv genutzt wurde, bewusst eingesetzt oder gemieden werden kann. Schließlich indizieren auch die bereitliegenden Schlegel, als Schlegelpaar, eine bestimmte Spielweise des Instruments, wie auch die durch das Instrument festgelegte Tonhöhe bzw. Intonation im Vergleich zum mitspielenden Instrument und die dem Instrument eigene Lautstärke als bedingende Faktoren die Gestaltungen innerhalb einer Improvisation beeinflussen und auf diese Weise ihre Widerständigkeit geltend machen können.

Der eigene Körper als bedingender Faktor des Improvisierens

Auch der eigene Körper wurde in einigen Punkten innerhalb der vorliegenden Untersuchung als bedingender Faktor für die Improvisationen deutlich. So führte das Abwechseln der beiden Spielhände in Zusammenhang mit den beiden bereitliegenden Schlegeln in einigen Fällen zu Gestaltungen, die den in der Auseinandersetzung mit der Kreisanlage des Instruments entstandenen Formenbildungen gegenüber stehen. In einem Fall wurde gar die Organisation des Instrumentes ausgehend von der eigenen Körpersymmetrie als symmetrische wahrgenommen, wobei Nichtübereinstimmungen einfach

‚zurechtgerückt‘ wurden, indem nicht in dieses Schema passende Töne ausgespart oder zumindest seltener verwendet wurden.

In gewissem Sinne ist auch dort vom Körper als bedingendem Faktor der Improvisation zu sprechen, wo von Virtuosität die Rede ist, indem der Eindruck von Virtuosität im Spiel nur in Auseinandersetzung mit der Begrenztheit und relativen Schwerfälligkeit des eigenen Körpers entstehen kann. Virtuosität ist hier Überwindung der mit der eigenen Körperlichkeit verbundenen Begrenztheiten. Schließlich steht auch der Aspekt der Lautstärke innerhalb der Bedingtheiten, die unsere Körperlichkeit mit in das Improvisieren einbringt, indem erhöhter körperlicher Einsatz nötig wird, um eine höhere Lautstärke zu erzielen, wie auch Verminderung der Lautstärke aus einem Dosieren eingesetzter Körperlichkeit resultiert. In diesem Zusammenhang ist auch der Spannungsabfall, der zum Wegbleiben einzelner Töne oder dem Auffedern der Schlegel führt, zu sehen. In diesem Sinne lässt sich auch bei vielen ‚Fehlern‘, die im Spiel auftreten, vom Körper als bedingendem Faktor ausgehen, nicht nur wenn Töne wegbleiben, sondern auch, wenn aufgrund schlechter Koordination der Bewegungsabläufe nicht intendierte Töne oder aber intendierte Töne zu einem nicht intendierten Zeitpunkt erklingen.

Andere Aspekte des Umgangs mit der eigenen Körperlichkeit waren in dieser Untersuchung dadurch ausgeschlossen, dass die Analysen sich auf die Tonaufnahme bezogen, in der Aspekte wie Körperhaltung oder Mimik und Gestik ausgeblendet waren.

Der Mitspieler als bedingender Faktor des Improvisierens

In musiktherapeutischen Kontexten wird aus gutem Grund die Improvisation häufig als eine Form von Beziehungsgestaltung, als besondere Form der Kontaktgestaltung zwischen zwei menschlichen Subjekten angesehen, entstehen doch die meisten therapeutischen

Improvisationen, wie die Improvisationen dieser Untersuchung auch, zwischen Menschen. Unter der vorliegenden Perspektive stellen sich diese Aspekte als Auseinandersetzung mit den Widerständigkeiten dar, die von dem Mitspieler als bedingendem Faktor ausgehen, werden jedoch nur als ein Teil der als bedeutsam aufgefassten Momente verstanden, indem der Mitspieler als ein bedingender Faktor neben anderen betrachtet wird.

Ein bestimmter Ton, eine musikalische Geste steht unter diesem Blickwinkel nicht einfach für sich, sondern ist gleichzeitig eine eigene Gestaltung oder die eines Mitspielers. Bestimmte musikalische Formenbildungen können nur dann verstanden werden, wenn sie als Auseinandersetzung mit dem Menschen angesehen werden, der mir im Improvisieren gegenüber steht. Erst so können Themen wie Konkurrenz, Kontaktverweigerung, Verwicklung und Vereinnahmung oder Übernahme von Verantwortung innerhalb der musikalischen Gestaltungen entstehen, wie sie in den vorliegenden Analysen auftauchen. Die Form meines Zugehens auf Menschen im Allgemeinen, wie auch auf diesen mir konkret gegenüberstehenden Menschen im Besonderen, prägen die Gestaltungen, in denen sich die Improvisation manifestiert. In den hier untersuchten Improvisationen finden sich so unterschiedliche Formen der Kontaktgestaltung, vom Nebeneinander her, bei dem der Andere scheinbar nicht wahrgenommen wird, über abwechselndes oder verzahntes Spiel, bis hin zu einem engen, verschmelzenden Unisono.

Zwischenmenschlicher Kontakt manifestierte sich dabei in den musikalischen Gestaltungen auf unterschiedliche Arten und Weisen: Als Grundlage von Gemeinsamkeit in der Musik kann das verbindende Metrum angesehen werden. Dabei sind in den Improvisationen nicht nur das Fehlen oder Vorhandensein eines solchen Metrums, sondern auch unterschiedliche Abstufungen von einem losen, zeitweilig Gemeinsamkeit bietenden Puls bis hin zu einem alles umschließenden

Grundschlag, der kaum Entrinnen zulässt, zu finden. Daneben zeigte sich das Spiel in den Analysen auch immer wieder beeinflusst von den Gestaltungen des Gegenübers, seien es bestimmte Spielweisen, rhythmische Muster, Motive oder ganze Phrasen, die der Mitspieler zuvor in die gemeinsame Improvisation eingebracht hat. Die Palette auftretender Reaktionen reicht hier von einem offensichtlichen Nicht-Wahrnehmen des Spielpartners, in dem mit einer neuen Anfangsbildung dessen Schluss gar nicht erst abgewartet wird, über ein erschrecktes Innehalten nach einem ‚falschen‘ Ton des Mitspielers, sowie Variationen und Imitationen des angebotenen Materials bis hin zu Gleichzeitigkeit und unisonohaften Formenbildungen, die zu einer musikalischen Verschmelzung führen.

All diese musikalischen Gestaltungen zeigen dabei immer ein zumindest doppeltes Gesicht: Das Metrum hat zugleich auch ein Eigengewicht, das vom Mitspieler losgelöst eine eigene Kraft in der Improvisation darstellt, seine eigene Widerständigkeit in den musikalischen Prozess mit einbringt, was weiter unten noch einmal gesondert betrachtet werden wird. Genauso ist es auch mit den anderen Gestaltungen des Mitspielers, die in der Improvisation ein Eigengewicht erhalten, die immer aber auch als Produkte des Mitspielers gesehen werden können. Bezugnahmen und Rückgriffe sind Reaktionen auf ein menschliches Gegenüber wie auch Behandlungsformen bestimmter musikalischer Strukturen. Umgekehrt zeigt sich auch, dass da, wo die musikalischen Gestaltungen vage, das Metrum verschwommen, die rhythmisch-melodischen Formenbildungen diffus bleiben, auch die Kontaktaufnahme erschwert wird. Der Kontakt, das zeigt sich hier, der Umgang mit dem Mitspieler als bedingendem Faktor, geschieht eben in der Improvisation nie direkt, sondern ist vermittelt über die musikalischen Strukturen. Es ist nicht der Mensch, mit dem ich mich auseinandersetze, sondern es sind seine bereits aus der Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Widerständigkeiten resultierenden Formenbildungen, auf die ich mich beziehe. Dieser

Kapitel 4

Schluss

Umstand ist zumindest mit dafür verantwortlich, dass, wie ich weiter unten in Unterscheidung zur sprachlichen Interaktion noch einmal ausführen werde, im Miteinander-Spielen andere Formen des Miteinander-Seins möglich sind als in anderen Formen zwischenmenschlicher Interaktion.

Das Bewegungsmoment als bedingender Faktor des Improvisierens

Der Aspekt der Bewegung ist ein wichtiger Bestandteil jeglichen Musikerlebens. Nicht erst Zuckerkandl spricht hiervon, wenn er sagt, dass wir, „wenn wir Musik hören, (...) vor allem Bewegungen (hören)“ (Zuckerkandl, 1963, S. 76). Auch schon Hanslick (vgl. Hanslick, 1854) nimmt mit seiner Formulierung von der Musik als „tönend bewegter Form“ die Bewegung als wichtigen Bestandteil in seine Definition von Musik mit auf. Einiges in den Analysen deutet darauf hin, dass dieses Erleben von gerichteter Bewegung nicht nur mit dem Metrum und der rhythmischen Dichte, sondern auch mit dem Tonhöhenverlauf verbunden ist. So stellt sich in einigen Fällen in Phasen von geringer rhythmischer Dichte, unstemmetem Metrum oder wirren Tonfolgen ein Eindruck von Verlangsamung oder gar Stillstand wie auch Richtungslosigkeit ein.

In den Analysen der vorliegenden Untersuchung zeigt sich, dass dieser Eigenbewegung der Musik ein Eigengewicht zukommt, mit dem auf unterschiedliche Art und Weise umgegangen werden kann und muss. Natürlich hat diese Bewegung, indem sie Teil der vom Spieler gestalteten Musik ist, etwas dem Spieler Eigenes, gleichzeitig ist sie aber, in dem Moment, in dem sie erklingt, auch etwas Fremdes, Vorgefundenes, auf das der Spieler dann im Weiteren zu reagieren hat. So zeigen sich an den Anfängen, den Übergängen von der Stille zum Spielen, unterschiedliche Möglichkeiten, wie aus dem Stillstand in Fahrt zu kommen ist: in langsam sich steigernder Geschwindigkeit oder ganz plötzlich, eventuell nach einer vorher sehr langen Pause. Genauso zeigen

sich an der Länge der Improvisation, an etwaigen Abschnitts- und Schlussbildungen, individuelle Lösungen, aus dieser Bewegung wieder herauszukommen.

Aber auch innerhalb des Flusses der Improvisation werden unterschiedliche Arten deutlich, auf die fließende Bewegung der Improvisation zu reagieren. Während in der einen Improvisation über weite Strecken keinerlei Pausen oder längere Notenwerte vorkommen, mit denen sich der Spieler der fließenden Bewegung entgegenstellt, kommt es in einer anderen zu einem immer währenden Unterbrechen, zu einem Wechsel von Abstoppen und erneutem In-Gang-Bringen der Bewegung. Während die Bewegung selbst auf der einen Seite immer wieder abrupt wechselt und so unstet und zerrissen wirkt, sind in andern Fällen eher organisch wirkende Übergänge und Entwicklungen zu verzeichnen. Das Tempo wurde in der einen Improvisation über weite Strecken konstant gehalten, in einer anderen kam es immer wieder zu Beschleunigungen. Die Veränderungen können dabei derart stark sein, dass der Eindruck eines einheitlichen Metrums sich nicht über einen längeren Zeitraum einstellen kann. In einer der hier untersuchten Improvisationen musste im Unterschied hierzu das etablierte Metrum besonders stark sein, um den Off-Beat-Gestaltungen, dem Dagegen-Angehen, standhalten zu können. Tonrepetitionen wie auch ostinaten Wendungen scheint in diesem Zusammenhang die Funktion zuzukommen, eine statische Wirkung hervorzurufen, die Bewegung aufzuhalten, ohne dass das Spiel wirklich unterbrochen werden muss. Immer wieder sind innerhalb der fließenden Bewegung einer Improvisation auch einzelne Bewegungsgesten zu erkennen, wie zum Beispiel das Abrupte der umgekehrten Punktierung, aus deren Aneinanderreihung kein Fluss entsteht, die besondere Bewegungserfahrung triolischer im Unterschied zu duolischen Bildungen oder auch die Bewegungserfahrung bestimmter Intervalle, wie zum Beispiel der Oktave.

Dies alles ist natürlich nur ein kleiner Ausschnitt möglicher und denkbarer Arten und Weisen, mit der Bewegung der Musik umzugehen, selbst in den untersuchten Improvisationen lassen sich weitere nachweisen, wichtig ist in unserem Zusammenhang jedoch, durch einige Beispiele zu verdeutlichen, wie dem Bewegungsmoment innerhalb des Improvisierens eine eigene Widerständigkeit zukommen kann, wie die Bewegung als gleichermaßen Gemachtes wie Vorgefundenes sich konstitutiv in den Auseinandersetzungsprozess mit einbringt, aus dem heraus die musikalische Improvisation ihre jeweilige Gestalt gewinnt.

Das musikalische Idiom als bedingender Faktor des Improvisierens

In einer Welt, in der Musik nahezu allgegenwärtig ist, ist jeder, auch derjenige, der sich nie bewusst mit Musik auseinandergesetzt hat, in das vorherrschende musikalische Idiom oder vielleicht genauer in eine Vielzahl unterschiedlicher musikalischer Idiome eingebunden. Im Improvisieren greifen wir nun unwillkürlich auf diese Idiome zurück, indem unsere Gestaltungen und Erwartungshaltungen von dem beeinflusst sind, was wir durch aktives Musizieren oder durch Musikhören als Musik kennen. Ich verwende dabei den Idiom-Begriff ganz ähnlich wie Niedecken, die in Rückgriff auf Adornos Begriff vom ‚musikalischen Material‘ von einer ‚musiksprachlichen Allgemeinheit‘ (Niedecken, 1988, S. 95) spricht, von etwas ‚Gegebene(m), Objektive(m)‘ (Niedecken, 1986, S. 120), das dem musikalisch-schöpferisch tätigen Menschen quasi als Objekt, als Nichtidentisches gegenübersteht und das musikalische Produkt durch seine immanenten Tendenzen mitbestimmt. So schreibt sie auch:

„Musik jedoch hatte immer etwas Sprachähnliches, in ihr war die akustisch-sinnliche Erfahrung verobjektiviert zum Idiom: zu gesellschaftlich-allgemein anerkannten Formen des musikalischen Erlebens, der menschlichen Verfügung über innere und äußere akustische Natur.“ (Niedecken, 1988, S. 33)

Während Niedecken jedoch das Idiomatiche eher im Werk, im musikalischen Produkt verortet (das ‚Regelwerk‘, nach dem ein Stück gemacht ist), verstehe ich hier unter Idiom den sozialisatorisch geprägten Zugang des Individuums zur Musik (das ‚Regelwerk‘, das meinem Musikverständnis zugrunde liegt). Dieses Idiom, in das wir einsozialisiert sind, beeinflusst die Art, wie wir Musik hören und damit auch, wie wir Musik machen. Adorno stellt das Komponieren in einen unentrinnbaren Kontakt mit diesem historischen gebildeten Idiom, wenn er schreibt:

„Evident, wie sehr etwa der Komponist, der mit tonalem Material schaltet, von der Tradition es empfängt. Benutzt er jedoch, kritisch gegen jenes, ein autonomes: von Begriffen wie Konsonanz und Dissonanz, Dreiklang, Diatonik ganz gereinigtes, so ist in der Negation das Negierte enthalten.“ (Adorno, 1970, S. 223)

Hier aber ist ein Unterschied zum Improvisieren auszumachen: mag das Gesagte für das Komponieren als Gestaltungsakt, in dem ich mich bewusst auf das musikalische Material beziehe, auch gelten, so ist dies im Improvisieren anders. Hier steht das Idiom als bedingender Faktor neben anderen, das heißt auch, dass das Idiom für eine Gestaltbildung ausschlaggebend sein kann oder auch nicht. Dies sei an einem Beispiel verdeutlicht: Wenn in einer Improvisation wie in den vorliegenden Untersuchungen ein pentatonisches Instrument verwendet wird, so hat die Feststellung, dass der Spieler sich auf eine pentatonische Skala beschränkt, natürlich einen ganz anderen Stellenwert, als wenn das Instrument ihm eine volle Chromatik bieten würde. In der hier verwendeten Terminologie würde ich davon sprechen, dass hier nicht die Widerständigkeit des Idioms, sondern die des Instrumentes vom Spieler realisiert werden (und es wäre weiter zu betrachten, wie genau er sich diese Widerständigkeit aneignet). In diese Richtung muss die Fokussierung auf das Idiomatiche, wie sie leicht entsteht, wenn ich die Improvisation als Symbolisierungsform betrachte, relativiert werden. Denn die Perspektive auf die Musik als Symbolisierungsform, als bewusste oder unbewusste Mitteilung, führt dazu, diejenigen Aspekte

Kapitel 4

Schluss

des Improvisierens hervorzuheben, die mit dem Idiom als bedingendem Faktor zusammenhängen, läuft dabei jedoch Gefahr, andere zu vernachlässigen. Es scheint, dass hier eine gewisse Bezogenheit und als deren Voraussetzung Ernsthaftigkeit und Hingebung im Improvisieren nötig sind, damit idiomatische Bezüge ihre Widerständigkeit besser entfalten können (jeder Musiktherapeut kennt wohl das als Widerstand auftretende ‚Alle meine Entchen‘ im therapeutischen Kontext). Eine solche Haltung herstellen zu helfen, scheint mir eine wichtige Aufgabe des Therapeuten zu sein.

Ich spreche in diesem Zusammenhang also trotz aller Problematik, die der Sicht innewohnt, Musik als sprachanaloges Medium aufzufassen (vgl. Faltin, 1985), von ‚Idiom‘, weil die im Moment erklingenden akustischen Strukturen von uns nur ‚verstanden‘ werden können im Rückgriff auf ein bestehendes ‚Vokabular‘, einen Fundus an musikalischen Gesten, Mustern und Strukturen, und indem sie mit etwas Nichtakustischem, wie Bewegungsgesten, Gefühlen, Vorstellungen verknüpft werden. Diese idiomatischen Bezüge sind notwendige Grundlage jeden Musikerlebens, das hier mit ‚Verstehen‘ gleichzusetzen ist. Ohne dieses ‚Umsetzen‘ erschiene uns eine gerade erklingende Musik als sinnlose Reizung des Trommelfells. Sie würde uns nicht berühren, wie es sich vielleicht errahen lässt, wenn wir Musik uns fremder Kulturen hören. Selbst hier jedoch greifen wir im Musikhören noch auf das uns vertraute Idiom zurück, suchen das Gehörte in einen für uns sinnvollen Zusammenhang zu bringen und kommen so vielleicht zu einem Verständnis, das weit ab ist von demjenigen eines Menschen, der in dieses Idiom eingebunden ist. Nicht weiter diskutiert werden soll an dieser Stelle die sicherlich interessante, aber für die hier dargestellten Zusammenhänge nicht relevante Frage, wie weit dieses Idiom als Kulturspezifisches ein Produkt kultureller Sozialisation ist und wie weit bestimmte Aspekte auch interkulturell auftreten.

Wichtig scheint es mir in unserem Zusammenhang, diesen Idiom-begriff weit zu fassen, um Bedeutungen von Improvisationen auch dann auf die Spur zu kommen, wenn die Spieler über keine oder wenig praktische musikalische Vorerfahrungen im Umgang mit dem Instrument, das sie spielen, verfügen. So kann in den vorliegenden Analysen die Suche nach einem bestimmten Klang als Wohlklang, das Vermeiden von oder Experimentieren mit Geräuschhaftem in der Musik ebenso diesem Idiomatischen zugeordnet werden wie das Herausbilden bestimmter rhythmischer Muster und Gestalten oder das Auftreten melodischer Bildungen, das Auffassen eines Tones als Grundton oder auch das Metrum als Kennzeichen unserer Musiktradition. Auch die ‚chinesische Melodie‘, die in einer der untersuchten Improvisationen vorkam, ist in diesem Zusammenhang zu nennen. Tatsächlich haben wir es hier mit einer Konvention zu tun, die schon denotativen Charakter hat, wie zum Beispiel auch in der aufspringenden Quarte die Feuerwehrsirene gehört werden kann. Auch hier spielen natürlich musikalische Vorbildung und Fertigkeiten durchaus eine Rolle, jedoch sind diese, wie die für diese Arbeit gemachten Improvisationen belegen, keinesfalls Vorbedingungen dafür, dass idiomatische Verfestigungen im Spiel zum Tragen kommen. Das Eigengewicht solcher idiomatischer Bezüge zeigt sich natürlich auch an Stellen, an denen gegen ein Idiom verstoßen wird, wie bei dem im pentatonischen Zusammenhang als falsch gehörten Ton.

Das Verschriften der Improvisation stellt, wie bereits herausgearbeitet wurde, in diesem Sinn auch einen Teil der Analyse dar und ist mehr als nur Grundlage für ein dann erst einsetzendes Analysieren. Im Verlauf der Verschriftung und dem damit unentwegt notwendigen Abgleich der konkreten Schallereignisse der Improvisation mit der historisch gewachsenen Notenschrift werden idiomatische Verfestigungen deutlich. Gleichzeitig wird hier aber auch ein besonderer zusätzlicher Aspekt des Umgangs mit idiomatischen Verfestigungen erkennbar, den zu betonen mir wichtig ist, weil er im Improvisieren als

körperlich-stofflicher Umsetzung musikalischer Ideen von immenser Bedeutung ist: Die unweigerlich in der Umsetzung auftretenden Abweichungen von der angestrebten musikalischen Idee können als Formen der Aneignung begriffen werden. Wenn ich zum Beispiel zu früh oder zu spät erklinge, zu hoch oder zu tief bin, die rhythmischen Bildungen starr oder verwaschen klingen, so handelt es sich hier um spezifische Behandlungsformen von idiomatischen Verfestigungen, die als verbindliches Metrum, als dezidierte Tonhöhe oder als festes rhythmisches Pattern Teil unseres musikalischen Idioms sind. Dies zu beachten, ist unumgänglich, denn betrachte ich bei der Analyse gerade therapeutischer Improvisationen die Idiomatik nur als einen Verweiszusammenhang analog sprachlicher Bildungen, so greife ich bei der Frage, wie in der Improvisation Bedeutung entsteht, zu kurz. Erst wenn ich auf der Seite idiomatischer Verfestigungen auch und gerade ihre spezifische Behandlung im Auge behalte, werde ich dem materialen Charakter des Musikmachens und damit dem Improvisieren als psychophysischem Vorgang gerecht.

Die musikalischen Gestalten als bedingende Faktoren des Improvisierens

Wie bei der musikalischen Eigenbewegung so haben wir es bei einer musikalischen Gestalt mit etwas zu tun, was im Prozess des Improvisierens gleichermaßen Aspekte des Hergestellten wie des Vorgefundenen in sich trägt. Eine solche Gestalt ist als Gestaltbildung immer Produkt eines Auseinandersetzungsprozesses, einer widerständigen Aneignung, ist aber zugleich auch etwas, auf das der Spieler reagieren muss, das er vorfindet und womit er umgehen muss.

In den Improvisationen dieser Untersuchung finden sich amorph wirkende Passagen wie auch solche von geringer Gestalthöhe bis hin zu konturierten musikalischen Gestaltungen, die zunehmend als musikalisch sinnvoll erlebt werden. Wichtig ist hierbei, auch das zeigt

sich in den untersuchten Improvisationen, dass solche Gestaltungen zwar in Abhängigkeit von der musikalischen Vorbildung zu sehen sind – indem bestimmte Bildungen Erfahrung und Können voraussetzen – dass sich aber unabhängig vom technisch-musikalischen Niveau des Spielers Gestaltbildungen und Formen des Umgangs mit solchen Gestalten finden lassen. Dabei kommt immer wieder dem Rhythmus eine gestaltbildende Kraft zu: mit der Gliederung des musikalischen Stroms in unterschiedlich lange Einheiten ist das Erleben von musikalischer Sinnhaftigkeit ebenso verbunden wie mit dem Auftreten von abschnittsbildenden Pausen. Hier zeigt sich die musikalische Gestalt als feststehendes, statisches Element in der Musik in polarem Verhältnis zu dem oben geschilderten Bewegungsprinzip in der Musik, dem beständig Vorwärtsdrängenden. Gestaltbildende Kraft aber geht auch aus von Tonwiederholungen oder einem einprägsamen Tonhöhenverlauf. Wichtig scheint in diesem Zusammenhang auch die Wiederholung, in identischer oder variiertes Form. Die Wiederholung schafft Feststehendes durch Gewöhnung, wie in der einen Improvisation, in der ein ‚falscher‘ Ton durch Wiederholungen als ‚richtig‘ etabliert werden kann. Auf der anderen Seite zeigt es sich auch, wie die Wirkung von geformten Gestalten bei zunehmender Komplexität wieder zerfällt.

Dabei werden solche Gestalten unter anderem als musikalisch sinnvoll erlebt, indem sie zum Beispiel eine Erwartungshaltung hervorrufen, sowohl was den Gestaltschluss, die Vervollständigung zu einer kompletten Gestalt, betrifft, als auch was nachfolgende musikalische Formenbildungen betrifft. So zeigten sich in den vorliegenden Analysen musikalische Gestalten als feste Bezugsgrößen, deren Eigengewicht den weiteren Verlauf der Improvisationen beeinflussten, indem zum Beispiel durch Verwendung des gleichen Tonmaterials, durch eine analoge Melodieführung oder korrespondierende rhythmische Bildungen Bezug genommen werden kann. Nicht nur die Wiederholung, auch die Variation, Weiterentwicklung oder das bewusste Abwenden können dabei als

unterschiedliche Möglichkeiten einer solchen Bezugsnahme auftreten. Gerade auch der Eindruck von Einfallsreichtum, das immer wieder zu Neuem-Finden, entsteht ja in Auseinandersetzung mit der Widerständigkeit der verwendeten Formenbildungen. Hier reicht die Bandbreite von rigiden Wiederholungen bis hin zu so ausufernden Variationen, dass der Zusammenhang zu zerfallen droht.

Das Zusammenspiel unterschiedlicher bedingender Faktoren

Da mir nicht an dem Versuch, eine umfassende Systematik zu erstellen, gelegen ist, möchte ich, auch wenn sich der Reihe der aufgelisteten bedingenden Faktoren noch weitere hinzufügen ließen, nun dazu übergehen, deren Zusammenspiel näher zu beleuchten. Hier soll eine grobe Skizzierung des Improvisierens als einem Geflecht von Wirksamkeiten verdeutlicht werden, die mit den verschiedensten bedingenden Faktoren zusammenhängen und die ihre Ansprüche und Tendenzen mit ins Spiel bringen, auf die der Spieler individuelle Antworten oder Aneignungsformen finden muss. Auf diese Weise lässt sich beim Improvisieren von einem komplexen Wirkgefüge sprechen. In einem der Gespräche kommt eine Probandin, Kaja, auf mögliche Dimensionen zu sprechen, die durch unterschiedliche Fokussierungen beim Improvisieren entstehen können:

*„als du angefangen hast und dann hab ich ja auch eingesetzt, hab ich erst einmal gehört, wie es sich anhört bei dir und dann dann war es ok“
(Z37ff)*

(...)

„Also, als wir dann schon ein bisschen gespielt haben, wo ich mir dann mein Instrument näher angekuckt habe, im Spielen, wie es aufgebaut ist, dass da die einzelnen Felder drin sind, und dann hab ich auch mal ja, vielleicht doch gerichtet auch einmal auf die unterschiedlichen Felder gehauen, geschlagen.“ (Z47ff)

(...)

„Da dachte ich: „Für mi- für mich ist jetzt Schluss.“ Dann hatten wir uns ja angekuckt ... und dann wusste ich nicht genau, ob für dich auch Schluss ist

Kapitel 4

Schluss

und dann hab ich gedacht: „Na, gut, wenn du jetzt auch weitermachst und dann mache ich auch weiter!“ Aber für mich eigentlich wäre das dann, war das Schluss“ (Z349ff)

Aus diesen Beschreibungen wird deutlich, dass die Anforderungen, die ihrem Spiel eine Richtung gaben, von ihr unterschiedlich lokalisiert werden: im ersten Abschnitt eher beim Mitspieler, im zweiten beim Instrument, im dritten vielleicht eher im Wechsel zwischen Mitspieler und sich selbst. Dabei lässt sich letztendlich nie mit Sicherheit bestimmen, welche Widerständigkeiten für das Zustandekommen bestimmter Formenbildungen verantwortlich zeichnen, und auch der Spieler selbst kann, weil sich vieles hier unserer bewussten Wahrnehmung entzieht, darüber nie zuverlässig Auskunft geben.

Es ergab sich im Zug der angestellten Betrachtungen und Überlegungen, dass es immer wieder nahe liegend ist, von unterschiedlichen polaren Spannungsfeldern zu sprechen, innerhalb derer das Beschriebene anzusiedeln ist. Es scheinen sich musikalische Gestaltungen nicht selten als Kompromisse zu entwickeln, die der musikalisch gestaltende Mensch zwischen gegensätzlichen Anforderungen schließt. So ergeben sich, um ein Beispiel zu nennen, aus der Kreisanlage der Steeldrum Anforderungen, die eine Kreisbewegung nahe legen und die denen entgegenstehen, die sich aus dem körperlichen Moment des beidhändigen Spiels ergeben. Im Spiel der fünf Probanden finden sich die unterschiedlichsten Möglichkeiten, innerhalb dieses Spannungsfeldes Kompromisse zu schließen. Auch wenn eine solche Beobachtung dazu verleiten kann, hier feste Pole eines Spannungsfeldes zu suchen und auf diese Weise feste, sich bedingende Paare zu bilden, wie in dem obigen Beispiel ‚Instrument‘ auf der einen und ‚Körper‘ auf der anderen Seite, so scheint mir dies nicht sinnvoll. Bei näherer Betrachtung wird nämlich schnell deutlich, dass solche Paarbildungen nicht nur in unterschiedlichen Konstellationen auftreten können, sondern dass bestimmte Widerständigkeiten, so wie sie hier konzeptionalisiert

wurden, zum Teil auch als allein stehend verstanden werden müssen. So kann man die Behandlung des im Tonkreis der Steeldrum auftretenden Nonensprungs, der zwischen zwei benachbarten Tönen dort auftritt, wo sich der Kreis schließt, als in einem Spannungsfeld zwischen Instrument und musikalischem Idiom stehend aufgefasst werden, indem das Instrument ein Überspielen dieser Stelle nahe legt, während vom musikalischen Idiom her betrachtet, die None einen deutlich anderen Charakter hat als die ansonsten im Tonkreis befindlichen Sekunden und Terzen. Hingegen kann die Widerständigkeit, die sich aus dem Bewegungscharakter einer umgedrehten Punktierung ergibt, als für sich alleine stehend betrachtet werden. Es ergibt sich so, dass eine entsprechende polare Zuordnung im Abgleich mit dem konkreten Material nicht sinnvoll erscheint.

Auf jeden Fall aber bleibt festzuhalten, dass immer wieder unterschiedliche Anforderungen verschiedener bedingender Faktoren zum Tragen kommen können, wenn man bei den konkreten musikalischen Formenbildungen nach denjenigen bedingenden Faktoren fahndet, die für deren jeweiliges Zustandekommen prägend sind. Im psychologischen Sinne bedeutsam erscheint hier immer auch, welche Kompromisse der gestaltende Spieler findet und wie sich diese Kompromisse einstellen. So zeigte sich in einer Improvisation, dass solch gegensätzliche Tendenzen einen Freiraum ermöglichen, indem neue Spielweisen und Möglichkeiten, sich aus dem bisherigen Muster herauszubewegen, entdeckt wurden, in einer anderen Improvisation führten sie jedoch zu Beengungen, indem Vermittlungen nicht gefunden wurden und es stattdessen zu einem Anecken unterschiedlicher Gestaltungszüge kam.

Angesichts dieser Komplexität von Faktoren wird aber auch einsichtig, warum die Annäherung an das Improvisieren als psychophysischem Vorgang nur über ein flexibles ‚Messinstrument‘ möglich ist. Letztlich wird es meiner Ansicht nach nur dem musikalisch

erfahrenen und sich einfühlenden menschlichen Subjekt gelingen können, hier sinnvolle Hypothesen zu entwickeln. Der Rückgriff auf die eigene musikalische Vorerfahrung ist notwendig, um für die Fülle hörbarer Phänomene sensibilisiert zu sein und das Gehörte zum Beispiel innerhalb des musikalischen Idioms wie auch des musikalisch-technisch Machbaren sinnvoll einstufen und beurteilen zu können. Aber auch die Einfühlung, die Sensibilisierung auf eigene als Gegenübertragungsphänomene verstehbare Reaktionen auf die Musik oder das menschliche Gegenüber sind für ein Verstehen der musikalischen Phänomene in einem psychologischen Kontext unabdingbar. Dabei kann es sich jedoch immer nur um Hypothesen in einem fortschreitenden Verstehensprozess handeln, die fortwährend modifiziert, verworfen oder verifiziert werden müssen.

Um hier etwaigen Irrwegen vorzubeugen, scheint es mir sinnvoll in der Analyse von musiktherapeutischen Improvisationen und bei dem Reflektieren von Musik aus einem therapeutischen Kontext überhaupt, anfangs immer von einer phänomennahen Beschreibungsebene auszugehen. Die musikalischen Phänomene sollten zuerst möglichst umfassend beschrieben werden, ohne sie vorschnell in einen psychologisierenden Erklärungszusammenhang zu stellen oder sich von einer Erwartung leiten zu lassen, die leicht in die Irre führen kann: Die Frage „Warum geht er nicht in Beziehung mit mir?“ kann angesichts des Umstandes, dass der Mitspieler in den musikalischen Gestaltungen des Patienten nicht die intendierte Bezugsgröße war, sondern vielleicht das Instrument, eine Frage sein, die zwar bezüglich des Interaktions- und Beziehungsverhaltens Erhellungen bringt, der sich aber dann zumindest andere Fragen anschließen müssen, um die Erkenntnismöglichkeiten einer musikalischen Gestaltung weiter auszuschöpfen. Hier kann die Perspektive der widerständigen Aneignung helfen, Improvisationen offener entgegenzutreten und die unterschiedlichsten Wirksamkeiten, die im Improvisieren realisiert werden, auch in der Reflexion und Analyse

Kapitel 4

Schluss

von Improvisationen miteinander ins Spiel zu bringen bzw. sie auch dort in ihrem Zusammenspiel zu belassen.

4.1.2 Besonderheiten des Improvisierens als Handlungsgefüge

Improvisieren und Sprechen als unterschiedliche Handlungsgefüge

Die Betrachtung der Unterschiede dieser beiden Handlungsgefüge ist nicht nur aus der Anlage der vorliegenden Untersuchungen, in denen neben der musikalischen Improvisation eben auch ein offenes am Tiefeninterview orientiertes Gespräch geführt wurde, interessant. Sie ist auch von besonderer Relevanz für die Musiktherapie, einerseits, weil innerhalb der Musiktherapie beide Medien ihren Platz haben und wir etwas über ihre jeweiligen Funktionen erfahren können, und andererseits, weil sie helfen kann, die Frage nach der Bedeutung von Musik im therapeutischen Kontext zu erhellen.

In der oben ausgeführten besonderen Komplexität des Gefüges an bedingenden Faktoren liegt, wie mir scheint, ein wichtiger Unterschied zur Sprache begründet, der für die Frage nach der Stellung von Musik und Sprache im therapeutischen Kontext relevant ist: Die Interaktion in der Sprache scheint weniger vielschichtig und damit unmittelbarer zu sein. Die Widerständigkeit, die sich aus der Materialität der Worte ergibt, ist geringer. Beim Wortzeichen ist, wie Faltin es formuliert, das Material sekundär (vgl. Faltin, 1985, S. 52). Gerade der Umstand, dass das Wort jederzeit verfügbar und leicht hervorzubringen ist, macht es ja in Verbindung mit der geringen eigenen Attraktivität als Verweis auf etwas Anderes erst brauchbar. Wäre das Wort schwerer erreichbar als das Ding, das es bezeichnen soll, so gäbe es keine Notwendigkeit für das Wort. Und würde das Wort selbst in seiner Erscheinungsform mehr Aufmerksamkeit erregen als das, was mit dem Wort gemeint ist, so würde es die Aufmerksamkeit ja von dem abziehen, worauf es eigentlich verweisen soll. Beim Wort jedoch ist wichtig, dass es eine Vorstellung in uns hervorruft, seine Bedeutung uns bewusst wird, nicht aber, dass unsere Wahrnehmung mit der äußeren Gestalt des Wortes, mit seiner Materialität beschäftigt ist. Beim Reden geht es eben

nicht in erster Linie um die Sprache und das Sprechen, sondern um das, worüber man redet.

In der Musik ist das anders und so kann man zum Beispiel im therapeutischen Setting immer wieder die Erfahrung machen, dass selbst da, wo zu einem bestimmten Thema improvisiert wird („Versuchen Sie einmal dieses Gefühl musikalisch darzustellen“), dieses Thema im Gespräch nach der Musik keine Rolle mehr spielt. Die Musik und der Akt des Musizierens bringen hier ihr eigenes Gewicht in die Therapie ein, geben dem Verlauf eine neue Richtung. Dieser stärkere Einfluss der Materialität in der Musik steht natürlich in direktem Zusammenhang mit dem, was in dieser Arbeit als den Widerständigkeiten herausgearbeitet werden soll. Durch dieses höhere Eigengewicht der Materialität im Improvisieren können – und das erleben wir als Musiktherapeuten immer wieder – neue Themen entstehen. Patienten, die gewohnt sind immer wieder ihre Leidensgeschichte zu erzählen, stolpern hier über ungewohnte Widerständigkeiten, werden neu und anders gefordert. Es entstehen dadurch Irritationen, die die Möglichkeit enthalten, sich selbst und die Welt in einem anderen Licht zu sehen

Hier erscheint es mir auch unbedingt erwähnenswert, dass gerade in den Fällen innerhalb dieser Untersuchung, in denen der zwischenmenschliche Kontakt vom Untersucher als schwierig geschildert wurde, die Auseinandersetzung mit anderen bedingenden Faktoren als dem Mitspieler sich in der Analyse als bedeutsam erwiesen. Es scheint, als wäre in der gemeinsamen musikalischen Improvisation die Möglichkeit gegeben, die Nähe und Verbindlichkeit des zwischenmenschlichen Kontaktes zum Mitspieler besser zu regulieren als in der sprachlichen Interaktion. Und es scheint, dass eben die Vielschichtigkeit der bedingenden Faktoren und der möglichen Widerständigkeiten hier eine entscheidende Rolle einnehmen. Das gemeinsame Spiel ermöglicht andere und zahlreichere Formen des Zusammenseins und des Aufeinander-Bezug-Nehmens als der

sprachliche Kontakt. Formen, die in einer sprachlich geführten Therapie als grenzwertig, unhöflich oder unfruchtbar empfunden werden könnten, finden in der musikalischen Interaktion noch einen Rahmen, innerhalb dessen sie als mögliche und sinnvolle Art der Bezugnahme ihren Stellenwert haben. In der alltäglichen Praxis erleben Musiktherapeuten diesen Umstand immer wieder, wenn ihnen Patienten geschickt werden, die verbal nicht zu erreichen sind oder auf sonst keine Therapieform ansprechen.

Dennoch ist dies eine Frage der Perspektive. Es gibt natürlich durchaus auch Widerständigkeiten, die die Sprache in die zwischenmenschliche Interaktion mit einbringt, auch wenn sie vielleicht geringer sind, als bei der musikalischen Improvisation. Im Rahmen der formal-ästhetischen Analyse des Gesprächstextes wurden eine Reihe solcher Widerständigkeiten herausgearbeitet. Genauso wie die Sprache im Kunstwerk in ihrer Materialität bewusst eingesetzt wird, ermöglicht ein ästhetisierender Blick auf die Sprache, wie er eben in diesen Analysen eingenommen wurde, dass Aspekte deutlich werden, die ansonsten leicht unter dem Sprachdenotat verborgen blieben. Hier deutet sich eine mögliche Antwort auf die Frage an, mit welchem Recht von Musiktherapie gesprochen werden kann, wenn in der Therapie einmal keine Musik erklingt: Der Blick des Therapeuten auf das Geschehen im therapeutischen Rahmen ist ein musikalisch-ästhetisch geschulter und aus diesem Grunde wird er anders und Anderes wahrnehmen, als ein Therapeut, der nicht gewohnt ist, mit diesem künstlerischen Medium zu arbeiten. In der Terminologie dieser Arbeit geht es bei diesem ästhetisierenden Blick eben um die individuellen Aneignungsformen, die sich in den unterschiedlichsten Handlungszusammenhängen immer wieder zeigen. Musiktherapie wird auf diese Weise nicht alleine über das Medium definiert, dessen sie sich bedient, sondern auch über die Perspektive auf das gesamte Geschehen innerhalb des therapeutischen Settings.

Improvisieren und Alltagstätigkeiten als unterschiedliche Handlungsgefüge

Nachdem einige Gedanken zu den Unterschieden zwischen Improvisieren und sprachlicher Kommunikation ausgeführt wurden, scheint es nun auch interessant, das Improvisieren mit Alltagstätigkeiten zu vergleichen. Denn auch in solchen alltäglichen Handlungszusammenhängen sind selbstverständlich Widerständigkeiten und deren individuelle Aneignungsformen zu beobachten, und so stellt sich die Frage, welche besondere Stellung das Improvisieren hier gerade auch im Hinblick auf seinen Einsatz in therapeutischen Kontexten hat. Um diese Frage aus der vorliegenden Perspektive heraus zu beantworten, muss herausgefunden werden, ob sich beim Improvisieren Widerständigkeiten in einer Form ausmachen lassen, die sich von der in Alltagssituationen anzutreffenden unterscheidet.

Hierzu erscheint es dienlich, einen bestimmten Aspekt der Widerständigkeit noch einmal näher ins Auge zu fassen: Wie eingangs bereits ausgeführt, ist Widerständigkeit subjektiv mit hergestellt und lässt sich so von außen nicht unmittelbar bestimmen oder vorhersagen. Sie kann im Einfluss der gleichen bedingenden Faktoren erlebt werden oder nicht, kann stärker sein oder schwächer, sie kann in Zusammenhang mit anderen Widerständigkeiten auftreten oder auch alleine. Aus diesem Grund ist es auch sinnvoll und notwendig, von ‚bedingenden Faktoren‘ zu sprechen, wenn das gemeint ist, womit die Widerständigkeiten subjektunabhängig verbunden sind, ob sie nun im konkreten individuellen Handlungszusammenhang wirksam werden oder auch nicht.

Bei verschiedenen der oben betrachteten bedingenden Faktoren zeigt sich, dass die Grenze zwischen Eigenem und Fremdem, Hergestelltem und Vorgefundenem, im Improvisieren nicht fest zu ziehen, sondern vielmehr stetiger Veränderung unterworfen ist: Eigenes

kann fremd werden, genauso wie Fremdes angeeignet werden kann. Hier wird die Nähe des Improvisierens zu dem deutlich, was Winnicott mit dem intermediären Bereich bezeichnet, in dem solche Phänomene ihre Wirksamkeit haben. Es ist dieser intermediäre Raum, in dem wir uns befinden, wenn wir Improvisieren. Es ist dies auch der Grund, warum quantifizierende, messende Verfahren in dem Versuch, das Improvisieren als sozio-psycho-physischen Vorgang in seiner Ganzheit zu erfassen, meiner Ansicht nach fehl schlagen müssen¹: das komplexe Ineinander unterschiedlichster Faktoren, irgendwo zwischen Subjekt und Objekt, kann nur durch den mitfühlenden Menschen unter Berücksichtigung eigener subjektiver Erkenntnisse im Sinne von Gegenübertragungsphänomenen sinnvoll angenähert werden (s.o.).

Und auch ohne die von Winnicott implizierte Trennung zwischen den Übergangobjekten und dem intermediären Raum einerseits und den ‚realen‘ Objekten in unserer Alltagsrealität andererseits mittragen zu wollen – indem ich sage, dass unsere Wirklichkeit immer Aspekte des Gefundenen wie des Geschaffenen zugleich enthält – scheint mir diese Begrifflichkeit dennoch geeignet, bestimmte Eigenarten der Improvisation als einen spezifischen Handlungszusammenhang im Unterschied zu anderen Alltagshandlungen zu erhellen. Denn auch wenn, wie Heubach betont, die den Übergangobjekten eigene Gegenständlichkeitsform „durchaus auch im alltäglichen Objektverhalten wirksam (bleibt)“ (vgl. Heubach, 1987, S. 61), so zeigt sich hier durchaus ein Unterschied, weil die Improvisation eben weniger „dominant vom Realitätsprinzip und dem ihm entsprechenden Gegenständlichkeitskonzept ‚Objekt‘ reguliert wird“, als Heubach das für den Alltag konstatiert (ebenda).

¹ Dies soll jedoch nicht grundsätzlich in Frage stellen, dass es unter bestimmten wissenschaftlichen Fragestellungen und z. B. mithilfe geeigneter Operationalisierungen möglich und sinnvoll ist, sich dem Phänomen auf diesem Wege anzunähern.

Wie in der Auseinandersetzung mit verschiedenen psychoanalytischen Autoren und Autorinnen verdeutlicht werden sollte, kann uns das, was in den Einzeluntersuchungen als Formen widerständiger Aneignung herausgearbeitet wurde, Hinweise geben auf das Zur-Welt-Sein eines Menschen, wie es sich von seiner frühesten vorsprachlichen Entwicklung an herausbildet. Deutlich wurde aber in diesem Teil auch, wie diese Formen des Zur-Welt-Seins in der weiteren Entwicklung zugunsten der Funktionalität zurücktreten. Wie bei der Sprache, wie oben geschildert, die Materialität in der Regel hinter dem Denotat zurücktritt, so hat darum auch unter der Alltagsperspektive die Widerständigkeit unserer Umgebung eine eingeschränkte Färbung. Der Aspekt der konventionalisierten Funktionen dominiert hier unsere Wahrnehmung der Dinge. Ein Ding ist das, wozu es gebraucht wird: eine Gabel ist ein Esswerkzeug und nicht ein metallisch glänzender Gegenstand von überaus eigentümlicher Form, der sich bei Berührung kalt anfühlt. Bei Kindern, die noch nicht in dem Maße in die Funktionen einsozialisiert sind wie Erwachsene, lässt sich ein weitaus offenerer Umgang mit den sie umgebenden Gegenständen immer noch beobachten: man nennt ihn Spielen.

Erst die eigentümliche, zielfreie Verfassung beim Improvisieren macht aus dem, was uns umgibt, mehr. Hier ist die Dominanz der Funktionalität aufgehoben und so können sich neue Spielräume eröffnen. Diese Besonderheit des Improvisierens könnte für den immer wieder zu machenden Eindruck verantwortlich sein, dass sich in einer musikalischen Improvisation die Strukturen unseres Zur-Welt-Seins besonders plastisch zeigen. Hier kann sich das Besondere, das Individuelle einer jeden Lebensmethode in reinerer Form zeigen, weil es eben nicht durch konventionalisierte und funktionalisierte Handlungsnormen überformt ist. In der Tat standen in den vorliegenden Einzelfallbetrachtungen die zeitlich weitaus kürzeren musikalischen Improvisationen den Gesprächen an Ergiebigkeit ja in nichts nach. Für den therapeutischen Kontext scheint darüber hinaus aber auch von

Kapitel 4

Schluss

Belang zu sein, dass in den neuen und ungewohnten Handlungszusammenhängen der musikalischen Improvisation alte Lebenskonzepte und Aneignungsformen schneller und eher als Eigenes erfahren werden können, weil sie eben trotz der Veränderung der bedingenden Faktoren gleich bleiben.

4.2 Abschließender Ausblick

Die vorliegende Arbeit ist als Beitrag zur Gegenstandsbildung der musiktherapeutischen Improvisation intendiert. Sie entstand aus dem Gefühl heraus, dass es in der musiktherapeutischen Betrachtung von Improvisationen immer wieder zu Verkürzungen und Einengungen kommt, die diesem vielschichtigen und lebendigen kreativen Phänomen nicht gerecht werden. Die vorgeschlagene Betrachtungsweise ermöglicht es, gerade auch im Hinblick auf den therapeutischen Kontext, das Improvisieren als komplexe sozio-psycho-physische Handlungseinheit zu erfassen. Dies ist nicht nur nötig, um die Improvisation als Erkenntnisinstrument möglichst umfassend zu nutzen, also um ein Mehr an Erkenntnis aus dem Material einer Improvisation zu ziehen. Eine zu enge Fokussierung kann darüber hinaus aber auch nur allzu leicht in der Wahrnehmung und Interpretation von Improvisationen zu Verzerrungen führen. Es scheint darum angeraten, aus dem Gesamtmaterial, das die Improvisation bietet, und gegebenenfalls im Abgleich mit Hintergrundinformationen zu rekonstruieren, was in den konkreten Gestaltungen sich als wirksam erweist, anstatt sich durch Vorerwartungen auf bestimmte Aspekte festzulegen. Dies scheint mir durch die offene Perspektive, aus der heraus Improvisieren als widerständige Aneignung betrachtet wird und die sich als geeignet erwiesen hat, auch unerwartet Auftretendes aufzunehmen, gewährleistet.

Dabei werden die unterschiedlichen Aspekte nicht lediglich additiv aneinander gereiht. Die theoretische Einbindung der Wahrnehmungen ermöglicht es, die unterschiedlichen sich in den konkreten musikalischen Gestaltungen als wirksam erweisenden Faktoren miteinander in Beziehung zu setzen. In der ganz grundsätzlichen Betrachtung als widerständige Aneignung werden die auf den unterschiedlichsten Ebenen sich in der Improvisation manifestierenden Phänomene auf das zurückgeführt, was ihnen allen gemeinsam ist: dass sie nämlich alle in irgendeiner Form das Produkt

einer Auseinandersetzung des Subjektes mit seiner Objektwelt darstellen. Auf diese Weise werden Schlussfolgerungen möglich, die die konkreten Manifestationen übergreifen.

Gleichzeitig wird auf diese Weise das Geschehen in dieser künstlerisch-musikalischen Handlungseinheit psychologisiert, und das soll hier heißen, in ihrem Zusammenhang zum Seelischen als Behandlung erhellt. In der Improvisation lassen sich prototypisch und auf den unterschiedlichsten Ebenen Strukturen des Zur-Welt-Seins eines Menschen wieder finden. Es ist diese Bezugnahme des Individuums auf seine Umwelt, die in der musikalischen Improvisation auf besondere Weise deutlich wird und die einen Einblick zulässt, wie Subjekt und Objekt im Erleben dieses Menschen sich aneinander konturieren und wie auf diese Weise subjektiv erlebte Wirklichkeit konstituiert wird. Im Rückgriff auf verschiedene psychoanalytische Autoren konnte auch gezeigt werden, wie sich die Entstehung dieses individuellen Zur-Welt-Seins im ontogenetischen Prozess theoretisch fassen lässt.

Aus den in dieser Arbeit ausgeführten Überlegungen lassen sich Konsequenzen für die verschiedensten Bereiche musiktherapeutischer Tätigkeit ziehen. Dabei ist festzuhalten, dass die hier vorgeschlagene Sichtweise musiktherapeutischen Handlungen und Äußerungen durchaus immer wieder schon unreflektiert zugrunde zu liegen scheint. Es geht in einigen Fällen lediglich darum, bereits bestehender Praxis einen anderen theoretischen Rahmen und ein Vokabular anzubieten, das dann aber auch Reflexion und auf diese Weise Modifizierung und Erweiterung ermöglicht. Für die Ausbildung ergibt sich die Schlussfolgerung, angehende Musiktherapeutinnen und –therapeuten grundsätzlich und reflektiert für die Wahrnehmung des Improvisierens als widerständige Aneignung zu sensibilisieren. Insbesondere Umbrüche und neue Wendungen innerhalb des Verlaufs sowie Handlungsimpulse können systematisch auf ihr Zustandekommen hin befragt werden. Neben einer solchen auf die Widerständigkeiten ausgerichteten phänomenologischen

Annäherung an die Improvisationssituation im Ganzen scheint aber auch eine Phänomenologie der Instrumente und klanglicher und rhythmischer Strukturen ein wichtiger Bestandteil einer spezifisch musiktherapeutischen Selbst-Erfahrung zu sein. Dabei steht die Frage nach dem ‚Was macht es mit mir‘ (der Widerständigkeit) immer in enger Verbindung mit der Frage ‚Was mache ich damit‘ (der Aneignung).

In der Praxis kann unser Augenmerk als Therapeut zu Beginn darauf gerichtet sein, dem Patienten oder der Patientin zu helfen, sich auf die ihn umgebende Materialität und damit auf die Widerständigkeiten einzulassen. In manchen Fällen, wenn das Sich-Einlassen als Aneignungsform stark eingeschränkt ist, kann es aber auch schon erstes Therapieziel sein, diese Fähigkeit zum Improvisieren gemeinsam zu entwickeln. Wie wichtig und zugleich schwierig diese Aufgabe ist, zeigt sich mir in meinem persönlichen Arbeitsfeld immer wieder in der Arbeit mit anorektischen Patientinnen. Sich andeutende Formen der Aneignung können in der gemeinsamen therapeutischen Arbeit in der sprachlichen Reflexion oder innerhalb der Musik erkundet und weiterentwickelt werden. Dabei scheint die Perspektive auf das Improvisieren als widerständige Aneignung eine geeignete Grundlage für eine spezifisch musiktherapeutische Diagnostik zu sein. Das Zur-Welt-Sein eines Menschen, wie es in seiner Musik in besonderer Weise deutlich wird, stellt neben der Einschätzung der Beziehungsqualitäten im zwischenmenschlichen Kontakt (Schumacher und Calvet-Kruppa, 2001) eine wichtige Erweiterung des Blickes auf den Menschen dar und könnte im medizinisch-klinischen Kontext ein Spezialgebiet musiktherapeutischer Diagnostik und Arbeit sein. Hier ein entsprechendes Werkzeug- und Methodenrepertoire sowie eine geeignete Terminologie zu entwickeln, könnte Ziel weiterer wissenschaftlicher Arbeit sein, wie sie sich an diese Arbeit anschließen könnte.

Dem theoretischen Teil der vorliegenden Arbeit detaillierte Überlegungen anzuschließen, stellt meines Erachtens ein interessantes Feld für weiterführende Betrachtungen dar. So scheint die Aufarbeitung des Zusammenhangs zwischen spezifischen Formen widerständiger Aneignung in der Musik und klinisch-pathologischen Erscheinungen für den therapeutischen Kontext zentral. Ebenso erscheint mir die Frage von Interesse, ob und wie weit eine stärkere Systematisierung der Perspektive möglich ist, ohne dass dabei ihre Offenheit verloren ginge. Nicht nachgegangen werden konnte im Rahmen dieser Arbeit auch der Frage, in wie weit sich die vorliegende Perspektive auch für die Betrachtung von musiktherapeutischen Gruppenprozessen eignet.

Die Musiktherapie bietet mit der Improvisation ein Feld an, in dem Lebendigkeit als Bezugnahme des Individuums zu seiner Mit- und Umwelt Form gewinnt. Hier eine angemessene Wahrnehmungsweise vorzuschlagen, eine Perspektive auszuarbeiten, die dem Improvisieren als hochkomplexem Wirkgefüge aber auch als künstlerisch-musikalischer Gestaltungsform, gerecht wird, die sie auch im therapeutischen Kontext ein Stück weit immer bleibt, war Anliegen dieser Arbeit.

Im Menschen ist nicht allein Gedächtnis,
sondern Erinnerung.

Thomas von Aquin

Bibliographie

Um eine Einordnung in den historischen Kontext zu ermöglichen, verweist die Jahreszahl in Klammern, die auch im laufenden Text zu finden ist, auf das Ersterscheinen der Veröffentlichung, während sich die Jahreszahl am Ende des bibliographischen Verweises auf die benutzte Ausgabe bezieht.

Adorno, Theodor W. (1970), *Ästhetische Theorie*, 2. Aufl., Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1974

Adorno, Theodor W. (1958), *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt, Fischer, 1958

Aigen, Kenneth (1995), *Interpretational research*, In: Wheeler, Barbar (Hrsg.), *Music Therapy Research, Quantitativ und Qualitative Perspectives*, Phoenixville, Barcelona Publishers, 1995

Blothner, Dirk (1993), *Der glückliche Augenblick, Eine tiefenpsychologische Erkundung*, Bonn, Bouvier, 1993

Blumer, H. (1973), *Der methodologische Standort des Symbolischen Interaktionismus*, In: Arbeitsgruppe Bielefelder Soziologen (Hrsg.), *Alltagswissen, Interaktion und gesellschaftliche Wirklichkeit*, Bd. 1, Reinbek, 1973

Böhme, Gernot (1995), *Atmosphären, Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1995

Böhme, Gernot (1999), *Theorie des Bildes*, München, Fink, 1999

Bollas, Christopher (1987), *Der Schatten des Objekts, Das ungedachte Bekannte. Zur Psychoanalyse der frühen Entwicklung*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1997

Bruhn, Herbert (2000), *Musiktherapie, Geschichte – Theorien – Methoden*, Göttingen, Hogrefe, 2000

Eco, Umberto (1972), *Einführung in die Semiotik*, 6. unveränderte Auflage, München, Fink, 1988

Faltin, Peter (1985), *Bedeutung ästhetischer Zeichen, Sprache und Musik*, In: Nauck-Börner, Christa (Hrsg.), *Aachener Studien zur Semiotik und Kommunikationsforschung*, Bd. 1, Aachen, Rader Verlag, 1985

Ferand, Ernest (1938), *Die Improvisation in der Musik, Eine entwicklungsgeschichtliche und psychologische Untersuchung*, Zürich, Rhein Verlag, 1938

Fitzek, Herbert (1994), *Der Fall Morphologie, Biographie einer Wissenschaft*, Bonn, Bouvier, 1994

Freichels, Hans J. (1995), *Kennzeichen des morphologischen Tiefeninterviews*, Zwischenschritte 14/2, Gießen, Psychosozial-Verlag, 1995

Freud, Sigmund (1905), *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, In: *GW Bd. V*, Frankfurt a.M., Fischer, 1999

Freud Sigmund (1914), *Zur Einführung des Narzißmus*, In: *GW Bd. X*, Frankfurt a.M., Fischer, 1999

Freud, Sigmund (1915), Triebe und Tribschicksale, In: GW Bd. X, Frankfurt a.M., Fischer, 1999

Freud, Sigmund (1917), Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, In: GW Bd. XI, Frankfurt a.M., Fischer, 1999

Freud, Sigmund (1921), Massenpsychologie und Ichanalyse, In: GW Bd. XIII, Frankfurt a.M., Fischer, 1999

Freud, Sigmund (1923), Das Ich und das Es, In: GW Bd. XIII, Frankfurt a.M., Fischer, 1999

Freud, Sigmund (1925), Die Verneinung, In: GW Bd. XIV; Frankfurt a.M., Fischer, 1999

Freud, Sigmund (1926), Hemmung, Symptom und Angst, In: GW Bd. XIV, Frankfurt a.M., Fischer, 1999

Freud, Sigmund (1930), Das Unbehagen in der Kultur, In: GW Bd. XIV, Frankfurt a.M., Fischer, 1999

Freud, Sigmund (1933), Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, In: GW Bd. XV, Frankfurt a.M., Fischer, 1999

Freud, Sigmund (1953), Abriß der Psychoanalyse, In: GW, Bd. XVII, Frankfurt a.M., Fischer, 1999

Grootaers, Frank (1996), Grundverhältnisse in Figurationen, In: Tüpker, Rosemarie (Hrsg.), Konzeptentwicklung musiktherapeutischer Praxis und Forschung, Münster, Lit, 1996

Grootaers, Frank (2001), Bilder behandeln Bilder, Musiktherapie als angewandte Morphologie, Münster, Lit, 2001

Grüne, Heinz und Lönneker, Jens (1993), Der ‚Mehrwert‘ von Tiefeninterviews in der Marktforschung, In: Fitzek, Herbert und Schulte Armin (Hrsg.), Wirklichkeit als Ereignis, Bd. 1, Bonn, Bouvier, 1993

Hacker, Detlef (1997), Phonologie, In: Baumgartner, Stefan und Füssenich, Iris (Hrsg.), Sprachtherapie mit Kindern. Grundlagen und Verfahren, München/Basel, Verlag E. Reinhardt, 1997

Hanslick, Eduard (1854), Vom Musikalisch-Schönen, Leipzig, Nachdruck: Darmstadt, 1976

Hegi, Fritz (1986), Improvisation und Musiktherapie, Möglichkeiten und Wirkungen von freier Musik, 5. Aufl., Paderborn, Junfermann, 1997

Hegi, Fritz (1998), Übergänge zwischen Sprache und Musik, Die Wirkungskomponenten der Musiktherapie, Paderborn, Junfermann, 1998

Heidegger, Martin (1927), Sein und Zeit, Tübingen, Niemeyer-Verlag, 2006

Heimann, Paula (1950), On Countertransference, In: Langs, R. (Hrsg.), Classics in Psychoanalytic Technique, Jason Aronson 31, S. 81-84

Heubach, Friedrich Wolfram (1987), Das bedingte Leben, Theorie der psycho-logischen Gegenständlichkeit der Dinge, Ein Beitrag zur Psychologie des Alltags, 2. Aufl., München, Fink, 1996

Hinshelwood, Robert D. (1989), Wörterbuch der kleinianischen Psychoanalyse, Dt. Übersetzung, Stuttgart, Verlag Internat. Psychoanalyse, 1993

Karbusicky, Vladimir (1986), Grundriss der musikalischen Semantik, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986

Klein, Melanie (1935), Zur Psychogenese der manisch-depressiven Zustände, In: Thorner, A. (Hrsg.), Das Seelenleben des Kleinkindes und andere Beiträge zur Psychoanalyse, 7. Aufl., Stuttgart, Klett-Cotta, 2001

Klein, Melanie (1940), Die Trauer und ihre Beziehung zu manisch-depressiven Zuständen, In: Thorner, A. (Hrsg.), Das Seelenleben des Kleinkindes und andere Beiträge zur Psychoanalyse, 7. Aufl., Stuttgart, Klett-Cotta, 2001

Klein, Melanie (1946), Bemerkungen über einige schizoide Mechanismen, In: Thorner, A. (Hrsg.), Das Seelenleben des Kleinkindes und andere Beiträge zur Psychoanalyse, 7. Aufl., Stuttgart, Klett-Cotta, 2001

Klein, Melanie (1955), Die psychoanalytische Spieltechnik: Ihre Geschichte und Bedeutung, In: Thorner, A. (Hrsg.), Das Seelenleben des Kleinkindes und andere Beiträge zur Psychoanalyse, 7. Aufl., Stuttgart, Klett-Cotta, 2001

Klein, Melanie (1958), Neid und Dankbarkeit, verkürzte Fassung des Buches, In: Thorner, A. (Hrsg.), Das Seelenleben des Kleinkindes und andere Beiträge zur Psychoanalyse, 7. Aufl., Stuttgart, Klett-Cotta, 2001

Klein, Melanie (1960), Über das Seelenleben des Kleinkindes, In: Thorner, A. (Hrsg.), Das Seelenleben des Kleinkindes und andere Beiträge zur Psychoanalyse, 7. Aufl., Stuttgart, Klett-Cotta, 2001

König, Eckhard (2002), Qualitative Forschung im Bereich subjektiver Theorien, In: König, Eckhard und Zedler, Peter (Hrsg.), Qualitative Forschung, Grundlagen und Methoden, 2. Aufl., Weinheim, Beltz, 2002

Krainer, Klaus (2002), Einzelfallstudien, In: König, Eckhard und Zeller, Peter (Hrsg.), Qualitative Forschung, Grundlagen und Methoden, 2. Aufl., Weinheim und Basel, Beltz, 2002

Kvale, Steinar (2003), The Psychoanalytical Interview as Inspiration for Qualitative Research, In: Cannic, Paul M., Rhodes, Jean E. und Yardley, Lucy (Hrsg.), Qualitative Research in Psychology, Expanding Perspectives in Methodology and Design, Washington, D.C., 2003

Lamnek, Siegfried (2002), Qualitative Interviews, In: König, Eckhard und Zedler, Peter (Hrsg.), Qualitative Forschung, Grundlagen und Methoden, 2. Aufl., Weinheim, Beltz, 2002

Laplanche, Jean und Pontalis, Jean-Bertrand (1973), Das Vokabular der Psychoanalyse, Frankfurt, Suhrkamp, 1973

Lorenzer, Alfred (1972), Zur Begründung einer materialistischen Sozialisationstheorie, Frankfurt, Suhrkamp, 1973

Lorenzer, Alfred (1973), Sprachzerstörung und Rekonstruktion, Vorarbeiten zu einer Metatheorie der Psychoanalyse, 5. Aufl., Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2000

Lorenzer, Alfred (1973a), Über den Gegenstand der Psychoanalyse oder: Sprache und Interaktion, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1973

Lorenzer, Alfred (1974), Die Wahrheit der psychoanalytischen Erkenntnis, Ein historisch-materialistischer Entwurf, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1974

Lorenzer, Alfred (1977), Sprache, Praxis, Wirklichkeit – in der Perspektive einer Analyse subjektiver Struktur, In: Sprachspiel und Interaktionsformen, Vorträge und Aufsätze zu Psychoanalyse, Sprache und Praxis, S. 38-57, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1977

Lorenzer, Alfred und Orban, Peter (1979), Psychoanalyse als Sozialwissenschaft und das Konzept der Übergangsobjekte und Übergangsphänomene, In: Kindheit, Band 1, Berlin, Akademische Verlagsgesellschaft, 1979

Lorenzer, Alfred (1981), Das Konzil der Buchhalter, Die Zerstörung der Sinnlichkeit, Eine Religionskritik, Frankfurt a.M., Fischer, 1981

Lorenzer, Alfred (1986), Tiefenhermeneutische Kulturanalyse, In: Lorenzer (Hrsg.), Kultur-Analysen, Psychoanalytische Studien zur Kultur, Frankfurt, Fischer, 1986

Mahns, Wolfgang (2004), Symbolbildung in der analytischen Kindermusiktherapie, Eine qualitative Studie über die Bedeutung der musikalischen Improvisation in der Musiktherapie mit Schulkindern, In: Materialien zur Musiktherapie, Münster, LIT, 2004

Merlau-Ponty, Maurice (1966), Phänomenologie der Wahrnehmung, Nachdruck, Berlin, De Gruyter, 1974

Niedecken, Dietmut (1988), Einsätze, Material und Beziehungsfigur im musikalischen Produzieren, Zur Vermittlung von Musikästhetik und Musiktherapie, Hamburg, VSA, 1988

Niedecken, Dietmut (2001), Versuch über das Okkulte, Eine psychoanalytische Studie, Tübingen, Diskord, 2001

Niedecken, Dietmut (2002), Zur Selbstreferenz des Bewusstseins. Oder: Wie konstituiert sich das Subjekt einer Szene, In: Psyche – Z Psychoanal 56, S. 922-945, Stuttgart, Klett-Cotta, 2002

Niedecken, Dietmut (2003), Kinderszenen, oder: Wie findet sich das Subjekt in die Szene, In: Busch, Hans-Joachim, Leutzinger-Bohleber Marianne und Prokop, Ulrike (Hrsg.) Sprache, Sinn und Unbewusstes, Zum 80. Geburtstag von Alfred Lorenzer, Tübingen, Diskord, 2003

Polanyi, Michael (1964), Personal knowledge, New York, Harper and Row, 1964

Racker, Heinrich (1959), Übertragung und Gegenübertragung, Studien zur psychoanalytischen Technik, Basel, Ernst Reinhardt Verlag, 1978

Salber, Wilhelm (1969), Wirkungseinheiten, Psychologie von Werbung und Erziehung, Wuppertal, Henn, 1969

Salber, Wilhelm (1980), Konstruktion psychologischer Behandlung, Abhandlungen zur Philosophie, Psychologie und Pädagogik, Bd. 157, Bonn, Bouvier, 1980

Salber, Wilhelm (1986), Morphologie des seelischen Geschehens, 2. überarbeitete Aufl., Köln, 1986

Salber, Wilhelm (1988), Literatur-Psychologie, Gelebte und erlebte Literatur, 2. Aufl., Bonn, Bouvier, 1988

Salber, Wilhelm (1988a), Kleine Werbung für das Paradox, Köln, Arbeitskreis Morphologische Psychologie e.V., 1988

Salber, Wilhelm (1989), Der Alltag ist nicht grau, Alltagspsychologie, Bonn, Bouvier, 1989

Salber, Wilhelm (1997), Traum und Tag, Bonn, Bouvier, 1997

Schumacher, Karin (1999), Musiktherapie und Säuglingsforschung, Zusammenspiel, Einschätzung der Beziehungsqualität am Beispiel des instrumentalen Ausdrucks eines autistischen Kindes, Frankfurt a.M., Lang, 1999

Schumacher, Karin und Calvet-Kruppa, Claudine (2001), Die Relevanz entwicklungspsychologischer Erkenntnisse, In: Decker-Voigt, Hans-Helmut (Hrsg.), Schulen der Musiktherapie, München, E. Reinhardt, 2001

Seewald, Jürgen (1992), Leib und Symbol, Ein sinnverstehender Zugang zur kindlichen Entwicklung, Bd. 23, In: Grathoff, Richard und Waldenfels, Bernhard (Hrsg.), Übergänge, Texte und Studien zu Handlung, Sprache und Lebenswelt, München, Fink, 1992

Steinke, Ines (1999), Kriterien qualitativer Forschung, Ansätze zur Bewertung qualitativ-empirischer Sozialforschung, Weinheim, Juventa, 1999

Stern, Daniel N. (1985), Die Lebenserfahrung des Säuglings, 6. Aufl., Stuttgart, Klett-Cotta, 1998

Tüpker, Rosemarie (1990), Auf der Suche nach angemessenen Formen wissenschaftlichen Vorgehens in kunsttherapeutischer Forschung, In: Petersen, P. (Hrsg.), Forschungsmethoden künstlerischer Therapien, Grundlagen-Projekte-Vorschläge, Stuttgart, Mayer, 2002

Tüpker, Rosemarie (1992), Zur Bedeutung künstlerischer Formenbildung in der Musiktherapie, In: Decker-Voigt, Hans-Helmut (Hrsg.), Spiele der Seele, Bremen, 1992

Tüpker, Rosemarie (1996), Ich singe, was ich nicht sagen kann, Zu einer morphologischen Grundlegung der Musiktherapie, Materialien zur Musiktherapie Bd. 3, 2. überarb. und erw. Aufl., Münster, LIT Verlag, 1996

Wagner, Jochen (2002), In-Between, Analyse musiktherapeutischer Improvisationen zwischen psychoanalytischer und morphologischer Theorie, unveröffentlichte Diplomarbeit, HfMT Hamburg, 2002

Wagner, Jochen (2005), Die Musik im Blick, Therapeutische Improvisation zwischen Psychoanalyse und psychologischer Morphologie, In: Musiktherapeutische Umschau, Bd. 26/4, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2005

Weymann, Eckhard (1996), Improvisation, In: Decker-Voigt, Hans-Helmut et al. (Hrsg.), Lexikon Musiktherapie, Göttingen, Hogrefe, 1996

Weymann, Eckhard (2004), Zwischentöne, Psychologische Untersuchungen zur musikalischen Improvisation, Gießen, Psychosozial-Verlag, 2004

Wilson, Peter Niklas (1999), Hear and now, Gedanken zur improvisierten Musik, Hofheim, Wolke, 1999

Winnicott, Donald W. (1950), Das benachteiligte Kind und wie man es für den Verlust an Familienleben entschädigen kann, In: Winnicott, Donald W., Familie und individuelle Entwicklung, S. 189-208, Frankfurt a.M., Fischer, 1984

Winnicott, Donald W. (1955), Gruppeneinflüsse und das verhaltensgestörte Kind, In: Winnicott, Donald W., Familie und individuelle Entwicklung, S. 209-221, Frankfurt a.M., Fischer, 1984

Winnicott, Donald W. (1958), Das erste Lebensjahr, Moderne Ansichten über die emotionale Entwicklung, In: Winnicott, Donald W., Familie und individuelle Entwicklung, S. 9-26, Frankfurt a.M., Fischer, 1984

Winnicott, Donald W. (1958a), Zur Theorie der Kinderpsychiatrie, In: Winnicott, Donald W., Familie und individuelle Entwicklung, S. 140-152, Frankfurt a.M., Fischer, 1984

Winnicott, Donald W. (1960), Die anfängliche Beziehung einer Mutter zu ihrem Baby, In: Winnicott, Donald W., Familie und individuelle Entwicklung, S. 27-34, Frankfurt a.M., Fischer, 1984

Winnicott, Donald W. (1961), Der Einfluss psychotischer Eltern auf die emotionale Entwicklung des Kindes, In: Winnicott, Donald W., Familie und individuelle Entwicklung, S. 103-115, Frankfurt a.M., Fischer, 1984

Winnicott, Donald W. (1962), Das Kind von fünf Jahren, In: Winnicott, Donald W., Familie und individuelle Entwicklung, S.54-62, Frankfurt a.M., Fischer, 1984

Winnicott, Donald W. (1965), Wachstum und Entwicklung in der Unreife, In: Winnicott, Donald W., Familie und individuelle Entwicklung, S. 35-47, Frankfurt a.M., Fischer, 1984

Winnicott, Donald W. (1974), Vom Spiel zur Kreativität, 9. Aufl., Stuttgart, Klett-Cotta, 1997

Zepf, Siegfried (2000), Allgemeine psychoanalytische Neurosenlehre. Psychosomatik und Sozialpsychologie. Ein kritisches Lehrbuch, Gießen, Psychosozial-Verlag, 2000

Bibliographie

Ziems, Dirk (1996), Thematische Frageperspektiven des tiefenpsychologischen Interviews in der morphologischen Wirkungsforschung, In: Zwischenschritte 1/96, Gießen, Psychosozial-Verlag, 1996

Zuckerlandl (1963), Victor, Die Wirklichkeit der Musik, Der musikalische Begriff der Außenwelt, Zürich, Rhein-Verlag, 1963

Improvisieren als widerständige Aneignung

Ein Beitrag zur Gegenstandsbildung der musiktherapeutischen
Improvisation

ANHANGSBAND

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades
des Doctor scientiae musicae (Dr. sc. mus.)

am

Institut für Musiktherapie der Hochschule für Musik und Theater
Hamburg

Vorgelegt von: Jochen Wagner

1. Gutachter: Herr Prof. Dr. sc. mus. Eckhard Weymann
2. Gutachterin: Frau Dr. phil. habil. Dietmut Niedecken

Lambach (Frankreich), 29. Februar 2008

Inhaltsverzeichnis

1. Teil: Verschriftung der Improvisation

| | |
|--------------|----|
| mit Sven | 1 |
| mit Emelie | 6 |
| mit Gerhardt | 16 |
| mit Samy | 23 |
| mit Kaja | 29 |

2. Teil: Verschriftung des Gesprächs

| | |
|--------------|-----|
| mit Sven | 32 |
| mit Emelie | 59 |
| mit Gerhardt | 84 |
| mit Samy | 121 |
| mit Kaja | 169 |

Beigelegte CD

| | |
|----------------------------|---------|
| Improvisation mit Sven | Track 1 |
| Improvisation mit Emelie | Track 2 |
| Improvisation mit Gerhardt | Track 3 |
| Improvisation mit Samy | Track 4 |
| Improvisation mit Kaja | Track 5 |

Zu 3.2.1.2

Verschriftung der Improvisation mit Sven

The musical score is divided into six numbered sections, each consisting of a Steeldrum (SD) and a Streichpsalter (SP) part.

- Section 1:** SD part features a melodic line with five triplet eighth notes. SP part features a rhythmic accompaniment of eighth notes, with triplets in the final three measures.
- Section 2:** SD part features a melodic line with five triplet eighth notes, followed by a section marked *accel.*, then *rit.*, and finally *accel.* with another triplet. SP part features a rhythmic accompaniment with a triplet in the first measure.
- Section 3:** SD part features a melodic line with a triplet, followed by a section marked *rit.*, and finally a triplet. SP part features a rhythmic accompaniment with triplets in the final two measures.
- Section 4:** SD part features a melodic line with a triplet, followed by a section marked *rit.*, and finally a triplet. SP part features a rhythmic accompaniment with triplets in the final two measures.
- Section 5:** SD part features a melodic line with a triplet, followed by a section marked *rit.*, and finally a triplet. SP part features a rhythmic accompaniment with triplets in the final two measures.
- Section 6:** SD part features a melodic line with a triplet, followed by a section marked *rit.*, and finally a triplet. SP part features a rhythmic accompaniment with triplets in the final two measures.

Zu 3.2.1.2

Verschripfung der Improvisation mit Sven

7

SD

SP

rit. accel.

rit. accel.

8

SD

SP

rit.

3 3

9

10

SD

SP

rit.

SD

SP

molto rit.

11

SD

SP

rit.

Zu 3.2.1.2

Verschripfung der Improvisation mit Sven

SD 12

SP

SD 13 14

SP

SD 15

SP

SD 16

SP


SD 16

SP

Zu 3.2.1.2

Verschripfung der Improvisation mit Sven

SD 17




SP

rit.

Detailed description: This system shows the 17th measure. The SD part (top staff) features a melodic line with eighth notes and quarter notes. The SP part (bottom staff) has a bass line with a few notes, including a half note and a quarter note. The tempo marking 'rit.' is placed below the SP staff.


SD 18



SP

Detailed description: This system shows the 18th measure. The SD part (top staff) continues with a melodic line of eighth and quarter notes. The SP part (bottom staff) features a more active bass line with eighth notes and quarter notes.

SD 19




SP

verlangsamt

Detailed description: This system shows the 19th measure. The SD part (top staff) has a melodic line with eighth and quarter notes. The SP part (bottom staff) has a very active bass line with many sixteenth notes. The tempo marking 'verlangsamt' is placed below the SP staff.

SD



SP

Detailed description: This system shows the 20th measure. The SD part (top staff) continues with a melodic line of eighth and quarter notes. The SP part (bottom staff) has a very active bass line with many sixteenth notes.

SD



SP

Detailed description: This system shows the 21st measure. The SD part (top staff) continues with a melodic line of eighth and quarter notes. The SP part (bottom staff) has a very active bass line with many sixteenth notes.

20

SD

SP

Detailed description: This block contains the musical notation for exercise 20. It consists of two staves, SD (Soprano) and SP (Soprano). The SD staff features a melodic line with eighth-note patterns. The SP staff features a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns. The exercise is marked with a box containing the number 20.

21

SD

SP

Detailed description: This block contains the musical notation for exercise 21. It consists of two staves, SD (Soprano) and SP (Soprano). The SD staff features a melodic line with eighth-note patterns. The SP staff features a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns. The exercise is marked with a box containing the number 21.

22

SD

SP

Detailed description: This block contains the musical notation for exercise 22. It consists of two staves, SD (Soprano) and SP (Soprano). The SD staff features a melodic line with eighth-note patterns and a trill. The SP staff features a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns. The exercise is marked with a box containing the number 22.

23

SD

SP

Detailed description: This block contains the musical notation for exercise 23. It consists of two staves, SD (Soprano) and SP (Soprano). The SD staff features a melodic line with eighth-note patterns and a trill. The SP staff features a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns. The exercise is marked with a box containing the number 23.

Zu 3.2.2.2

Verschrieffung der Improvisation mit Emelie

The musical score is divided into five systems, each with a boxed number in the top left corner:

- System 1:** Starts with a tempo marking of $\text{♩} = 54$. The Steeldrum part (top staff) begins with a *pp* dynamic and a series of rhythmic patterns. The StreichsALTER part (bottom staff) is marked "geräuschhaft, ametrisch (ungefähr notiert)" and features a complex, irregular rhythmic pattern with triplets.
- System 2:** Labeled with a boxed "2" and a "3" above the first measure. The Steeldrum part (SD) and StreichsALTER part (SP) continue with rhythmic patterns.
- System 3:** Labeled with a boxed "3" above the first measure. The tempo marking changes to $\text{♩} = 60$. The SD and SP parts show more melodic development.
- System 4:** Labeled with a boxed "4" and a "18" above the first measure. The tempo marking changes to $\text{♩} = 58$. The SD part includes some rests and melodic lines, while the SP part continues with rhythmic accompaniment.
- System 5:** Labeled with a boxed "5" and a "28" above the first measure. The SD and SP parts conclude the section with final melodic and rhythmic figures.

Zu 3.2.2.2

Verschripfung der Improvisation mit Emelie

37 6 $\text{♩} = 72$

SD

SP

47 7 $\text{♩} = 63$

SD

SP

57 8 *accelerando e crescendo*

SD

SP

64 9 *accel.*

SD

SP

72 $\text{♩} = 100$

SD

SP

Detailed description: The image shows a musical score for two instruments, SD (Soprano Saxophone) and SP (Soprano Saxophone), across five systems. Each system consists of two staves. The first system (measures 37-46) is marked with a tempo of 72 and a box containing the number 6. The second system (measures 47-56) is marked with a tempo of 63 and a box containing the number 7. The third system (measures 57-63) is marked with a box containing the number 8 and the instruction 'accelerando e crescendo'. The fourth system (measures 64-71) is marked with a box containing the number 9 and the instruction 'accel.'. The fifth system (measures 72-78) is marked with a tempo of 100. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, rests, and triplets. There are also performance markings such as 'accel.', 'accelerando e crescendo', and a 'x' symbol above a note in the final system.

Zu 3.2.2.2

Verschription der Improvisation mit Emelie

10 $\text{♩} = 90$
79
SD
SP

87
SD
SP

11
93
SD
SP

12
99
SD
SP

106 $\text{♩} = 92$
SD
SP

Zu 3.2.2.2

Verschripfung der Improvisation mit Emelie

115

SD

SP

123

SD

SP

13

♩ = 66

131

SD

SP

138

♩ = 84

14

SD

SP

139

SD

SP

Zu 3.2.2.2

Verschription der Improvisation mit Emelie

146

SD

SP

154

SD

SP

15 ♩ = 84

pp

163

SD

SP

171

SD

SP

16

accelerando

178

SD

SP

♩ = 132

186 17 ♩ = 72

SD

SP

accelerando poco a poco

195

SD

SP

204

SD

SP

212 18

SD

SP

220 ♩ = 116

SD

SP

Zu 3.2.2.2

Verschripfung der Improvisation mit Emelie

228 19 ♩ = 72

SD *p*

accelerando poco a poco

SP *pp*

237 20 ♩ = 104

SD

SP

246

SD

SP

256 21 ♩ = 80

SD *p*

SP

265

SD

accelerando

SP

zunehmende Tonqualität

Zu 3.2.2.2

Verschripfung der Improvisation mit Emelie

275

SD

SP

accelerando

281

SD

SP

$\text{♩} = 120$ 22 $\text{♩} = 132$

287

SD

SP

297

SD

SP

23 $\text{♩} = 152$

307

SD

SP

Zu 3.2.2.2

Verschripfung der Improvisation mit Emelie

317

SD

SP

accelerando

328

SD

SP

24 ♩ = 168

339

SD

SP

350

SD

SP

361

SD

SP

Zu 3.2.2.2

Verschription der Improvisation mit Emelie

25 **langsam** ♩ = 54

370

SD *p*

SP *ppp*

376

SD

SP

Zu 3.2.3.2

Verschripfung der Improvisation mit Gerhardt

1 2 ♩ = 76

Steeldrum

Streichpsalter

SD

SP

SD

SP

3

SD

SP

4

SD

SP

Zu 3.2.3.2

Verschripfung der Improvisation mit Gerhardt

SD

SP

5

This system shows two staves, SD (Soprano) and SP (Soprano). The SD staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The SP staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. A box with the number '5' is positioned above the final measure of the SD staff.

SD

SP

6

This system continues the musical notation. The SD staff has a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes. The SP staff has a rhythmic accompaniment with eighth notes. A box with the number '6' is positioned above the final measure of the SD staff.

SD

SP

This system shows two staves, SD and SP. The SD staff features a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes. The SP staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. A box with the number '7' is positioned above the first measure of the SD staff.

SD

SP

3

3

This system shows two staves, SD and SP. The SD staff features a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes. The SP staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. Two boxes with the number '3' are positioned above the SD staff, indicating triplet markings.

SD

SP

7

This system shows two staves, SD and SP. The SD staff features a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes. The SP staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. A box with the number '7' is positioned above the first measure of the SD staff.

Zu 3.2.3.2

Verschripfung der Improvisation mit Gerhardt

8

SD

SP

pizzicato

9

SD

SP

p

SD

SP

10 ♩ = 88

SD

SP

11 ♩ = 84

SD

SP

Zu 3.2.3.2

Verschription der Improvisation mit Gerhardt

12 ♩ = 88

SD

SP

SD

SP

SD

SP

SD

SP

13 ♩ = 92

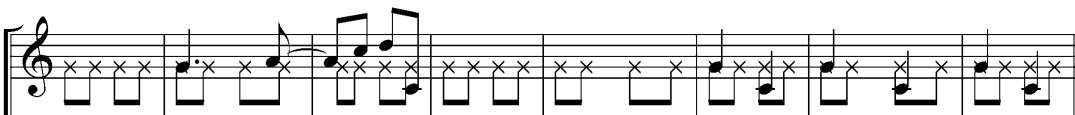
SD

SP


Zu 3.2.3.2

Verschrieffung der Improvisation mit Gerhardt

SD




SP




System 1: SD part features a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them. SP part features a bass line with eighth notes and rests.

SD




SP




System 2: SD part continues with eighth notes and 'x' marks. SP part continues with eighth notes and rests.

14 ♩ = 96

SD




SP




System 3: SD part features eighth notes with 'x' marks. SP part features eighth notes and rests. A tempo marking '14 ♩ = 96' is present above the SD staff.

SD




SP




System 4: SD part features eighth notes. SP part features eighth notes and rests.

15

SD



SP



System 5: SD part features eighth notes with 'x' marks. SP part features eighth notes and rests. A measure number '15' is in a box above the SD staff.

Zu 3.2.3.2

Verschription der Improvisation mit Gerhardt

16 $\text{♩} = 104$

SD

SP

SD

SP

SD

SP

17

SD

SP

18

SD

SP

SD

SP

SD

19

SP

SD

SP

SD

20

SP

SD

SP

Zu 3.2.4.2

Verschripfung der Improvisation mit Samy

The image displays a musical score for two instruments: Steel Drum (SD) and Stringed Percussion (SP). The score is organized into five numbered sections, each consisting of two staves. The first section is labeled 'Steeldrum' and 'Streichpsalter'. The subsequent sections are labeled 'SD' and 'SP'. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Some notes are marked with arrows indicating direction (left or right), and some are grouped with a '3' indicating a triplet. The score is written in a single system for each section, with the SD staff above the SP staff.

Zu 3.2.4.2

Verschripfung der Improvisation mit Samy

The first system consists of two staves: SD (Soprano) and SP (Soprano). The SD staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. The SP staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

The second system starts with a boxed number '6' above the SD staff. The SD staff has a melodic line with eighth notes and slurs. The SP staff continues with a rhythmic accompaniment of eighth notes.

The third system starts with a boxed number '7' above the SD staff. The SD staff features a triplet of eighth notes marked with a '3' and a slur, followed by a melodic line. The SP staff continues with eighth notes.

The fourth system shows the SD staff with a melodic line that includes a triplet of eighth notes marked with a '3'. The SP staff continues with eighth notes.

The fifth system starts with a boxed number '8' above the SD staff. The SD staff has a complex rhythmic pattern of eighth notes with some notes marked with 'x'. The SP staff continues with eighth notes.

Zu 3.2.4.2

Verschription der Improvisation mit Samy

The first system consists of two staves, SD (Soprano) and SP (Soprano). The SD staff begins with a series of eighth notes, followed by a slur over a group of notes with an accent mark above it. The SP staff contains a sequence of eighth notes, with a slur and an accent mark above a specific note.


The second system starts with a boxed number '9'. The SD staff features a triplet of eighth notes, followed by a slur and an accent mark above a note. The SP staff has eighth notes with accents above them, and a triplet of eighth notes towards the end.

The third system shows the SD staff with a quintuplet of eighth notes, followed by a slur and an accent mark above a note. The SP staff continues with eighth notes, some with accents above them.

The fourth system begins with a boxed number '10'. The SD staff has a slur over a group of notes, followed by a slur and an accent mark above a note. The SP staff contains eighth notes with a slur over a group of them.

The fifth system shows the SD staff with a triplet of eighth notes, followed by a slur and an accent mark above a note, and two asterisks above notes. The SP staff has eighth notes with a slur over a group of them.

SD 11



SP

Detailed description: This system shows the 11th measure of the improvisation. The SD part (top staff) features a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes. The SP part (bottom staff) consists of a steady eighth-note accompaniment. Arrows indicate phrasing or breath marks.


SD 12



SP

Detailed description: This system shows the 12th measure. The SD part continues with a melodic line, including a quarter note and eighth notes. The SP part maintains the eighth-note accompaniment. Arrows indicate phrasing or breath marks.

SD 13



SP

Detailed description: This system shows the 13th measure. The SD part features a melodic line with a wavy line underneath, possibly indicating a vibrato or a specific articulation. The SP part continues with the eighth-note accompaniment. Arrows indicate phrasing or breath marks.


SD 14



SP

Detailed description: This system shows the 14th measure. The SD part includes a melodic line with three 'x' marks above notes, likely indicating breath marks or specific articulations. The SP part continues with the eighth-note accompaniment. Arrows indicate phrasing or breath marks.


SD



SP

Detailed description: This system shows the 15th measure. The SD part features a melodic line with a quarter note and eighth notes. The SP part continues with the eighth-note accompaniment. Arrows indicate phrasing or breath marks.


SD 15



SP

Detailed description: This system shows the first two staves of measure 15. The SD staff (top) contains a melodic line with eighth notes and sixteenth notes, featuring several slurs and accents. The SP staff (bottom) contains a bass line with quarter notes and eighth notes.


SD



SP

Detailed description: This system shows the second two staves of measure 15. The SD staff continues the melodic line with more complex rhythmic patterns and slurs. The SP staff continues the bass line with quarter notes and eighth notes.

SD 16




SP

Detailed description: This system shows the first two staves of measure 16. The SD staff features a melodic line with slurs and accents. The SP staff features a bass line with quarter notes and eighth notes.

SD

schnell




SP

Detailed description: This system shows the second two staves of measure 16. The SD staff continues the melodic line with slurs and accents. The SP staff continues the bass line with quarter notes and eighth notes. The tempo marking 'schnell' is placed below the SD staff.

SD 17

langsam



SP

Detailed description: This system shows the first two staves of measure 17. The SD staff features a melodic line with slurs and accents. The SP staff features a bass line with quarter notes and eighth notes. The tempo marking 'langsam' is placed below the SD staff.

Zu 3.2.4.2

Verschription der Improvisation mit Samy

The image displays two systems of musical notation, each consisting of two staves labeled 'SD' (Soprano) and 'SP' (Soprano). The notation is written in treble clef. The first system shows a complex melodic line in the SD staff with various ornaments and slurs, and a more rhythmic accompaniment in the SP staff. The second system continues the melodic development in the SD staff and provides a simpler accompaniment in the SP staff. The notation includes various musical symbols such as slurs, ornaments, and dynamic markings.

Zu 3.2.5.2

Verschripfung der Improvisation mit Kaja


The musical score is divided into six numbered sections, each consisting of two staves: Steeldrum (SD) and Streichpsalter (SP).

- Section 1:** Steeldrum plays a single note with a fermata. Streichpsalter plays a single note with a fermata.
- Section 2:** Steeldrum plays a single note with a fermata. Streichpsalter plays a single note with a fermata.
- Section 3:** Steeldrum plays a rhythmic pattern of eighth notes. Streichpsalter plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- Section 4:** Steeldrum plays a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and a sixteenth rest. Streichpsalter plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- Section 5:** Steeldrum plays a single note with a fermata. Streichpsalter plays a single note with a fermata.
- Section 6:** Steeldrum plays a rhythmic pattern of eighth notes with a sixteenth rest. Streichpsalter plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents.


Zu 3.2.5.2

Verschriiftung der Improvisation mit Kaja


SD




SP



SD



SP



SD




SP



SD



SP



SD



SP



Zu 3.2.5.2

Verschription der Improvisation mit Kaja

SD 10



SP

Detailed description: This system shows the first two staves of system 10. The SD staff (top) is in treble clef and contains a sequence of notes: quarter rests, eighth notes, quarter notes, and eighth notes. The SP staff (bottom) is in treble clef and contains a sequence of quarter notes and quarter rests.


SD



SP

Detailed description: This system shows the second two staves of system 10. The SD staff (top) continues with quarter notes, eighth notes, and quarter notes. The SP staff (bottom) continues with quarter notes and quarter rests.


SD 11



SP

Detailed description: This system shows the first two staves of system 11. The SD staff (top) contains quarter notes and quarter rests. The SP staff (bottom) contains quarter notes and quarter rests. A dashed vertical line is placed between the two staves at the beginning of the second measure of the SD staff.


SD



SP

Detailed description: This system shows the second two staves of system 11. The SD staff (top) contains quarter notes and quarter rests. The SP staff (bottom) contains quarter notes and quarter rests.

SD 12



SP

Detailed description: This system shows the first two staves of system 12. The SD staff (top) contains quarter notes and quarter rests. The SP staff (bottom) contains quarter notes and quarter rests. A dashed vertical line is placed between the two staves at the beginning of the second measure of the SD staff.

Zu 3.2.1.3

Verschriftung des Gespräches mit Sven

1 Wie war dein Gefühl beim Spielen, oder so, was hast du gedacht.

2 *Och, ähm, ich würd mal sagen größtenteils recht angenehm ähm, das ist ein Instrument*

3 *das wie ich finde zum Improvisieren einlädt - diese Steel Drumah, da hab ich mich recht*

4 *schnell so mit angefreundetjo, ähm, ja etwas aufgeregt natürlich, auf*

5 *jeden Fall, ja, aber es hielt sich in Grenzen ah ich denk es hat viel mit dem*

6 *Charakter des Instrumentes zu tun, also ..ähm, es ist ja ein sehr - ich weiß nicht - öffnendes*

7 *Instrument, hab ich das Gefühl, ein sehr warmes Instrument, ne. Sehr sympathisch - ich hab*

8 *es jetzt nicht gekannt, ... aber ja ... dementsprechend hatte ich das Gefühl da recht gut*

9 *reinzukommen da reinzukommen in das Improvisieren.*

10 *Hmm*

11 *Jo, also hat so eigentlich, hat Spaß gemacht. Es war jetzt nicht so ... zwanghaft. Ja ...*

12 *Was meinst du mit zwanghaft?*

13 *Ähm naja, wenn du jetzt vielleicht mit einem Instrument spielst, ähm ... zu dem du*

14 *keinen Bezug her- ... stellst, das du merkst es geht eigentlich nicht und dass du dann*

15 *versuchst, die fünf Minuten herzubekommen, so ... also, das war jetzt nicht der Fall.*

16 *Also ich hab so auf die Uhr gekuckt, die fünf Minuten gingen eigentlich so zügig vorbei, ich*

17 *hätte auch weiterspielen können, ähm, hab gemerkt das ich Ideen hab, .. das du da viel*

18 *ausprobieren kannst am Instrument Insofern hats Spaß gemacht, ne.*

19 *Hmhm*

20 *... ja .. gut es war eine ungewohnte Situation, etwas Spannung war natürlich da, so ein*

21 *bisschen leicht geschwitzt würd ich sagen ...*

22 *Hmhm*

23 *ein bisschen Adrenalin, so natürlich auch ein bisschen Angst, weil Improvisieren ja auch*

24 *immerahm, ja, ähm eine Ausdrucksform ist, ne*

25 *Hmhm*

26 *die wurde jedoch, würde ich sagen sowohl durch das Setting als auch durch die Wärme des*

27 *Instrumentes Relativ genommen, also ... es ist ja kein Leistungsdruck hier, ne*

28 *Hmhm*

29 *Ja, Ja Jaa*

30 *Und die Musik, die dann rausgekommen ist ...*

31 *hmhm*

Zu 3.2.1.3

Verschriftung des Gespräches mit Sven

- 32 hm, wie würdest du die charakterisieren oder vielleicht einen Namen, einen Titel geben für
33 das Stück?
34 *Einen Titel?*
35 Ja.
36 hm *Hat mich ein bisschen jetzt so an, spontan erinnert es mich so an 'Bach' h*
37 Wieso an Bach?
38 *Weil es etwas murmelndes hat, etwas abwechselndes*
39 Ach so, an den Bach
40 *Ja, ja*
41 Ich hab jetzt an den ...
42 *Ne, ne an einen Bach ... an so einen kleinen Bach, so etwas spielerisches, abwechselndes, ja,*
43 *hm natürliches, ne,*
44 Hmhm
45 *die beiden Instrumente, vielleicht irgendetwas mit 'Bach', 'murmelnder Bach' oder*
46 *'hüpfender Bach' oder 'ungehobelter Bach' (beide lachen)Jaja, ansonsten, es kommt ja*
47 *wohl auch aus Asien, nehm ich an, also, assoziiere ich damit auch diese meditative Musik,*
48 *die man manchmal auf den Kassetten so zu kaufen kriegt, halt*
49 Ja
50 *Indische Musik, so etwas in der Art Jaa, das sind so die Assoziationen die ich da hab.*
51 *Entspannungsmusik, so*
52 Hmhm
53 *irgendwas um sich in Trance zu spielen auchja*
54 Und, hm,gabs so was wie Teile, Abschnitte in der Musik, also, ist da
55 so was wo was Neues gekommen ist, wo sich was verändert hat? Könntest du da einen
56 Verlauf beschreiben?
57 *Ja, am Anfang mehr ausprobieren, nicht, hm gut später hab ich dann auch mit dem*
58 *anderen Ohr versucht zu hören, was du spielst, und auch gemerkt, dass du auch darauf*
59 *eingehst, was ich spiele, und am Schluss haben wir ja so einen leichten Spannungsbogen*
60 *aufgebaut, nicht, ist mir aufgefallen, also so ... da wurde es ein bisschen schneller. Das war*
61 *dann am Ende halt mehr strukturiert, da hab ich gemerkt: Ah, jetzt kann man da ja wirklich*
62 *auch mal so versuchen so ... einen Bogen aufzubauen, nicht, lauter zu werden*

Zu 3.2.1.3

Verschriftung des Gespräches mit Sven

63 Hmhm

64 *Jaja,Jaa*

65 Kannst du noch erinnern auf welchem Punkt du angefangen hast, auf mich zu hören und ...

66 *Och,ich hab so schon ein bisschen von Anfang an auf dich gehört, aber eher so nebenbei,*
67 *nicht.*

68 Hmhm

69 *nach der Hälfte hab ich dann so probiert: ei ja komm! - da hab ich unten so*
70 *diesen untersten Ton, den hellen, als eine Art Grundton oder so, nehm ich an, gefunden so*
71 *als einen Fixpunkt*

72 Hmhm

73 *Und ...ah .. so langsam auch Bezug gehabt zum Instrument, wo die verschiedenen Töne sind,*
74 *was man da so machen kann, so ein bisschen, und da hab ich gedacht: Komm, jetzt probierst*
75 *du auch einmal, ob wir da nicht mehr zusammenspielen können*

76 Hmhm

77 *Das war so in der zweiten Hälfte, im letzten Drittel, würd ich sagen*

78 Jajaja

79*Jaa,*

80 Und das Reagieren? Du hast gesagt, du hast gemerkt, dass ich auch auf dich .. ah reagiere.

81 Wo ist dir das aufgefallen?

82*mmhhh..... ja also auch so nach der Hälfte, hab ich schon*
83 *gemerkt: Ah ja, wennah da hab ich etwas lauter gespielt oder so ... ah ... mehr*
84 *ein Muster wiederholt, und da hab ich gemerkt, dass du darauf reagierst, dass du das Muster*
85 *quasi akzentuierst, mit diesem Instrument. Das man sich also so, da hab ich die Möglichkeit*
86 *gesehen, dass man sich da so reinschaffen kann, sozusagen, so würd ich das beschreiben.*

87 Wie meinst du ‚reinschaffen‘?

88 *Ja, ein gemeinsames Gefühl aufbauen für das was gerade passiert und das zu steigern*

89*ja also so als würde man feststellen: wir reden nicht permanent aneinander*
90 *vorbei, sondern da ist eine gemeinsame Kommunikationsebene, auf was man dann aufbauen*
91 *kann.*

92 Hmhm

93*hmhm.....hmhm.....*

94

Zu 3.2.1.3

Verschriftung des Gespräches mit Sven

95 Wie war der Punkt nochmal genau, da würd ich gerne nochmal nachfragen, der Punkt an dem
96 du gemerkt hast,wo du gemerkt hast, ah dass ich dieses Muster von dir - ich glaub
97 so hast du gesagt, das Muster von dir übernehme? Was hast du da ... was ist da passiert für
98 dich?
99*Hm*.....*ja, ähm, was da passiert ist?*
100 Ja. Auch wie sich das angefühlt hat.
101 *Ja, also es ist ja schon wie eine Einladung zur Kommunikation, also es ist ein angenehmes*
102 *Gefühl, nicht, also in Kommunikation zu treten, also ist klar, ist eigentlich was schönes*
103 *(hmhm) würd ich sagen, ein schönes Gefühl, jaja. Miteinander was zu machen, ne, jaa, ja.*
104*Macht Spaß, hat natürlich auch Hemmungen, weil es etwas sehr ausdrucksstarkes ist mit*
105 *der Musik, hab ich gemerkt. ah aber es ging, also ich konnte so ... diese ... ah ...*
106 *die, die ... Hemmschwelle überwinden, würd ich sagen, ne..... Also das*
107 *Gefühl ist so, ah ... also wie soll ich das Gefühl beschreiben*
108*hm*.....*ist nicht so einfach das Gefühl zu beschreiben, würd ich*
109 *sagen, nejaa..... ich würds mal vergleichen, ich würd sagen, dass es ein sehr*
110 *altes Gefühl istah..... also was sehrtiefes, ne (Hmhm) Vermutlich haben*
111 *das die Menschen schon seit Ewigkeiten gemacht, sich auf dieser Ebene kommuniziert*
112 *miteinander (lacht) vielleicht ja schon vor der Sprache, kann ja sein, ne (hm) ja.*
113
114
115 Versuchs mal noch näher zu beschreiben, wenn es geht.
116
117
118*(trinkt und seufzt)* *hm*
119 *Ja es ist sehr unmittelbar, hab ich das Gefühl, weil es sehr*
120 *direkt ist, ne (hm)ähm..... es ist auch ein bisschen das*
121 *Gefühl von Macht, ne, also man hat die Macht etwas zu verändern, auch sowieso wenn, ah,*
122 *weil, ah du mir - sagen wir mal - die, die Führung überlassen hast (hmhm), du hast*
123 *reagiert und hast mich agieren lassen, ne das heißt da, ähm ist ja dann so, ja also*
124 *quasi so, hh ... wie ein Verstärker, wenn das was ich ausdrücke auch noch verstärkt*
125 *wird von dir, ne (hmhm) das mein ich vielleicht so ein bisschen von Macht (jajaja) also ist ein*
126 *schönes Gefühl sich auszudrücken (hm), wenn das dann natürlich noch verstärkt wird ist das*
127 *natürlich noch schöner (hm) ... ja ... jah, jetzt so das, ahwo- ...*

Zu 3.2.1.3

Verschriftung des Gespräches mit Sven

128 *jaja, ja gut, wobei ich dann natü- ja, dann auch schon das Gefühl hatte: Aaah, er geht mit,*
129 *dann kannst du das jetzt auch vielleicht so ein bisschen steigern, so, ne (hm) im Ansatz (jaja)*
130 *Ja. Also war auch Kommunikation, war nicht nur einseitig (hm)*
131 *und dieses Gefühl nochmal, wart mal das Gefühl, du meinst das Gefühl zusammen Musik zu*
132 *machen, ne, also zu interagieren in der Musik.*
133 (die letzten Worte überlappend) *Ja, ..äh.. ich mein noch eher das Gefühl, wenn du merkst,*
134 *..... wenn du merkst, dass da jemand ist, der auf dich reagiert in der Musik, wo genau ...,*
135 *diesen Punkt noch genauer zu kriegen (hm) so klar, wie es im Nachhinein geht. (hm)*
136 *..... da*
137 *reagiert jemand auf dich in der Musik?*
138 *.....*
139 *.....hm..... ja, also auf jeden Fall ein*
140 *wertschätzendes Gefühl, ne (hm)ja..... Ja also so die Frage, es gibt ganz viele Ebenen*
141 *auf denen man es beschreiben kann, ne, ... so die Frage, äh ..wel-...jaa*
142 *hm.....*
143 *Ist egal, was dir, ... was dir (hm) so spontan als erstes (hm)*
144 *.....(hustet).....*
145 *.....*
146 *..... ja so es ist spielerisch, wenig intellektuell mit dem Kopf, sehr*
147 *direkt, (hm) ungezwungen, frei, relativ, in dem Fall, so ganz ohne*
148 *Vorgabeformähm ähnlich wie in einem, einem Spiel*
149 *auch vielleicht, in einem Ballspiel, wenn man sich zusammen einen Ball zuschickt oder so*
150 *was, wo man auch dauernd reagiert und agiert also ... hat äh, ... äh, als ... ähm*
151 *ich würd sagen es geht besser so als in einem Gespräch, weil man kann den Intellekt*
152 *ausblenden so, ne (hm) es ist viel unmittelbarer, als wenn du ..äh.. in einem Gespräch so*
153 *agieren und reagieren oder ähm, ja, miteinander in Kontakt treten, es hat was äh, äh*
154 *Archaischerisches (hm), ne was Unmitt-, ja was Tieferes sag ich mal,ne. So als würde die*
155 *Großhirnrinde nicht viel damit zu tun haben (lacht) (jaja)*
156 *ja,.....hm.....*
157 *Vielleicht auch mal, du hast jetzt auch das mit dem Ballspiel, oder so, also mit dem ... Sich-*
158 *Bälle-Zuwerfen, (hm) so hab ich das verstanden, vielleicht auch mal umgekehrt, also wie*
159 *wäre es denn, welches Gefühl hätte sich denn bei dir eingestellt, wenn du, wenn das nicht*
160 *passiert wäre.*

Zu 3.2.1.3

Verschriftung des Gespräches mit Sven

161 *(Hat sich währenddessen eingeschenkt) Dieses Frage- und Antwortspiel?*
162 Dieses Reagieren, also wenn ...
163 *Ja, also wenn das nicht passiert wäre, (ja) also wenn du so deins gespielt hättest und ich*
164 *meins (ja)..... Och, dann wäre halt ein Aspekt verloren gegangen, der gemeinschaftliche*
165 *Aspekt (hmhm) jaja..... Vielleicht, ah, hätte es aber auch gar keinen Spaß*
166 *gemacht, könnte auch sein, wenn man quasi zwei, zwei Stücke nebeneinander herspielt*
167 *(hmhm) ne, eventuell wäre es sogar, ähm ... beleidigend*
168 *gewesen, weil eben nicht wertschätzend, ne (hm) wenn der andere nicht*
169 *eingeht, das kann ja auch eine Kritik sein, ne (ja)..... So nach dem Motto: was du machst,*
170 *das bringt ja eh nichts, (lacht) da brauch ich nicht drauf einzugehen (lacht wieder) in der*
171 *Situation, du als Musiktherapeut, dann sowieso, nochverstarkt, (hmhm)*
172 *..... ja und irgendwas hätte gefehlt (hm)*
173 *ne*
174 *Kannst du - du hast ja das Beispiel mit dem Ballspiel so gebracht (hmhm) kannst du da*
175 *eine konkrete ..., hast du da eine konkrete ... Erinnerung, ein Spiel, das du als Kind wirklich*
176 *erlebt hast, ah, was du damit verbindest?*
177 *.....*
178 *nein, im Augenblick nicht, da müsste ich jetzt wirklich bewusst versuchen mir eine zu kreieren*
179 *(hmhm) ...ja*
180 *.....jaa, Tanzen, wenn dann vielleicht Tanzen, ja*
181 *das ist auch so etwas: ah, ähm, ah ... Partnertanz, wenn einer führt und der andere reagiert*
182 *(hmhm), ne ... oder Gruppentanz, wo Menschen zusammen ... Tanzen das ist auch was, wo*
183 *was entsteht denk ich, ah, wo du zusammen spielen musst (ja)*
184 *Tanzt du denn?*
185 *Och, ich halt früher mal den Grundkurs da gemacht, den Grundtanzkurs da, ne (ja) ..ah .. von*
186 *daher kenn ich es ein bisschen, oder von verschiedenen ... Gelegenheiten mal so, ne, ein paar*
187 *Übungen, aber nicht wirklich, ne (hmhm) kein wirklicher Vergleich*
188 *..... (das*
189 *Telefon läutet, ich stelle den Anrufbeantworter ohne Ton, aber man hört die Stimme dennoch*
190 *leicht)*
191 *Mit wem hast du den Tanzkurs gemacht, weit du das noch, war das eine Tanzpartnerin,*
192 *oder?*

Zu 3.2.1.3

Verschriftung des Gespräches mit Sven

193 *Am Schluss dann, jaja, zum Abschlussball halt, ne, jaja. hm. Jaa. Aber das ist jetzt schon ne*
194 *ganze Weile her.Da läuft gerade der AB (Lachen)*
195 *..... (Ich beantworte das Telefon kurz)*
196 *Ich bin halt noch auf der Suche nach einer ..., nach einer auermusikalischen Situation, die*
197 *mit der vergleichbar ist.*
198 *Die mit der vergleichbar ist?!*
199 *Ja. Deswegen hab ich nach der Tanzpartnerin gefragt. Und zwar nach einer konkreten, also*
200 *wo du wirklich weit: da war so eine Situation, die ich erlebt hab.*
201 *..... Oh je, das ist auch schon zu lange her, das war auch zu*
202 *formell eigentlich, ne. (hmhm)..... Man kann es .. h ..*
203 *natürlich auch mit dem Zusammenspiel zwischen Mann und Frau vergleichen, ne (hm),*
204 *zwischen Werben, oder, oder ... h h hmoder auch zwischen dem erotischen Spiel,*
205 *das geht ja auch, ne (hmhm) ist ja vielleicht etwas greifbares auch, ne, jaa, ein Flirt*
206 *oder so was, ne. Wie geht der andere darauf ein?h Wird man*
207 *angenommen? So, das ist ja etwas ganz Elementares, auch (hm), ne ... da ist man ja ganz da,*
208 *da ist ja auch die Angst .. recht stark, h, abgelehnt zu werden (hm)ja.....*
209 *Das ist auf jeden Fall auch ein Vergleich (hmhm) ja.....*
210 *Und hast du da eine konkrete Situation?*
211 *..... ja, mehrere, ne (gemeinsames Lachen) jaja,*
212 *hm,ja, dochjaa, was fällt mir da jetzt ein,*
213 *..... ja so vor drei, vier Monaten war ich*
214 *verliebt in eine Frau, mit der war ich abends aus, ne (ja) und, h, jaa, da sind wir uns auch*
215 *näher gekommen sozusagen, ne (hmhm) .. hdas war dann schon dann*
216 *irgendwann, h, so eine Art Frage- Antwortspiel so auf einer, h, nonverbalen Ebene, wo du*
217 *dann merkst mit Gesten, oder Kleinigkeiten, Gesichtsausdruck so, das Gefühl: AH! Da*
218 *wirst du angenommen, da wird, wenn man es jetzt vergleicht, deine Art zu Spielen*
219 *angenommen, da geht jemand drauf ein, da ist auchh eine gemeinsame Ebene, die, die*
220 *einfach da ist, so wie ein Geschenk vom Leben sozusagen (hmhm). Das ist ja nicht immer*
221 *selbstverständlich, ne ja, und das ist auch, natürlich, ein sehr sehr wertschätzendes*
222 *Gefühl (hmhm), ne Da wird man ja selbst, man öffnet sich, und das gleiche*
223 *Interesse kommt zurück, das ist ja auch ein sehr, sehr schönes Gefühl (hmhm), ja*
224 *.....*

Zu 3.2.1.3

Verschriftung des Gespräches mit Sven

225 Kannst du da einen winzigen, so einen Moment, war da ein Moment, bei diesem Treffen, bei
226 diesem Rendez-vous, ah, wo es so wo du gemerkt hast: da klappt's!
227 *hmm* *da muss ich mal kurz überlegen,*
228
229
230 *hmm*.....
231 (*hustet*)*ähh, die Momente waren, da, ja, war da ein Moment? Hehe.*
232 *Ich versuch jetzt natürlich einen ganz tollen Moment herauszuholen (gemeinsames Lachen)*
233
234 Ja, muss gar nicht, einfach so einer, der dir so ganz spontan einfällt, der zum Thema passt.
235 *Die Momente waren immer so vielschichtig, da waren immer so ganz andere Ebenen dabei,*
236 (*ja*) *der Alkohol, der im Spiel war, oder auch Ebenen wo ich gemerkt habe, ach so toll ist es*
237 *auch nicht, aber es war,also, so ein reiner Moment war jetzt nicht dabei* *ah*
238 *welchen könnt man denn nehmen?ähm*
239 *hmhm*
240 *Ich nehm lieber*
241 *mal zwei oder drei Momente, ne* *ah* *Der Moment des Mittags*
242 *Spazierengehens, ne, (hmhm), des sich noch nicht näher gekommen seins, der*
243 *so ein bisschen unschuldig war, ne, sag ich mal (ja),ah* *und so ein bisschen*
244 *klarer, ähm, und noch nicht so bewusst*
245 *gewollt, also einfach so spazieren gehen, miteinander Reden, einfach merken aaahhh, es ist*
246 *schön zusammen man passt so zusammen in dem Augenblick, ne, man kann die Natur*
247 *genießen, die Gespräche ergeben sich eigentlich so, ah, dass es nicht*
248 *anstrengend ist (hmhm), man kann die Stimmung, man findet eine gemeinsame Stimmung*
249 *ohne zuviel Kraft aufwenden zu müssen (ja), ne, also es ist nicht so wahnsinnig anstrengend,*
250 *ne, das war ein recht schöner Moment, soll ich da näher drauf*
251 *eingehen?*
252 Ja.
253 *Ja, das sind dann so Kleinigkeiten, Blicke, Fragen, die Neugier nacheinander, ne (hm),*
254 *das gegenseitige Auskundschaften: wer bist denn du, und so weiter, Interesse füreinander, ne,*
255 *ähh ... auch so ein bisschen Spielereien dann natürlich so, so, vielleicht so ein bisschen,*
256 *aber ganz subtil, sich gegenseitig zeigen, bisschen necken, ärgern so, ne,*
257 *jo, so dass war ein sehr schöner*

Zu 3.2.1.3

Verschriftung des Gespräches mit Sven

258 *Moment auch (hmhm) sag ich mal, ne,*
259

260 *Du hast gerade gesagt so mit dem Gespräch, das Gespräch war nicht anstrengend (hmhm)*
261 *Du hast ja vorhin auch schon so etwas ähnliches über die Musik gesagt, das es gut ging*
262 *mit dem Instrument, (hm) dass es nicht anstrengend war. (hm) Ah ... Das hatete ich auch noch*
263 *gerne irgendwie genauer, ah vielleicht zuerst mal diese Gefühl beschreiben, vielleicht*
264 *konkret an dem Beispiel in der Musik, wie kam das zustande, warum war das nicht*
265 *anstrengend, und wie hat es sich - oder ich weiß gar nicht mehr, weit du noch genau, wie du*
266 *es formuliert hattest, weil ich weiß deine Formulierung jetzt nicht mehr so genau ...*
267 *Nein, nicht mehr genau, nein, na weil das Instrument ist sehr ansprechend, ne, ah, ich*
268 *hab, man braucht jetzt nicht so die wahnsinnige Fingerfertigkeit, wie bei einem anderen,*
269 *vielleicht Trompete oder so was, wo ich mich dann abmühen müsste, überhaupt einen Ton*
270 *herzukriegen oder so, ne, sondern man bekommt direkt sehr weiche Töne heraus, es ist*
271 *ein sehr warmes Instrument, aah hast du direkt eine Ursache - Wirkung:*
272 *Bubb, machst 'n Schlag, hast 'n Ton, ne, ja ja also das ist sehr entgegenkommend*
273 *(hmhm), ne, Ja, dann, das strahlt auch Lebendigkeit aus, dieses Instrument,*
274 *ne, sehr warme Töne, also schon schön, ... ah, die Situation allgemein hast du ja gesagt, ah,*
275 *wir machen einfach, ah, also kein Leistungsdruck (hmhm,), ne, man muss jetzt nicht das*
276 *oder das erreichen, das ist denk ich auch wichtig dafür, dass es nicht anstrengend ist, ne.*
277 ja Was war denn noch nicht
278 *anstrengend, ja Du hast auf der, auf deinem Instrument ja wie gesagt eher reagiert,*
279 *ne, bist auf spielerische Nuancen, von mir, dann so, hab ich zumindest das Gefühl, ein*
280 *bisschen eingegangen (hmhm) ohne das aber, sagen wir mal, so auszubauen, dass ich*
281 *wiederum dir hatete folgen müssen, (ja), ne, und damit hast du mich nicht überfordert (ja), ne,*
282 So nach dem Motto: Aah, ah, du b- ahahah, wenn ich sich da jetzt eine bestimmte
283 *Form entwickelt, kannst du, folgst du dieser Form? - ... Was dann das Zusammenspielen*
284 *ergibt, aber ah, ähm ja aber du hast wenig, hast dann selbst nicht so Formvorschlage*
285 *gemacht, dass ich dir hatete folgen müssen, ne (hmhm) dann wär' es ja eventuell, denn wäre*
286 *ich eventuell überfordert gewesen, in dem Moment, ne, ja. Das war halt*
287 *auch fließend dann (hmhm), ne, war nicht anstrengend. Ja, hmhm.....*
288 *Also es war es war ok so, du konntest bei dir bleiben, ich hab - es war ein Kontakt da*
289 *.... aber ein Kontakt, der es die ermöglicht hat, bei dir zu bleiben, oder*
290

Zu 3.2.1.3

Verschriftung des Gespräches mit Sven

291 *Hmm, ja, so kann man es ausdrücken. Genau. Jaja, ja. ah, ja,*
292 *es war ein Kontakt da, ah, in dem ich, ah, sagen wir mal, keine Abwehrmechanismen*
293 *aktivieren musste, sag ich mal (hmhm) also ich, ah, konnte offen sein (ja), ja*
294 *..... also hättest du da etwas anderes gemacht,*
295 *hätte ich vielleicht das Gefühl gehabt, das kann ich nicht, und hätte dann vielleicht zu*
296 *gemacht (hmhm), ne. (hustet) Und hätte dadurch vielleicht meine eigene Kreativität verloren.*
297 *(hmhm) Ja. ...*
298 *Also, wenn ich was von dir, wenn ich was gefordert hätte, oder was meinst du mit anders*
299 *gemacht?*
300 *Ja, zum Beispiel was gefordert, oder ne Art von ah, ah, ähm ... Kritik oder Abwertung, ne*
301 *(hmhm) ... ah, dann hätte sich vielleicht so dieses ah, ähm, ... das sich öffnende, dann*
302 *hätte ich mich eher verschlossen, denk ich (hmhm), ne. Hm.*
303 *Wie hätte das aussehen können, in der Musik?*
304 *..... hm och ah, das sich Verschließen?*
305 *Nein, das - Kritik, Abwertung, also wie, wie hätte musikalisch für dich meine, meine .. wann*
306 *wär' das der Fall gewesen?*
307 *Jaaha, vielleicht zum Beispiel, wenn du mir - wenn ich das Gefühl hätte, du willst jetzt auf*
308 *einen bestimmten Punkt hinarbeiten, und hättest dann zum Beispiel, wenn es nicht geht,*
309 *einfach aufgehört (hmhm), ne. ... Oder wärest zu virtuos, ne, so zum Beispiel (ja,*
310 *ja) hm, oder wärest selbst ah hättest versucht die Form fortzuführen, also, ah, ähm, noch*
311 *schneller zu werden zum Beispiel (lacht) (jaha) oder selbst - wenn du schneller*
312 *geworden wärest, ne (ja). ja so zum Beispiel (jaja) ...*
313 *ja.*
314 *Gibt es noch ... gibt es konkrete Stellen, irgendwelche Momente, die dir besonders in*
315 *Erinnerung geblieben sind in der Musik? Die würd ich gerne -*
316 *Eben in dem Stück, ne.*
317 *Eben in dem Stück, genau, die würd ich gern mal sammeln, wenn es da noch was zu sammeln*
318 *gibt.*
319 *Momente! bmbmbmbm Ja der eine Moment war, als ich diesen untersten Ton, ich weiß*
320 *nicht, wie man den nennt, den untersten Fleck da behauen hab mit der linken Hand -*
321 *immer, ah, gleichmäßig, ne (hmhm) und mit der rechten Hand, ah, die dunkleren, ah, Töne,*
322 *die größeren Stellen (jaja) da versucht hab, dann so einen - ah, weiß nicht wie man*
323 *das nennt - Melodie, aufzubauen, oder Rhythmus so was (jaja), ne. De-er hat mir gut*

Zu 3.2.1.3

Verschriftung des Gespräches mit Sven

324 gefallen der Moment (hmhm), da war so eine Struktur drin, ein Rhythmus, so Klarheit
325 (hmhm), ne.
326 Gibt es noch andere?
327 Der erste Moment halt, so dieses Spielerische vom Instrument,
328 kannst alles mal ausprobieren (ja) hm ...
329 Das war zu Beginn ma- den oder was heißt der erste?
330 Genau zu Beginn. Noch zum Teil als du das Mikro eingestellt hast (jaja) Einfach so: ei,
331 jaa, mal alle Flecken bearbeiten, mal gucken, wie die Kombinationen klingen, ne, wie das
332 Instrument so ist, also das Kennenlernen des Instruments (hmhm). (gähnend:) ja,
333 an dem ich halt so die spielerische Leichtigkeit von dem Teil da (jaja) äh ..aufgefallen ist
334das sind so zwei wesentliche Punkte, die mir so in
335 Erinnerung geblieben sind (hmhm). ja ja der Punkt ist, als ich ...
336 festgestellt habe, äh, dass man, also wie gesagt mit der linken Hand diesen einen Ton halten,
337 und mit der rechten kann man, so rundlaufen auf den dunklen (hmhm), so, ne, (singend:)
338 bum, bum, bum, bum, bum, bum und immer wieder zurück, so äh, äh, da verschiedene, äh,
339 Abfolgen ausprobieren können, ne (ja), der hat mir, den fand ich auch, der hat mir gefallen
340 (hmhm), ne, da kannst du so ... schlägst immer rum und schlägst einen vielleicht zweimal und
341 dann gehst du vielleicht nochmal eins weiter so, ne (hmhm) ... das hat, ääh,äääh, das
342 war ein angenehmer Moment, weil du gemerkt hast: Aah, da ist ja ein richtiges Potential drin,
343 was du gerade erkannt hast, quasi wie so kognitiv erkannt, ... äh, und merkst, äh, ah, das
344 kannst du noch ausbauen, ne (hmhm), ja, das macht also Lust auf mehr, ne, sozusagen
345 (hmhm), hm,
346 Bleib da mal noch dran -
347 (lacht auf)
348 - an dem Moment, da noch kucken, was war da besonders, also, wie kam dieses, wie kam
349 dieses angenehme Gefühl für dich zustande.
350 Hm, naja, ähm, das Potential erkennen, ne, (hmhm) von, von, von dem was
351 man gerade tut, ja ääh vielleicht ähnlich wie wenn du so, äh, so neugierig, wie
352 ein Kind neugierig sein kann, vielleicht irgendwo auf einen Speicher kommst, ne (hmhm) und
353 siehst da zehn Kisten stehn, weißt irgendwie genau: Aah, das ist sehr interessant, du kannst in
354 alle Kisten reingucken, ne (ja), ja, du weißt also genau: oh, cool, die nächsten zehn Minuten
355 die werden ganz angenehm, weil du kannst schön gemächlich in eine Kiste nach der anderen
356 reingucken und, äh, so deine Neugier stillen, ne (hmhm) oder zehn Türen, wo du

Zu 3.2.1.3

Verschriftung des Gespräches mit Sven

357 reingehen kannst, ne (ja), ja, also nicht nur eine Kiste, oder eine Tür sondern ‚Bubb‘
358 merkst du: Ohh, da kannst du ja soundsoviele Töne miteinander kombinieren, ja, also,
359 ah, da kannst du, ja, hast du, ah, gewissermaßen was entdeckt, ne (hmhm) ja,
360 so ungefähr (hmhm)
361
362
363 Ist da noch mehr an dem Punkt?
364 Nö, ich denk das hat es so beschrieben (ja) hm, ja,
365
366 Und das zweite was du gesagt hast, das war ja diese, diese ... spielerische Phase, dieses
367 Ausprobieren
368 Am Anfang?!
369 Ja (hmhm), wie war das?
370 Auch angenehm, ne (hmhm), das ist ein tolles Instrument, jaja, hast jede Menge
371 Möglichkeiten ja hat so etwas leichtes würd ich sagen, ne, so eine Leichtigkeit, jaa
372 Wo kommt die her?
373 äh, ach ich denk mal von den Handbewegungen, ne also mit wenig Handbewegungen kannst
374 du so: bopp bopp bopp boppso alles schnell erreichbar ja du
375 brauchst wenig Kraft für das Instrument, kannst sehr schnell spielen,
376 wie gesagt, die Töne klingen, ohne dass du eine bestimmte Technik
377 brauchst, sie zum klingen zu bringen, und äh, ja, so ein
378 bisschen das Gefühl so, ah, als hätte das Instrument so eine Art Eigenleben sag ich mal
379 (hmhm), ne, äh, also die Töne sind für sich einfach sehr lebendig, so, du musst sie
380 quasi nur ein bisschen rauslocken, dann kommen sie schon, ne (hmhm)
381
382 Bei welchem Instrument wäre das nicht so? Das was du jetzt sagst mit dem ‚Eigenleben‘?
383 Ach, zum Beispiel Gitarre, jaja, ah, das weiß ich aus eigener Erfahrung, weil ich ein
384 bisschen spiele (hmhm), ne, da musst du die Hände immer in der und der Form halten, Bupp,
385 Bupp, musst die Töne miteinander kombinieren, damit quasi ein schöner, tragender Akkord
386 entsteht, der etwas bringt, ne, da finde ich es wesentlich schwerer, äh,
387 charismatische Töne oder Akkorde zu entlocken (hmhm) oder sagen wir mal so: die
388 Wahrscheinlichkeit, das irgendetwas herauskommt, was irgendwie, ah, jetzt nicht in sich
389 lebendig und schlüssig kling ist wesentlich höher, ne (hmhm), erst recht, wenn du davon keine

Zu 3.2.1.3

Verschriftung des Gespräches mit Sven

390 *Ahnung hast, dann holst du aus einer Gitarre ja wirklichkaum etwas raus, ne (hmhm)*
391 *stehst, du wie ein Ochs vorm Berg (lacht) oder ich denk aus so einer Trompete, könnt ich*
392 *bestimmt auch nichts rausholen, weil ich bestimmt die Blastechnik einfach nicht kann, ne*
393 *(hm) oder Klavier, auch denk ich ähnlich, ich finde, das entfaltet erst seine*
394 *Schönheit, wenn du die Töne miteinander kombinieren kannst (ja), ne, ja. In Form von*
395 *Akkorden, Kombinationen, Schnelligkeit, Fingerfertigkeit, das hab ich so das Gefühl, ah,*
396 *ah, wird bei dem Instrument natürlich bestimmt noch wesentlich toller, wenn du das auch*
397 *noch beherrschst, ne, aber du hast von Anfang an die Möglichkeit, h, h, ja wirkliche Töne*
398 *zu produzieren, ne (hmhm) Also h, Musik eigentlich zu machen (hmhm) von Anfang an, ne*
399 *(jaja) hm. Das macht mir das - find ich sehr sympathisch bei dem Ding (hmhm)*
400 *hm ...*
401 *Passt auch so ein bisschen zu dem, wenn du sprichst, so von dem Einfachen und Archaischen*
402 *(hmhm) Gitarre und Klavier sind sehr komplexer (hmhm) h Spielsituationen und hier ist*
403 *etwas einfacheres (ja) klares. - So?*
404 *Genau, hm, jajaja, genau, hm ja und sehr*
405 *überraschend, sehr warm sind die Klänge, ne (hmhm)*
406 *.....*
407 *Wo kommt das her? Dieses Warme?*
408 *Tja, wo kommt das her.*
409 *Oder, was verbindest du damit?*
410 *Ja - wo kommt das her - so als sei der Klang quasi vielschichtig, ne. Nicht nur so ein flacher*
411 *Ton, sondern so richtig so - als würden da, ja, in einem, ah, in einem von diesen Teilen da,*
412 *wo ein Ton rauskommt, wenn man draufschlagt, als würden da verschiedene Töne*
413 *mitschwingen. Es erzeugt so eine Art Wärme würde ich sagen, ne (hmhm), ja Ich*
414 *assoziiere das so ein bisschen mit, ah,*
415 *... ja auch mit therapeutischen h, h, ah, Heilwirksamkeit, so meine Assoziation, oh*
416 *das ist bestimmt gut für dieses oder jenes Chakra, oder so was, ne (hmhm) ...ah oder*
417 *auch umgekehrt ausgedrückt, dass die Töne so kommt es mir vor, ah, nicht ohne*
418 *Wirkung bleiben für den Körper, ne, das die auch was verändern ... (hmhm), ... h, weil denk*
419 *ich, wenn du mal in dem Thema Chakren bleibst, oder energetische Felder, die vorhanden*
420 *sind, h, das die auch denk ich beeinflusst werden können durch Töne ... (hmhm), ja, denk*
421 *ich schon, ne. Und da denk ich, das sind so Töne, denen würd ich so etwas zutrauen hmhm*
422 *Warum?*

Zu 3.2.1.3

Verschriftung des Gespräches mit Sven

423 *Ja, da hab ich das Gefühl, die schwingen stark, hab ich das Gefühl, (ja) h, da ist viel*
424 *Schwingung drin (hmhm). Das ist wie eine Art Wärme, hmhm. Keine*
425 *Ahnung, vielleicht haben die Hersteller von dem Instrument h auch das Wissen besessen,*
426 *Töne erzeugen zu können, die vielleicht in irgendeiner Frequenz mit, h, Tönen, h, aus dem*
427 *Energiefeld übereinstimmen, oder so was, ne. Vielleicht ist da ja so ein jahrhundertealtes,*
428 *jahrtausendealtes magisches Wissen enthalten (hmhm), kann ja auch sein (ja), ne. Ja.*
429 *Sozusagen, als wäre das Instrument dafür gemacht, ne. Das mein ich auch damit, mit diesem*
430 *orientalischen, h, spirituellen, h, was mir so aufgefallen ist (hmhm) am Anfang, ne.*
431 *(jajaja) Wie man das so von so Kassetten kennt, ne (ja) (lacht) - oder CDs naja. Oder halt, h,*
432 *das Element bestimmt von der Musik aus der Gegend generell, ne (hmhm) Oder vielen, ja.*
433 *..... Was gleichmäßiges mit, mit, h, ansprechenden Tönen hm*
434 *.....*
435 *Was ist Wärme für dich? Was verbindest du mit Wärme, weil das ist schon öfter gefallen?*
436 *..... hmhm hm hm*
437 *..... ja das Gefühl, das es dem Körper gut tut, ne, sag ich mal als*
438 *würdest du so dem Körper und dem Unbewusstsein gefallen (hmhm), ne. Also es stört nicht,*
439 *es tut nicht weh, oder so schwer zu beschreiben, h, hm, würd quasi was*
440 *Unbewusstes, der Körper sagen: Ah, das da ist schön, das gefällt mir, ne (hmhm), ja.*
441 *..... Auch das Schwingen im Ton, denk ich, was man so ein bisschen hört,*
442 *ne, es ist kein so, so 'n wie so ein ein Piepen vom Automaten, so was ‚Biiiiip!‘ sondern so*
443 *das Gefühl als würd sich da so ein so 'n, so 'n so ein Berg, so eine Spannung aufbauen und*
444 *nochmal gehen, ne (hmhm) und nochmal gehen, ja. Die vielleicht viel enthält*
445 *.....*
446 *Ich mein auch Wärme generell, (generell!) also nicht nur jetzt, in Bezug auf den Klang, auf*
447 *das Instrument, sondern was ist Wärme für dich jetzt?*
448 *..... hm Ja, wenn man es jetzt - Wärme letztendlich, h, hm, ja*
449 *Leben, ne, Wärme ist Lebendigkeit ja. Bewegung,*
450 *Lebendigkeit, ja Ja das ist das erste, was mir einfällt (hmhm) Lebendigkeit, ne*
451 *Und gefühlsmäßig?*
452 *..... hm gefühlsmäßig Wärme?*
453 *..... Also ich red jetzt mal nicht über unangenehme Hitzegefuhle, ne, (lachend:) wie sie auch*
454 *‚gefühlsmäßig‘ sein können, sondern Wärme assoziiert ich mit etwas Angenehmen (hmhm)*
455 *..... hm hat was friedvolles*

Zu 3.2.1.3

Verschriftung des Gespräches mit Sven

456 was ruhiges es geht
457 einher auch mit äh, ähm, mit äh, mit, dass die Gedanken ruhig sind spricht für
458 Kontakt zum Körper (hmhm), also, eher ‚Bauch‘ als ‚Kopf‘, ne angenehmes Gefühl
459 hmmm Wärme - ja auch
460 Vertrauen, ne Wärme schafft Vertrauen, denk ich (hmhm), ne.
461 Äh, auch, sagen wir mal, ein Gefühl der ... Ursprünglichkeit, ne
462 äh, ein natürliches Gefühl, ein Gefühl der Tiefe, vielleicht auch so
463 hingehend zum Gefühl Richtung Erde,äh,äh,äh, Mutter, so was in der Art, so äh, Heimat,
464 geborgen fühlen (hmhm), Nest (lacht) Das sind so Assoziationen zum Gefühl Wärme, ja.
465 (hmhm) Alt Das Gefühl, ja, das Gefühl ist äh, ähm, denk ich,
466 glaub ich, immer da, man verliert nur oft den Kontakt dazu, ne
467 und ist, wenn es dann auftaucht, das Gefühl der
468 Wärme so ein vertrautes Gefühl (hmhm), ne auch zwischenmenschliche Wärme, ne, wie
469 ich eben gesagt habe, ääh, zu der Situation, äh, wenn man einen Menschen liebt (hmhm), sei
470 es ein Partner oder auf einer anderen Ebene, erzeugt auch ein Gefühl der Wärme, ne,
471 wenn man ein Kind sieht, auch, was man liebt, und man merkt da ist gegenseitige Freude, und
472 man freut sich sich zu sehen, (hmhm) ist auch eine ... Herzenswärme
473 jaaa hat natürlich etwas Spirituelles auch, ne, das
474 damit zusammenhängt es ist, ääh, also eine, würd ich mal sagen, Zuneigung die, ääh,
475 ääh tendenziell sehr gut gemeint ist ... also bei einer zwischenmenschlichen
476 Zuneigung die gut gemeint ist entsteht Wärme, also wo wenig Verlangen dabei ist, oder
477 Habenwollen oder Angst, oder so was, ne ja, also Wärme hat dann auch was
478 mit Grundvertrauen zu tun (hmhm), ne - ja. Und ich assoziiere sie
479 so am ehesten mit dem Herzchakra, so, hier (ja), ja.
480 Sehnsucht ist natürlich auch eine Assoziation zu
481 Wärme, ne, weil es auch etwas ist was einem, also mir, und ich glaub auch der Welt, eher
482 abgeht (hmhm), ne, Wärme, Frieden, so, Miteinandersein (hmhm), ne, so die
483 Energie vom Herzchakra, ist eher Mangelware, würd ich mal sagen (hmhm), ja.
484 ja
485
486 ja, das sind so die Assoziationen, die mir einfallen, zum Thema Wärme (lacht kurz auf) , ja.
487

Zu 3.2.1.3

Verschriftung des Gespräches mit Sven

488 Mich würde auch noch interessieren - wir haben bisher viel, oder nur, über die
489 angenehmen (hmhm) Momente gesprochen, mich würde auch interessieren, gab es Momente
490 des Zweifels, Momente, wo es nicht geklappt hat, ... wo Unangenehmes da war (hmhm) in
491 der Musik
492 Ja, verhältnismäßig wenig, überraschenderweise, verhältnismäßig wenig, ah
493 ja, also ich hab natürlich das, klar, ah,
494 sagen wir mal, der Wunsch, das könnt ja noch viel toller sein, ne, so das, könnte man auch
495 wesentlich besser machen, der war kurz da, ne, hm,
496 West du noch wann?
497 Och, der ist so pfff nein eher so grundlegend (ja), ja, also quasi zu spüren uiii, da
498 steckt ja ganz schön viel drin und dann kratzt man gerade so an der Oberfläche, ne (ja),
499 ja ja gut ein paar mal hab ich mit dem Schläger da das
500 Metall getroffen, das hat sich dann nicht so toll angehört, natürlich, ne, h
501 aber wie gesagt, weil die Atmosphäre eher positiv war, oder ich jetzt eher wenig
502 angespannt, hat sich das nicht ausgewachsen, ne, (hmhm)
503 Da war aber ein Moment, der sich hätte auswachsen können (hmhm)? Da war ein
504 Potential drin, oder wie?
505 Ja, das, ah, ja, , jaa, wie wir es so besprochen haben, klar, den Kontakt verlieren
506 irgendwie und dann zumachen (hmhm) (räuspern) ja, das kann natürlich passieren, ne,
507
508 Spinn mal an dem Punkt weiter: also du schlägst auf den Rand (hmhm) wie ist das
509 alles genau da, an der Stelle
510 Ja, also das ist jetzt, es war ja nicht so, ne, (ja), und die Gefahr war auch nicht konkret da,
511 das ist jetzt eher ein Spinnen, h, also nehmen wir mal an, ich wär' aus dem Rhythmus
512 herausgefallen und hätte ihn nicht mehr gefunden, ne (ja), wär' nicht mehr reingekommen
513 und hätte dann quasi im Zusammenspiel störende Töne von mir gegeben, (hmhm),
514 das wäre natürlich doof, ne, ... ja,
515
516 Wen hätte es gestört?
517 Ja die Mitspieler, ne.
518 Also mich.
519 Ja hm. Alle potentiellen Zuhörer, es wird ja auch noch aufgenommen, ne (ja), alles,
520 jeder der potentiell zuhört hmhm ja In Bezug aufs Gitarrespielen,

Zu 3.2.1.3

Verschriftung des Gespräches mit Sven

521 *hab ich vor einigen Jahren mal ofers den Traum gehabt, ich würd auf der Bühne stehen, mit*
522 *einer Band, und konnnte überhaupt nicht spielen, ne (hmhm) ja, auch ein unangenehmer*
523 *Traum (lacht zustimmend), hmhm, würde da stehen und wäre überhaupt nicht*
524 *vorbereitet, konnnte es gar nicht (hmhm), ja.*
525 *.....*
526 *Was ist da für dich das unangenehmste?*
527 *..... hm, ja, ah, deplaciert zu sein. Also da einen Platz einzunehmen,*
528 *an den man überhaupt nicht hingehört, ne (hmhm), ja. Das erzeugt wieder jetzt Gefühle wie*
529 *Scham, Schuld oder was weiß ich nicht was (hmhm), ne Sich an etwas vergreifen, was*
530 *einem nicht zusteht, ne (hmhm), ja. So also eigentlich ein bisschen verrückt, ne, man*
531 *macht etwas, was man nicht kann (hm), ja.*
532 *.....*
533 *Und das Publikum, du hast ja sogar unser, unser imaginäres oder potentielles Publikum*
534 *angesprochen, spielt da eine ... besondere Rolle?*
535 *Ja! Jaja In der Gemeinschaft kann man sein Gesicht verlieren, ne (hmhm). alleine, ah,*
536 *geht das nicht so schnell. Aber wenn andere Menschen zuhören, und man hat so*
537 *vielleicht das Gefühl: Schau mal hier, ich kann etwas ganz Tolles, man kann es dann aber*
538 *nicht ah, kann man ja seine Würde verlieren, oder sein Gesicht (hmhm), ja.*
539 *..... Davor hab ich Angst, und das ist, denk ich auch, eine ganz gesunde*
540 *Angst, (hmhm), also ich denk es ist eher ungesund, wenn man da, ah, reinlauft und ah,*
541 *verliert permanent seine Würde, weil man Sachen macht, die man nicht kann ah ... ja ich*
542 *denk das ist dann so ein bisschen am Funktionieren der Gesellschaft vorbeigelebt (hmhm),*
543 *also verrückt eigentlich, ne (hmhm), ja und da, glaub ich, ist, ah, Musik*
544 *schon so ausdrucksstark, dass man da halt schon aufpassen sollte, ne (hmhm), nach meiner*
545 *Meinung, ja.*
546 *Also dar war schon - du hast vorhin den Leistungsanspruch, der nicht da war (hmhm),*
547 *...ah, von außen, du hattest aber einen, einen von Innen, könnt man das so sagen*
548 *Jetzt eben?*
549 *Beim Spielen, ja. Du hast ja am Anfang so gesagt, es - ich hab gesagt, also, es kommt auf*
550 *nichts an, oder so (hmhm) aber jetzt formulierst du ja einen, einen ... Leistungsanspruch*
551 *(hmhm,hmm) an dich.*
552 *Ja - Sagen wir so: das Setting war ja hier wirklich so, das du gesagt hast wir haben keine*
553 *Anforderungen auch musikalisch betrachtet (hmhm), also wir können jetzt, ... wie es vielleicht*

Zu 3.2.1.3

Verschriftung des Gespräches mit Sven

554 auch im therapeutischen Setting üblich sein kann, wir können einfach nur Töne fabrizieren,ne
555 (ja) Also es besteht keine gesellschaftliche Erwartung, ne, also kannst du auch in der
556 Hinsicht, denk ich, dein Gesicht nicht verlieren (hmhm), ja. Aber trotzdem war natürlich der
557 Anspruch da: Komm jetzt versuch ich möglichst etwas schönes zu machen (hmhm), nicht nur
558 Bumbumbumbum, sondern eine Musik zu fabrizieren irgendwie (jaja), ne (ja), ja. Nicht
559 nur damit es Spaß macht, sondern natürlich auch, denk ich, aus irgendeinem narzisstischen
560 Gefühl (hmhm) bestimmt, ja. ... Wenn schon, denn schon. (beide lachen) Jaja.

561 Dann auch richtig.

562 Jaja, Ja insofern natürlich, war ich auch aufgereggt, ah, als ich mich da
563 hingesetzt habe, ne (hmhm) schon gemerkt, ein bisschen ... leicht geschwitzt vielleicht, so, ah,
564 ähm, ah schon ein Gefühl der Aufregung, ne (hmhm), ja. Das kann unangenehm
565 sein, das Gefühl, es kann aber auch angenehm sein, also das kenn ich (hmhm) aus
566 verschiedenen anderen Situationen. Das kannst du, je nachdem, wie du es besetzten tust
567 (hmhm), ne

568 Wie war es jetzt in, in dem Fall?

569 pffffff ah, so es war nicht allzustark, insofern
570 war es also weder allzu unangenehm, noch angenehm (hmhm), ne. Also es war nicht so
571 unangenehm, das ich jetzt das Gefühl hatte: äh, das ist aber doof! Ne. äh, es war jetzt aber
572 auch nicht so stark ausgeprägt, dass ich es hätte wirklich genießen können, so wie einen
573 Adrenalinkick (ja) oder so, ne. (ja), ja. hmhm

574 War das die ganze Zeit da, oder hat sich das irgendwie verändert?

575 Das ist dann so, war maximal die erste Hälfte da (hmhm), ne. Dann hatte ich das Gefühl:
576 Aah, jetzt hast du ein Gefühl, ah, für das Instrument, hast ein Gefühl für das, was läuft, da,
577 ah, wird dich - überrascht dich nichts mehr, da war dann so eine Sicherheit da, dann (hmhm),
578 ne. Ja, hmhm. Ich müsste mal eine Pinkelpause machen

(kurze Pause)

579 Mich würden auch noch konkret Anfang und Ende interessieren (hmhm), wie das
580 zustandekam, was du da gefühlt, erlebt hast, wie diese, ja, wie das war (Hm)

581 Vielleicht zuerst den Anfang?

582 Joo, da war schon Neugierde nach dem Instrument da, ne äh, die dann ja
583 auch eher nach dem ersten (hustet) Kontakt mit dem Instrument eher noch ein bisschen

Zu 3.2.1.3

Verschriftung des Gespräches mit Sven

584 gesteigert wurde, weil es, ah, ein hohes Potential hat, das Instrument, ne (hmhm).
585 hmhm, also so Neugierde (hmhm), ne, ein
586 spielerisches Gefühl des Ausprobierenwollens (ja)
587 Und kannst du dich noch an den Moment erinnern, wo du sagen würdest: da hat es
588 angefangen, und was ist da ...
589 Was hat angefangen?
590 Das Stück.
591 Also eher das Strukturierte so ein bisschen, ne - oder?
592 Überhaupt. Wann die Musik, also der -, wann die Musik begonnen hat.
593 hm
594 Die Improvisation.
595 Also so direkt von Anfang an hatte ich das Gefühl.
596 Aber wie war der Anfang?
597 das war ein Ausprobieren von Tönen (ja), ne. Ein Ausprobieren von
598 Tönen, Hinhören, dann irgendwo mal ein Hinhören, was du da so machst, ne.
599 Ja so Kennenlernen (hmhm), ne, so.
600 Und der allererste Ton, den du gespielt hast, oder der geklungen ist, wo du sagen
601 würdest, der - also damit hat es begonnen, also gibt es einen konkreten, wirklichen Moment,
602 ein Detail, wo der Anfang war, die Nadelspitze?
603 Wei ich nicht mehr so ganz genau, ... ah, tendenziell diese dunklen Töne da am Rand, als
604 ich die dann gefunden hab, da hab ich gemerkt, so das Gefühl, ja das ist so ein bisschen die
605 Basis (hmhm), ja. Ja, das ist so die Basis auf der ... ah von der du weggehen
606 kannst (hmhm) ah was dann eigentlich stärker wurde bis hin zu dem Punkt, wo ich,
607 ah, den einen, ah, ja Grundton ist vielleicht das falsche Wort, aber so Fixton, ne (ja). Der
608 gleichmäßig blieb (jajaja), jaja. Und die anderen Töne quasi so als ... Ergänzung
609 dazukamen, ne (hmhm), ja. Also es war so ein, so ein langsames
610 Sichaufbauen hin zu einer Struktur ein Stück, oder zu so einem Kennenlernen, ja (hmhm)
611
612 Also so eine genauen Punkt gab es eigentlich gar nicht, es war eher so ein, so ein Rein- ...
613 kommen, in, in (hmhm) die Musik
614 Ja, da ist die Frage jetzt auch was wir beide jetzt da verstehen unter dem Begriff
615 ‚Improvisieren‘, (ja), ne. hmhm

Zu 3.2.1.3

Verschriftung des Gespräches mit Sven

616 Wobei, mir geht es darum, was du darunter verstehst, also gar nicht, ob das jetzt, ob ich das
617 darunter verstehe, oder um richtig und falsch, sondern zu verstehen, wo ist dein - würdest du
618 irgendwo einen Anfang setzen und wenn ja, wo.

619 *Nein, ich glaub ich hab so an den Begriff ‚Improvisieren‘ hier heute wenig Ansprüche*
620 (hmhm), *ne. Und, ah, insofern war es eigentlich von Anfang an so, schon vorhanden, denk*
621 *ich.*

622 Also vom ersten Ton an? Und das interessiert mich, wo war dieser Ton und wie hast du dich
623 da gefühlt?

624 *Welcher Ton das war? Nein, also das waren mit die ersten Schläge, denk*
625 *ich, (hmhm), als du da mit deinem Mikro rumprobiert hast (jaja) da hatte ich*
626 *schon ein Gefühl für das Instrument (hmhm), ne. Gemerkt, o, das ist sympathisch, das macht*
627 *Spaß, ah, das macht ja quasi von allein Musik, ne (hmhm) hehe. So war mein Gefühl,*
628 *insofern ging das also direkt von Anfang an los (ja) würd ich sagen, jaja. Das war ja*
629 *so dieses, ah, unzwanghafte, was ich beschrieben hab, das quasi von alleine, h, als würde*
630 *sich das Ding von allein spielen so, ne (hmhm), ja. ... Also wenig Arbeit (hmhm) dahinter, ne.*
631 *War eher von Anfang an da, würd ich sagen.*

632 Wie kam das eigentlich zustande, dieses Gefühl, das sich das Instrument alleine spielt?

633 *Durch das Instrument selbst, hehehe.*

634 Ja, aber wie? Was (hm) hat es für dich mitgebracht, oder was bringt es für dich mit, das es
635 dieses Gefühl bei dir macht.

636 *Hmm, ähm, hab ich, glaub ich, schon mal beschrieben! Durch diese ganzen*
637 *Charakteristika des Instruments selbst, ne.*

638 Also ich kann mich an den Klang (jajaja) ...

639 *Die Einfachheit zu spielen, das du wenig Kraft brauchst, wenig Technik, (hmhm), die, das*
640 *Volumen der Töne in sich, so, ne (jaja), die Schönheit der Töne, wenn du sie einfach nur*
641 *schlägst, brauchst wenig Technik, um die Töne zu erzeugen, all so diese Sachen (hmhm),*
642 *jaja. hmhm ja ...*

643 Und wie kam es zum Schluss?

644*aahm, pffff*

645 Oder wie war der Schluss, vielleicht mal zuerst? Wie hast du den - (der ...) - in
646 Erinnerung?

647 *O, ich fand ihn passend, h, ich hatte das Gefühl, jetzt kann man aufhören, jetzt ist gut, ne.*

648 *ah, wie gesagt, nach meinem Erleben hatten wir einen Spannungsbogen (hmhm) so*

Zu 3.2.1.3

Verschriftung des Gespräches mit Sven

649 kurz drin, ne. Also wo man das Gefühl hatte: Aah, da hat man wirklich so kurz miteinander
650 kommuniziert und einen Spannungsbogen aufgebaut, ne und damit quasi das Gefühl
651 gehabt: Ei, ja, jetzt hast du auch quasi wie so, ja das ... hat so einen Höhepunkt gehabt,
652 (hmhm) du hast was gemacht, wie ein Stück Arbeit, ne, es war nicht fruchtlos (ja)
653  und, , hm dadurch das Gefühl, ja, also da kannst du aufhören
654 und ich hatte auch so das Gefühl, h, das es ein gemeinschaftliches Gefühl war, ‚Bubb‘, zu
655 Ende zu finden (hmhm), ne. Kenn' ich ein bisschen auch so als, von anderer Mu-,
656 vom Musikmachen her, h, ja schon, ja, hm, find ich ein ganz faszinierendes
657 Gefühl, wenn man auf einmal aufhört,h, h, wie schnell man dann miteinander
658 reagieren kann, ne (hmhm), was Magisches beinahe, so ein bisschen, ne, ja. So
659 als würde sich das Ende vom Lied selbst finden (hmhm). Und das-, ich fand den
660 Schlusspunkt, h, passend und h, hm, von der Struktur des Stückes her auch
661 angebracht (hmhm) also abgerundet, sag ich mal (jajaja), hmhm. Und konnte
662 dann auch gut loslassen, konnte mich auch dann davon gut verabschieden, ne (hmhm), ja.
663
664 Dafür war Vorraussetzung, das wir-, das dieser Spannungsbogen, also da war was-, da war
665 was geschafft, da war was ein Produkt da, ein gemeinsames und dann konnten wir .. Ende
666 machen?
667 Genau, es war also insofern wirklich ein Ende und nicht irgendwie nur ein Aufhören nach
668 einem irgendwie willkürlichen Fabrizieren von Tönen, was du beliebig lange hättest machen
669 können (hmhm), ja.also, ja ... genau, hmhm
670 Wann wusstest du, dass jetzt Schluss ist?
671 Ooohh, vielleicht so zehn Sekunden vorher vielleicht, fünf
672 Sekunden vorher, so hm
673 Also vorher schon, auf jeden Fall?
674 Ja! ... Jaja ... hmhm. War so ein kurzes Auslaufen (hmhm) nach einer inneren
675 Stimmung: Oooh, das war jetzt ungefähr fünf Minuten, h, das ja, das war so ein Gefühl
676 (hmhm). Eher ein Gefühl als ein bewusster Entscheid, würde ich sagen (ja) hmhm
677 ja
678 Und da waren ja ein Schlusston von dir und ein Schlusston von mir (hmhm).
679 Ja, da erinnere ich mich dran, ja (ja) hmhm
680 Was war da? Oder wie hast du das erlebt, so herum gefragt?

Zu 3.2.1.3

Verschriftung des Gespräches mit Sven

681 *hm* *ja es hat natürlich, hat etwas besonderes, selbst den Schlusston*
682 *setzen zu wollen, ne (hmhm)* *also so wie ein spielerischer Anreiz, komm ‚Bopp‘*
683 *mach es!!*, *ne* *ja* *ja so fast, wie ein spielerischer Reiz ‚Bopp,*
684 *Bopp, Bopp, Bopp, Bopp, Bopp‘ hätte ja auch ewig so weitergehen können (hmhm) und es ist*
685 *dann eher ein Verzicht zu sagen: Komm, du lässt dann mal irgendwann den letzten Ton weg*
686 *(ja), ja.*
687 *Den verzicht hattest .. du geleistet, ne? Oder hab ich den geleistet?*
688 *Weiß ich nicht mehr so genau (lacht), aber ich glaub es waren zwei, drei Schlusstöne drin, ne*
689 *(ja), jaja.*
690 *Aber das war dann auch nicht so wichtig? - wenn du das nicht mehr so genau weißt?*
691 *(Gleichzeitig mit dem letzten Satz:) Nee, jeder hat so seinen Schlusston gehabt und dann war -*
692 *(gemeinsames Lachen) - dann war es ok. Ich hatte also nicht so das wahnsinnige Gefühl, das*
693 *meiner so wahnsinnig toll passt, deswegen hab ich, glaub ich, nur einen gespielt(ja), hehehe.*
694 *Ja. Hmhm.* *Jaja, Nene, hat natürlich auch, klar, wenn der andere,*
695 *dann auch nochmal so einen Ton macht, hat natürlich auch was (zerdehnt:) provozierendes,*
696 *ein bisschen, ne (hmhm).* *Ja, also quasi als wäre ... ähm, derjenige, der den*
697 *letzten Ton macht, ist quasi so ein bisschen so der Chef, oder so was, ne (ja), jaja,*
698 *ne*
699 *(Gleichzeitig:) Also es war auch ein Spiel mit, mit Provo-, also an dem, dieses*
700 *Schlusstondings hatte hatte ... war ein Spiel mit dosierten Provokationen?*
701 *äh, ganz kurz, es hatte den Charakter, es hätte (jaja) darin ausarten können, quasi,*
702 *wer hat das letzte Wort (ja), ne, jaja, also das äh, Element war da, ja, hmhm* *Das*
703 *hab ich so gemerkt, jaja (hmhm), hmhm.* *Aber nur im Anflug, (hmhm),*
704 *äähm, wir haben es nicht ausarten lassen (lacht), jaa.* *ja*
705
706
707
708
709
710 *Nochmal eine Drehung vielleicht, äh, wenn du, wenn du die, die Improvisation so unter dem*
711 *Gesichtspunkt ‚Leichtigkeit‘ (hmhm), das hast du ja öfter schon gesagt, und dann vielleicht so*
712 *Phasen, wo es stockend verlief wo es ... irgendwie das andere (hmhm)*
713 *gab es da so etwas?*

Zu 3.2.1.3

Verschriftung des Gespräches mit Sven

714 *Eher am Anfang, ne, aber ich erinnere mich jetzt da nicht mehr so wahnsinnig toll dran (ja)*
715 *....jaja dafür hat mich das Instrument, also das hat mich ja schon sehr neugierig gemacht,*
716 *hat so ein hohes Potential, ne (ja) also ich hatte nicht so das Gefühl zu verdursten, irgendwie*
717 *... (hmhm), insofern war das eher, eher wenig da. Ich denk dann*
718 *wäre es langweilig geworden, ne (hmhm). Es war aber eigentlich nicht langweilig ja.*
719 *.....*
720 *Du hast auch vorhin noch gesagt, das fällt mir in dem Zusammenhang ein, dass es*
721 *‚überraschend‘ wenig unangenehm war.*
722 *..... Ja jaja*
723 *Das hat mich auch noch irgendwie, da wollt ich auch noch nachfragen, wieso*
724 *‚überraschend‘?*
725 *.....*
726 *Da steckt ja eine Erwartungshaltung dahinter.*
727 *..... inwiefern?*
728 *Ja, wenn es dich überrascht hat, ah, also, dass du eigentlich etwas anderes erwartet*
729 *hättest.*
730 *..... Ach so. hmhm ja gut, du hättest mir ja auch ein Instrument geben können,*
731 *was einfach trockener ist, ne (hmhm), was nicht so viel Dynamik hat, wo man sich abmühen*
732 *muss, hehehe, aaaah wo es keinen Spaß macht, ne (hmhm) bei dem auch,*
733 *aaaah, sagen wir mal, der der innere Narzisst in mir, oder das Ego, ... aaaah, vielleicht*
734 *eher verzweifelt: Bups, da bekommst du ja garnichts heraus, was sich auch nur ein bisschen*
735 *nach Musik anhört (hmhm) ja, ganz klar, das hätte natürlich auch passieren*
736 *können, ne (hmhm), jaja,*
737 *Das wäre dann vielleicht mit Gitarre oder mit Klavier, wo du vorhin schon mal gesagt hast,*
738 *das wären potentiell vielleicht so Instrumente gewesen, wo es einfach (gleichzeitig:*
739 *vermutlich eher) bei Gitarre ja wohl nicht, aber -*
740 *Jaja, vermutlich eher (ja) ja, genau, jaja, hmhm. hmhm*
741 *.....*
742 *Ok, ich seh mal noch gerade auf meinen ... Spickzettel, ob mir noch etwas .. wichtiges*
743 *..... Eine Sache, die hattest du schon angesprochen da hab ich*
744 *noch nicht so nachgefragt, mit den Wünschen und Plänen (hmhm), du hattest gesagt, da gabs*
745 *Wünsche, die du auch umsetzen konntest*
746 *In der Musik?*

Zu 3.2.1.3

Verschriftung des Gespräches mit Sven

- 747 In der Musik. Du hättest so Ideen gehabt oder so
- 748 *Das war das, ah, ja, das Potential, was ah kurzfristig mal da war, wo ich gemerkt*
- 749 *hab: Aah, wenn du die Töne so und so aneinanderreihst, ah, dann ergibt sich ja quasi ein*
- 750 *Haufen Kombinationsmöglichkeiten, die kannst du alle mal ausprobieren (hmhm), ne. Hmhm,*
- 751 *das war da. Also, jaja. (hmhm) hmhm*
- 752 Ja und das ergibt sich dann ja auch quasi aus dem Instrument dass das so gut ging
- 753 Ja.
- 754 Du hast ja vorhin gesagt, dass sich das gut umsetzen lies.
- 755 *Das ich das Gefühl hatte, das macht auch einen Sinn, ne, also, da kommt was dabei raus, jaa,*
- 756 *Musik halt, nicht nur irgendwie Töne. ja*
- 757 Würdest du sagen, dass sich im Verlauf des Spielens deine, ah, die Art, wie du dich Eins
- 758 gefühlt hast mit dem Spielen der Musik, ah, erstens wie lässt sich das vielleicht
- 759 beschreiben, und gab es da vielleicht eine Veränderung, wenn man, wenn du das versuchst
- 760 unter dem Aspekt einmal zu beschreiben?
- 761 *Sich Eins fühlen mit der Musik?*
- 762 Ja. Wie war da dein Gefühl von wegen Identifizieren oder Distanz?
- 763 *ah, hm ich glaub, das war in den schöneren*
- 764 *Momenten stärker, ne (hmhm), ja ja. hmhm ja das war mal stärker mal*
- 765 *schwächer so. jaja, hmhm*
- 766 Wann war es schwächer?
- 767 *Wenn ich das Gefühl hatte, das es nicht so passt. Wenn ich das Gefühl*
- 768 *hab: Aah, das ist gerad ein Moment, wo es eher ein bisschen groovt, ne, und wo sich die Töne*
- 769 *ergeben, so (hmhm) da hab ich eher das Gefühl: ah ja, da kannst du dich, ah, auch*
- 770 *reinfallen lassen, als wär' da so eine Dynamik, die einen auch trägt (hmhm), ne. Da muss*
- 771 *man nicht soviel Planen, Ausprobieren, so, wie so Kraft, die einen mitnimmt (hmhm), ne, wie*
- 772 *so Wind im Segel oder so was (ja). Ja da kann man ein bisschen loslassen. (ja) Den Kopf*
- 773 *loslassen.... Ja hmhm*
- 774
- 775 Und das Andere ist dann eher so wie ein Rückzug in den Kopf, quasi?
- 776 *Da muss man nochmal ein bisschen gewollt, ah, ausprobieren (hmhm), was zu finden (jaja),*
- 777 *ja. Hmhm. Muss nicht der*
- 778 *Kopf sein, aber kann (hmhm),*
- 779 Was kann es auch sein, oder was passt ...

Zu 3.2.1.3

Verschriftung des Gespräches mit Sven

- 780 Man kann auch einfach zufällig ausprobieren, die Töne zufällig spielen (ja)
- 781 Obobobob, ob man reinkommt denk ich, ne (hmhm). Oder überlegen, ooch, versuchen, ah,
- 782 geistig eine Struktur aufzubauen, die man dann versucht umzusetzen, jaja. Also, ist vielleicht
- 783 eher mein Fall aber also, ähm, ich denk, klar, du kannst dich auch bestimmt im anderen
- 784 Extrem reinfallen lassen und einfach, ah, wahllos ausprobieren und Gucken ob man einen
- 785 Rhythmus findet. (hmhm), ne, ja. Der einen dann trägt, ne (ja), hmhm.
- 786 das ist vielleicht eine Typenfragegeht man eher kopf- oder eher (hmhm) bauchmaig ran
- 787 (hmhm), ja.
- 788
- 789 Gibt es,... gibt es eine Tätigkeit, mit der du das Improvisieren vergleichen könntest?
- 790 Im Leben?
- 791 Im Leben. In - ja also in deinem Alltag.
- 792 hm
- 793hmmm
- 794 hm
- 795 ähm irgendwas mit,
- 796 neue Sachen entdecken', ne, denk ich. Oder, ah, mal ähm, ah, in
- 797 der Wohnung rumspuren und schauen, ob man Sachen findet, die irgendwie neu sind, (hmhm)
- 798 oder alt-neu, mal bei den Büchern schauen, oder bei der Musik, ob einen etwas überrascht ...
- 799 auf das man gerade Lust hat, so, stimmungsmäßig, ne.
- 800 Also ,stöbern' ?
- 801 Stöbern! Genau, jaja: herumstobern. In Schubladen stöbern, Bilder anschauen, sich
- 802 überraschen lassen (hmhm), ja. hmhm. Das eventuell so. Also irgendetwas mit ,sich
- 803 überraschen lassen' und ,neu', so (hmhm), ja, hmhm, stöbern ist ein Ding, ja.
- 804 Kochen vielleicht, ne Was mit Menschen machen, Parties feiern, oder so etwas.
- 805 Einen Trinken, oder so etwas, ne (hmhm) hat auch was mit Improvisieren
- 806 nicht so berechenbar halt, ne (ja), ja
- 807 Bist du ein Stoberer?
- 808 Ich mach das ganz gern. (ja) jaja, jaja, hmhm. Ja wenn ich
- 809 in der Stimmung bin, also wenn man gerade irgendwie gut drauf ist und hat
- 810 Muse und die Ruhe, sich den Dingen zuzuwenden, dann macht das schon viel Spaß (hmhm) ...
- 811 hmhm Kochen kann ja auch sehr improvisativ ah

Zu 3.2.1.3

Verschriftung des Gespräches mit Sven

812 Dings sein, jaja, hmhm, gerade wenn man ohne Rezept kocht (ja) mit dem, was man vielleicht
813 gerade so hat (hmhm) oder ausprobieren beim Kochen.
814 Machst du das auch viel?
815 Jaja. So Nuancen, verschiedene Nuancen, mal hier und mal da so vielleicht
816 Basisgerichte wie Spaghetti, ohne großen Anspruch, wo man nicht so viel planen muss,
817 wo man einfach so ausprobieren kann, machst mal das dran, mal hier, mal hier was dran,
818 lässt das da weg, so, ohne groß nachzudenken (hmhm), hmhm,
819 Ja, Kommunikation mit Menschen - hat
820 vielleicht auch so was, ein bisschen,
821 Was ist da für dich die .. Verbindung?
822 zum Improvisieren?! hmhm ja man weiß, h, bei
823 manchen Sachen nicht, wie Menschen reagieren, ne. h, kann also auch neue Sachen
824 ausprobieren ja ein sehr wesentliches Element halt wie gesagt im
825 Flirt (hmhm), ne, du weit nicht, was passiert, hast vielleicht verschiedene h
826 .. Möglichkeiten vor Augen ,h, hm, das zu bekommen, was du willst, ... weit vielleicht
827 vorher noch nicht einmal genau, was du willst, also etwas Neues (hmhm), in
828 das man reingeht, wo man sehr wachsam ist, also, wo ich sehr wachsam bin, hhh
829 auf meine Gefühle achte, schau, was will ich eigentlich, .. wie kann ich es erreichen, du
830 kannst, h ... verschiedene, ja, ... wenn, wenn eine Frau interessant ist, kannst du ... kannst du
831 (lachend:) auf eine Karte alles setzten, ne, du kannst dich gedulden, du kannst dich so
832 verhalten, so verhalten, so verschiedene, ... verschiedene Aspekte, ne (hmhm) vielleicht ...
833 nicht so oft wie das Kochen (beide lachen) leider, aber es hat auch was von Improvisieren,
834 ist sehr spannend halt, ne (hmhm), ja. Also mit vielen Gefühlen (hmhm) auch
835 Verletzbarkeit, kommt auch dazu (ja) hmhm.
836 Also da ist praktisch so das Verbindende diese verschiedenen ... die man hat und für die man
837 sich entscheiden muss, oder?
838 ... Hmhm, ja, jaa hmhm so, man kann es so
839 ausdrücken, die Möglichkeiten, für die man sich entscheiden muss h wenn
840 man nicht spürt, was das richtige ist, ne (hmhm). Also man könnte ja auch ... die These
841 aufstellen, h, wenn man nur gut genug nach seinen Gefühlen schaut, dann spürt man
842 schon, in dem Augenblick, h, ganz direkt, was der sinnvollere Weg ist. ... Was mir auf
843 jeden Fall nicht immer so geht, das ich manchmal zumindest das Gefühl hab, h, mich
844 kopfmaig für was entscheiden zu müssen, weil ich einfach nicht genau weis, was ich

Zu 3.2.1.3

Verschriftung des Gespräches mit Sven

845 *eigentlich will, ne (lacht) (hmhm), ja. aber was da jetzt Improvisation ist, weis ich auch*
846 *nicht. (beide lachen), jaja. Also wieder Kopf, Bauch, ne (jaja), ja.*
847
848 *Gibt es so von deiner Seite noch Sachen, die dir auf der Zunge liegen, oder die du noch*
849 *loswerden willst, bevor wir zum Ende kommen?*
850 *Nee, im Augenblick nicht, hmhm*
851 *Gut dann, von meiner Seite eigentlich auch nicht mehr, als Abschluss noch die Frage, hm*
852 *.... würd mich interessieren, was du persönlich als dein grostes Ideal (hmhm) siehst, und*
853 *dein grostes, ich nenne es einmal Problem, oder so etwas (hmhm) um so eine Polarität*
854 *aufzuspannen.*
855 *Hmhm, ..ganz allgemein, oder was?*
856 *Ganz allgemein. So für dein .. was würdest du über dein Leben schreiben?*
857 *brbrbrbrbr ... Ideal und Nichtideal?*
858 *Ja und Problem oder, ja ...*
859 *(räuspert sich) uff hm, schwer zu sagen, gibt's bestimmt verschiedenen Sachen, ne.*
860 *(hmhm) hm*
861 *Deswegen spontan, also, was gerade -*
862 *was gerade so kommt.*
863 *ohne das man was (ok) unterschreiben muss*
864 *.... hm ja als Ideal ah, sagen wir mal, ein Leben zu führen, was an den*
865 *eigenen ... Bedurfnissenorientiert ist und Fähigkeiten, was lebendig ist, in dem man sich*
866 *entwickelt hm, .. und lebendig bleibt ... und als Gegenteiliges, ah, stagnieren,*
867 *verharren, Potentiale nicht ausloten, Sachen verpassen hängen bleiben und sagen wir*
868 *mal verkrusten so, ne (hmhm), aus einer Angst heraus, oder Unfähigkeit, oder Blindheit, oder*
869 *irgendsowas (hmhm), ja. Ja, so ungefähr, ne.*
870 *Ok (hmhm) .. dann (gut?!) (beide lachen) ... erklär ich den offiziellen Teil des Interviews für*
871 *beendet.*

Zu 3.2.2.3

Verschriftung des Gesprächs mit Emelie

1 Gibt es
2 schon so ganz spontan von deiner Seite eine ... Reaktion, auf das, was gerade
3 passiert ist?
4 *Ich kann alles zusammenfassen, was sich, was sich so abgespielt*
5 *hat. Soll ich das einfach mal alles verbalisieren.*
6 (Gleichzeitig) Wenn das Jo .. Wenn das ...
7 *A-also: Es war ein Wechselspiel zwischen ... für mich ganz alleine spielen und ein*
8 *mit dir gemeinsam Musizieren Es war ein Wechselspiel in den Pausen, sprich*
9 *..... auf eine Reaktion auf einen Klang von dir zu warten und darauf zu reagieren oder selbst*
10 *zu agieren, und du ... reagierst, was meistens der Fall war, weil das .. wohl so sein soll*
11 *(gemeinsames Lachen) Ich habe viel ... ähm, mit Tempi gearbeitet glaub*
12 *ich, gemerkt zu haben ...*
13 (Gleichzeitig) Wieso meinst du, dass das so sein soll?
14 *Ja also ich glaub das ist doch so dieses Normale zwischen*
15 *Therapeut und, und Patient oder (lacht kurz). Also letztendlich soll ja aus dem Patienten*
16 *etwas herausgeholt werden – Patient? Sagt man Patient? Und es soll ja nichts von dir*
17 *kommen, (ja) es soll ja von mir kommen.*
18 Und diese Situation hast du hier dann auch versucht ... nachzuempfinden? Oder hast gedacht
19 ...
20 (Gleichzeitig) *Ich hab so ein bisschen damit gespielt, also ich hab durchaus auch ... mal*
21 *abgewartet, ob von dir dann etwas kommt das war glaub ich auch ein oder zweimal so,*
22 *dass du dann angefangen hast, .. aber es, es ging irgendwie immer wieder dahin, dass*
23 *dass du sehr genau gehört hast, was spiel ich und darauf reagiert hast und äh*
24 *.... eine gewisse Unsicherheit meinerseits dann aber, ... sowieso automatisch entsteht mit*
25 *mir und dem Instrument, das mir fremd ist äh, da die leitende Person zu sein.*
26 (hmhm) *Dann gab es immer wieder Phasen wowo es in Einklang war ...wo man*
27 *das Gefühl hat, ... da, da ist eine gleich Linie und äh, es waren mehrere*
28 *Sequenzen, wobei das glaub ich auch ich war, die die dann halt aufgehört hat und du*
29 *hast reagiert und mit aufgehört und man hat gemeinsam noch einmal einen neuen Start*
30 *gefunden (hmhm)*

Zu 3.2.2.3

Verschriftung des Gesprächs mit Emelie

- 31 Zu den Sequenzen,ähm gab es da für dich Unterschiede in den Sequenzen,
32 kannst du dich da noch an irgendwelche Unterschiede erinnern?
33 zwischen den Sequenzen?
34 *Was die, was die Länge angeht, beispielsweise?*
35 Zum Beispiel, oder auch anderes.
36 *(Gleichzeitig) Also die waren stellenweise unterschiedlich langdie Pausen*
37 *es geht jetzt ja nur um die Pausen – ja*
38 Ja, nein, also ich mein die Sequenzen (ja), also das Gespielte, du hast ja (Unterschiede ...)
39 von unterschiedlichen Teilen praktisch gesprochen
40 *Da waren ganz unterschiedliche Parameter, also ganz unterschiedliche Lautstärke,*
41 *unterschiedliche unterschiedliches Tempo, ...ja vielmehr ist ja hier gar nicht möglich*
42
43 Gabs von, von deinem Gefühl herbessere (*Es waren Stellen ...*) und schlechtere Teile, wo
44 du dich besser Gefühlt hast und schlechter gefühlt hast?
45 *Besser oder schlechter ist die falsche es, es, man kann*
46 *nicht besser oder schlechter sagen, man kann höchstens sagen, wo ich mich mit dem*
47 *Instrument eher eins gefühlt hab (hmhm) und wo ich, wo ich dem Instrument eher fremd war,*
48 *also wo, wo ich eigentlich, wo mir nicht ganz klar war, was jetzt folgt (hmhm).....und*
49 *dann gab es wieder Phasen, wo wo ganz klar ist, was jetzt kommen muss und dann gabs*
50 *wieder Phasen, irgendwelche Wiedererkennungs –melodien*
51
52 Was heißt Wiedererkennungsmelodien?
53 *(Singt gleichzeitig) Dii didi diidii diidii diiii –Dii didi diidii diidii diii*
54 Also so wie ein Rückgriff auf Sachen, die auch außerhalb der ... die man einfach kennt ... von
55 früher oder von, von außerhalb der Improvisation wie war das?
56*ähm, unerwartet (lacht auf) unerwartet und aufgegriffen wurde es.*
57
58 Von wem?
59 *Von mir!*
60 Von dir aber es ist unerwartet
61 *Plötzlich entstanden.*

Zu 3.2.2.3

Verschriftung des Gesprächs mit Emelie

62 Plötzlich entstanden, war da und dann hast du es aufgegriffen

63 das ist eine

64 Stelle, die ich spannend finde. Ist es möglich, da zu sagen – das genauer zu beschreiben, wann

65 wann hast du sie erkannt, , wie hast du sie erkannt, wie war deine Reaktion auf das

66 erkennen und wie war dein, ja,

67 *Oh, Gott.Also erk.... erkannt wurde sie*

68 *wahrscheinlich dadurch, dass man irgendwann mit der Zeit, was die einzelnen Töne auf dem*

69 *Instrument angeht, irgendwann weiß, wie jede Stelle*

70 *klingt, das dauert ja schon ein wenig, bis man das weiß (hmhm) und dann, dann erst kann ich*

71 *anfangen, den Versuch starten, eine Melodie .. überhaupt... zu improvisieren*

72 *Und da gibt es wohl dann gar nicht allzu – obwohl das ist Quatsch, das es*

73 *nicht allzu große Möglichkeiten gibt, aber dann kommt man halt irgendwann ganz – das ist*

74 *das ... Plötzliche, was ich gemeint habe – dann kommt man irgendwann auf eine eine*

75 *...sehr bekannt klingende Melodie, und freut sich darüber (lachend) und nimmt sie auf: Ja,*

76 *hurra! (lacht) (wieder ernst und schneller) Wahrscheinlich weil man sich an so etwas dann*

77 *festhalten kann, weil man dann sich dann nicht noch mal fragen muss, ist das, also, wenn man*

78 *es nochmals also in gut, in gut und schlecht unterteilt, weil man, weil man sich dann freier*

79 *davon fühlt, also das ist etwas bekanntes, das ist etwas automatisch Gutes, dadurch spiele ich*

80 *es da. (hmhm) Vielleicht, so, keine Ahnung.*

81 *und weil man ja auch egal, auch bei der*

82 *Musik, es ist ja, wenn man miteinander Musik macht, hat man trotzdem immer noch*

83 *einmal die Frage im Kopf, gefällt es ... dem Gegenüber? Macht es ... dem*

84 *Gegenüber ... ebenso Spaß wie mir? ähm ist es eine Wellenlänge?*

85 *Vielleicht hat man manchmal das Gefühl, dass es das ist, man weiß es überhaupt nicht, ob*

86 *das, ob das überhaupt, ja man genauso gut daneben liegen.*

87 *und vielleicht dann, um den Kreis zu schließen, ist es bei so einer Wiedererkennung,*

88 *bei so einer bekannten Melodie, fällt das alles weg.*

89 Warum?

90 Weil man nicht verantwortlich dafür ist.

91 Weil?

92 Weil es sie schon gibt (lacht kurz).

93 Aber DU spielst sie doch!

Zu 3.2.2.3

Verschriftung des Gesprächs mit Emelie

94 *man kann ja auch irgendeinen*
95 *Bach spielen und das Stück gefällt, oder das Stück*
96 *gefällt nicht, unabhängig von meiner Art und Weise, wie ich, vielleicht,*
97 *interpretiere und (hmhm) spiele ...*
98 *Also ... du fühlst dich, du bist dann weniger .. verantwortlich, für das was du, .. was du tust ...*
99 *Ja.*
100 *Und die Verantwortung ist die Verantwortung dem anderen gegenüber? Gefällt es dem?*
101 *Ja. äh und*
102 *dann gibt es ja immer noch einmal Phasen, wo man äh ... wo man für sich alleine spielt,*
103 *also, wo dann schon so ein größerer Egoismus durchkommt, wo es dann gerade mal kurz*
104 *egal, ist, ob es dem anderen gefällt, soll er doch, schauen, wie er klar kommt!*
105 *und deswegen Sequenzen. ... (hmhm)*
106 *Wieso?*
107 *Weil man ja nicht zu lange egoistisch ist. Also ich persönlich bin alles andere als ein*
108 *egoistischer Mensch. aber egoistisch Züge hat natürlich jeder (lacht kurz auf)*
109 *Das ...*
110 *(gleichzeitig) Sind ja, bis zu einem gewissen Punkt ja gesund.*
111 *Und, und, wie, äh, ... wie kam es zu den Sequenzen?..... In dem Zusammenhang jetzt? – Äh,*
112 *das hab ich noch nicht genau verstanden.*
113 *..... Also, ich glaub, dass was mich angeht, als*
114 *Parallele zu meinem Leben sowieso der ständige Wunsch, oder vielleicht sogar der*
115 *ständige Drang besteht, ständig ... etwas Neues, etwas Anderes ... zu tun, zu machen,*
116 *.....ständig, das ich ständig, ständig neue ... ähm hmpf, ich find*
117 *gar kein Wort, ... nicht nur neue Impulse, sondern dass ... (schnell) dass ich sehr wechselhaft*
118 *bin (hmhm) und dass sich das vielleicht auch in der Musik dann niederschlägt*
119 *..... dass nämlich keine Sequenz zu lange sein darf, dass direkt eine Pause*
120 *dazwischen sein muss, wo direkt was völlig Neues anfangen kann und wenn sich*
121 *dann, einzelne ... Teile innerhalb einzelner Sequenzen in einer andern Sequenz*
122 *wiederholen, und sich der Kreis damit so schön schließt, bin ich zufrieden*
123 *.....*
124 *Und dieses im Zusammenhang mit dem was du gesagt hast, du hast ja gesprochen von*
125 *egoistischem .. Spiel und, und äh .. einem Spiel in dem du bezogen bist, auf den*

Zu 3.2.2.3

Verschriftung des Gesprächs mit Emelie

126 anderen den Zusammenhang, wo, wo, wie bildet sich daraus die Sequenz oder wie
127 führt das zu einer, zu einer Sequenzbildung?
128 *indem ich während ... eine*
129 *Sequenz abläuft, Phasenweise nur mein*
130 *Instrument höre,aber es mir dann immer wieder, ich nenne es jetzt mal positiv*
131 *ausgedrückt, gelingt, inne zu halten das charakterisiert sich wahrscheinlich ...*
132 *durchein leiseres Spiel und noch einmal wahrzunehmen, was der andere*
133 *eigentlich spielt, während, ... während dieser einen, während dieses einen Teils.*
134 *Und ich dann versuche, auf das noch einmal zu reagieren, was denn, was denn*
135 *kommt, und das mit einzubauen.*
136 Und entsteht daraus dann der neue Teil oder, ich verstehe noch nicht, wie die Sequenzen –
137 *(Gleichzeitig) Nein, das ist alles – das ist noch kein neuer Teil, das ist, das ist ... dann*
138 *vielleicht ein kurzes miteinander Spielen bis man noch einmal das Gefühl hat,*
139 *einer muss jetzt noch einmal ... aktiver sein das ist wahrscheinlich von*
140 *Sequenz zu Sequenz unterschiedlich, mal ist die Lust größer, selbst aktiv zu sein, mal ist die*
141 *Lust größer ... äh abzuwarten und zu reagieren was aber ja in unserem*
142 *Zusammenspiel, wie ich finde, also äh, ... primär ich ... agieren sollte ... und es dann auch*
143 *getan hab, also manchmal ging das so selten, aber manchmal gingen ja auch Blick hin*
144 *und her wie denn jetzt weiter? Aber das ist alles eine Sequenz und*
145 *geendet hat es ja eigentlich immer sehr ähnlich, indem ich nämlich auf einen Ton*
146 *geschlagen hab, und langsamer wurde, (leiser und undeutlicher werdend)*
147 *und langsamer und langsamer (wieder hörbar) und du*
148 *dann gewartet hast, bis ich noch einmal neu angefangen hab ich glaub, ein oder zwei mal,*
149 *höchstens zwei mal hast du angefangen (hmhm)*
150 Und als du Schluss gemacht hast, ... mit einer Sequenz, wusstest du
151 schon, dass du eine neue spielen wolltest

152 *Nein. Also, ich wollt, doch, dass ich, dass ich weiter musizieren möchte (ja) war klar*
153 *und irgendwann kam ja auch der Punkt wo klar war: jetzt möchte ich nicht*
154 *mehr (hmhm) aber dass ich gewusst hätte, w-was denn jetzt Neues*
155 *kommen soll, überhaupt nicht.*
156 Aber dass etwas Neues, dass es, dass es ... du hast einen Schluss gemacht wusstest aber
157 um, dass es auch noch einmal weitergehen soll.

- 158 *(Gleichzeitig) Ja*
- 159 Warum hast du dann Schluss gemacht?
- 160 *(etwas aufgesetzt) Weil ich nicht ohne Pause in etwas völlig anderes übergehen kann*
- 161 *das widerstrebt mir*
- 162 Und du wolltest aber etwas anderes machen?
- 163 *Ich wollt was Neues. Das war jetzt lange genug ausprobiert, dann.*
- 164 Und dann wird das Alte – irgendwie - zuerst abgeschlossen
- 165 *(deutlich aufgesetzt) Klare Strukturen! (beide lachen kurz)*
- 166 Und dann schaust du, dass etwas Neues, etwas Neues ... dass etwas Neues kommt
- 167 *Hmhm, wobei das Alte ja immer wieder – kehrt, (gekünstelt) das verfolgt einen ja ständig*
- 168
- 169 Und das ist dann aber ok? – Oder ist das schlecht oder ist das gut?
- 170 *Äh, ich würde mir jetzt widersprechen, wenn ich sagen würde das sei schlecht, weil ich*
- 171 *vorhin einmal gesagt habe, das Schöne ist, wenn sich der Kreis dann schließt, und was von*
- 172 *Beginn noch mal wiederkehrt, wobei das noch nicht ganz klar ist, ob das gut oder schlecht ist.*
- 173 Warum nicht?
- 174 *Weil es einen auch bremst.*
- 175 Und wie war es für dich das klingt mir jetzt zu sehr – ja, ... wie war es für dich, wie hat
- 176 es sich angefühlt, dass es noch einmal gekommen ist?
- 177 *Vertraut! (lacht leise)*
- 178 Heißt?
- 179 *Heißt nicht unbedingt ... ähm richtig, dass es sich richtig angefühlt*
- 180 *hat, heißt es nicht unbedingt. Es heißt, dass es sich vertraut angefühlt hat, dass es wohl etwas*
- 181 *ist, womit man (leicht gekünstelt) dass es ein Teileines Selbst ist, womit man*
- 182 *sich irgendwann abfinden muss, und was man irgendwann nicht mehr in die Kategorie richtig*
- 183 *oder falsch einsortieren sollte. Wo man mit, .. sich mit*
- 184 *arrangieren muss.*
- 185 Das klingt für mich eher .. negativ.
- 186 *Weil es bremst, weil es in vielem bremst.* *Etwas wirklich Neues*
- 187 *kommt dadurch nicht zustande*
- 188
- 189

Zu 3.2.2.3

Verschriftung des Gesprächs mit Emelie

190 Und das widerspricht dem, dass du Altes abgeschlossen hast, zu Ende, um was Neues
191 anzufangen, oder wie?
192 *Das widerspricht?*
193 Das widerspricht dem, das widerspricht dem, was du eigentlich machen wolltest, oder
194
195 *Ähm, es widerspricht dem nicht unbedingt dadurch dassja trotzdem ein*
196 *Einschnitt da ist, es ist ja trotzdem etwas passiert, es war ja trotzdem Zeit zum Luftholen,*
197 *es war ja trotzdem die Möglichkeit da, es dieses Mal anders zu machen und*
198 *vielleicht gab es – das müsste man jetzt noch einmal hören – vielleicht gab es durchaus ...*
199 *Sequenzen in denen wirklich, ... das Alte nicht wiedergekehrt ist. (zunehmend*
200 *gekünstelt) Also hat man ja dann, sagen wir mal es sind zwei Sequenzen dazwischen, wo es*
201 *nicht wiedergekehrt ist, hat man ja zwei Sequenzen gehabt, wo was Neues war, dann darf die*
202 *dritte (lachend) in Gottes Namen den Kreis schließen (beide lachen)*
203 Aber, nein, es geht mir um, um die Intention, das widerspricht dieser, du hättest es gerne
204 anders gehabt, darum geht es mir
205 *(tonlos) Es gibt keine Intention.*
206 Warum nicht?
207 *weil man sich dafür viel zu sehr treiben lässt.Das ist*
208 *eigentlich immer erst ein Urteilen, nachdem etwas passiert ist*
209
210
211 Das versteh ich noch nicht ganz, so, äh, weil du ja gemeint hast, du nimmst, du ... äh, du
212 äh hast eine Phase beendet, weil du etwas neues beginnen wolltest, das meine ich schon
213 mit Intention, also, das Alte reicht jetzt, ich würde gern etwas Neues haben das ist
214 einen Absicht, etwas Neues! Ich will etwas Neues!
215 Oder kam das, kam w-w-wie war das genau im, also mir geht es wirklich drum im ... wie
216 hat es sich im Spiel angefühlt, soweit es sich noch rekonstruieren lässt? Warum hast du die
217 Pause gemacht? Warum hast du das Spiel zu Ende gebracht und wie war das, also du es zu
218 Ende gebracht hast, da hatte ich, du hast gesagt, du hattest schon gewusst, dass es weitergehen
219 soll
220 *Also das Gefühl, dass es weitergehen s- ... also das, das, oder die Tatsache, dass ich, dass ich*
221 *mir wünsche, dass es weitergeht ist ja der Spaß an der Musik*

Zu 3.2.2.3

Verschriftung des Gesprächs mit Emelie

222 und die Pausen ... (gekünstelt) sind dazu da, die Musik ... nicht in ein absolutes
223 Chaos übergehen zu lassen Chaos in sofern, dass das Bedürfnis besteht, etwas Neues
224 ... zu beginnen und dass es aber schwierig ist, etwas völlig Neues zu beginnen, ohne dass
225 dazwischen eine Pause war. ... Geht nicht! (hmhm)

226 Und das war auch schon im Spiel, darum geht es mir, das war auch schon im Spielen dein, äh,
227 Gefühl, also, äh, als du als du es weniger gemacht hast, also als du die Musik hast
228 auslaufen lassen, was da deine Absicht war, und dein Gefühl
229 war.

230 Da ist vielleicht vielleicht ist es, ist es so, dass, ähm, dass es nicht unbedingt die,
231 die Absicht ist, jetzt eine Pause einzulegen und etwas Neues zu beginnen, sondern es ist ... die
232 Absicht, mich zurückzunehmen, und da gibt es ja noch einen zweiten Mitspieler (hmhm) und
233 mal abzuwarten, was der denn macht, wenn der jetzt eingestiegen wäre, und die aktive, den
234 aktiven Part übernommen hätte, dann hätte die Sequenz sicher länger dauern können, dann
235 hätte sich dadurch ja etwas Neues ergeben. Aber dadurch, dass das Gegenüber, ähm,
236 nicht reagiert hat gab's keine andere Möglichkeit mehr, als zu pausieren.
237 (hmhm)

238 Und dann selbst einen , hm, neuen Start zu initiieren.
239 Weil die Lust am Spielen noch ist. (ja) ja, vielleicht so.
240

241 Du hattest ziemlich am Anfang gesagt, äh, dass du relativ früh gemerkt hast,
242 dass ich viel auf dich reagiere, dass ich, äh, dass ich der, den, den reaktiven,
243 reagierenden Part übernehme und du und du den, den aktiveren
244 ähm das
245 was du jetzt geschildert hast, da hast du gesagt, ich hätte nicht so sehr reagiert, also ich habe,
246 äh, indem ich indem ich halt einfach .. nichts gemacht habe, ich habe nicht drauf reagiert,
247 auf den Schluss, wie hat sich das ... wie war das? Das eine und das andere?
248 Du hast ja auf den Schluss reagiert. Du hast auf den Schluss reagiert, RE-agiert!
249 (ja) du hast aber dann nicht agiert (gleichzeitig: Agiert, jaja), indem du etwas Neues
250 angefangen hast. Und die Möglichkeit hätte aber bestanden. (hmhm)

251 Und wie war das – für dich, dass ich das nicht gemacht hab?
252 (gleichzeitig) Vertraut. (kurzes gemeinsames Lachen)
253 Wieso vertraut?

Zu 3.2.2.3

Verschriftung des Gesprächs mit Emelie

254 Weil das huiuiui, jetzt fängt's an, (lacht) weil das, ähm,weil das durch
255 meine Beziehung hindurch auch Thema war. Auf eine Reaktion, nein,
256 nicht auf eine Reaktion, auf ein, eine Aktion zu warten, aber immer nur eine Reaktion zu
257 bekommen. Das ist eine Zeit lang
258 vielleicht ganz spannend, aber vielleicht ist das auch der Grund, warum ich irgendwann ganz
259 klar und deutlich gemacht hab: So, jetzt reicht's!

260 Kannst du da vielleicht mal eine konkrete Situation erzählen, wo das so war?
261 jetzt ab-, ... unabhängig von der Musik
262 Ja.

263 hm, überlegen

264 also das, ähm, man da jetzt EINE
265 Situation so erzählt, macht man das Problem eigentlich nicht so deutlich, e-eine Situation
266 wäre, wäre Urlaubsplanung: ich, ähm, ich bin in, mit andern Dingen beschäftigt,
267 ich war glaub ich mit Examen beschäftigt, es war klar, dass aber noch Luft ist, in den
268 Sommerferien, ähm, aber es war keine Energie meinerseits, mich um, Ziele,
269 Urlaubsziele zu kümmern, und ich bin auch niemand, der so alles gleichzeitig
270 dann laufen lassen kann, also ich kann nicht enthusiastisch auf einen Urlaub sein, während
271 ich gerade noch Examen schreibe obwohl ich weiß, dass ich dann zwei Wochen noch
272 Zeit hab. und durch mangelnden Enthusiasmus oder vielleicht auch
273 nicht nur durch mangelnden Enthusiasmus, sondern generell durch Mangel an (lachend)
274 Aktivität, geschieht nichts. Also geschieht bei dem Partner was mein Wunsch wäre, ähm
275 also mein Wunsch wäre, dass, dass der Partner, äh, aktiv wird, das der
276 Partner ein Ziel aussucht, dass der Partner, äh, freudigen Erwartens auf dieses Ziel
277 hinlebt, keine Ahnung. Und äh, und mich mitreißt. Und mich aus meinem
278 Examen herausnimmt und mich irgendwo für mich mitplant. Und
279 (gekünstelt) desgleichen geschieht aber nicht, sondern Fazit ist, dass man diese zwei
280 Wochen, die man dann hätte dann in Urlaub verbringen können, nirgends verbringt.
281 Zuhause. Auf getrennten Wegen. Das ist ein Beispiel.

282 Ich überlege gerade, ob es noch eine, ich denke, du hast eine konkrete Situation, du hast ja
283 vom Examen erzählt, (hustet) also eine konkrete Situation schon im Hinterkopf gehabt,
284 die du jetzt erzählt hast, ähm, irgendwie ist sie mir aber immer noch ein wenig

Zu 3.2.2.3

Verschriftung des Gesprächs mit Emelie

285 abstrakt geblieben, also es war immer noch eine Ebene darüber irgendwiewas, was
286 hat denn dein, dein Freund gemacht, oder was hast du dir gewünscht kannst
287 du das noch einmal, noch, noch, noch ... genauer irgendwie diese Situation ...
288 *(gleichzeitig, kurz angebunden) Nein kann ich nicht*
289 *(gleichzeitig) Nein?*
290 *(Gleichzeitig und gekünstelt) kann ich nicht, weil ich ähm, äh, weil das so leicht alles gar*
291 *nicht ist, weil ich ein Mensch bin, der ja – jetzt kann man den Kreis noch einmal schließen*
292 *und zur Musik zurückkommen – weil ich ein Mensch bin, der der*
293 *nicht weiß, was er im nächsten Moment fühlt, denkt und möchte. Dann ist es natürlich für ein*
294 *Gegenüber sehr schwierig auf mich zu reagieren also vielleicht gab's,*
295 *um noch einmal auf dieses ... Urlaubsbeispiel zurückzukommen, vielleicht gab's während*
296 *dieser Zeit des Examens, während dieser Möglichkeit, dieser ... der Vorplanung des Urlaubs,*
297 *vielleicht gab es darin auch, oder die gab es mit Sicherheit, auch Tage an denen von mir ...*
298 *dann kam: Urlaub? Ne, auf keinen Fall!! Ich hab das und das und das und das noch*
299 *vor, nein! Und am nächsten Tag kam: Ja was ist jetzt?! Ich hab zwar das und das und das*
300 *und das noch vor, aber wenn du erst mal machen würdest, dann könnt ich ja auch was*
301 *machen. Also, dann, dann wär ich, ähm, dann wär ich weniger wechselhaft (hmhm).*
302 *Und ob das Problem jetzt bei dem Partner dann liegt, oder ob das Problem*
303 *generell bei mir liegt, vielleicht beim nächsten Partner (beide lachen)*
304
305
306 Und als Wunsch an dein Gegenüber formuliert? Ein Wunsch vielleicht, der
307 noch deine Situation mit einbezieht, also, Ich bin jetzt soundso, aber ich wünsche mir
308 soundso.
309 *was für eine Art von Partner*
310 *ich mir wünsche?*
311 Nee, äh, in dieser Sit- jetzt entweder in der musikalischen Situation oder auch in dieser
312 parallelen Situation, von der Urlaubs- ... vorbereitung, oder so, äh, den Wunsch an dein
313 Gegenüber
314 *der Wunsch, ... ich*
315 *hab den Wunsch, dass, dass, ein, ein ak-, dass, dass, dass das Gegenüber aktiver ist, dass ich*
316 *mehr reagieren muss kämpfen muss, als zu agieren, das kann ich*

Zu 3.2.2.3

Verschriftung des Gesprächs mit Emelie

317 schon zu gut. Und das ist auch mein ständiger Job morgens. Immer agieren. Ich
318 will reagieren. Punkt. (beide lachen)

319 Konfrontation. Also das heißt dann ja nicht, dass ich dann
320 überhaupt nicht mehr agiere, das ist, das liegt mir im Blut nun mal zu agieren, aber ich, ähm,
321 jo, Konfrontation. Streit. Auch in der Musik.

322 Und da war ich dir zu luschi?

323 Ja! (beide lachen) Aber das soll der Therapeut wahrscheinlich.

324 Das war dann die Entschuldigung? (beide lachen wieder)

325 Keine Ahnung, ob, ähm, ob du das in der Musik warst,
326 denn, denn also angenommen, es wär anders gewesen, dann wär von mir wahrscheinlich
327 zuerst einmal Rückzug gekommen Unsicherheit, denn das ist ja etwas, was ich
328 nicht kenne also das wäre ein neues Experiment das auszuprobieren. Keine Ahnung.
329

330

331 Wie war das Instrument, wenn du das unter diesem Thema ... betrachtetest?
332

333 also im Vergleich zu dem Instrument, was du hast, ist es ja
334 glaub ich schon, dass – obwohl ich weiß nicht, wie man darauf spielen kann ... ähm, oder
335 könnte - scheint es mir ja das, ... das hervorstechendere Instrument zu sein – dieses.
336 Insofern bietet sich die .. aktivere Form an diesem Instrument .. an.

337 Was mein Gefühl dem Instrument gegenüber angeht, bin ich sehr dankbar,
338 dass es pentatonisch ist, und man nichts falsch machen kann.

339 Wieso?

340 Weil ja alles stimmig ist Es gibt keine falschen Töne, also
341 es ist etwas, was bei mir am Klavier immer ... den Abstand zum Klavier bewahrt, ... gewahrt
342 hat. Ähm, nie wirkliche, harmonische Kenntnisse,sowieso ein, immer ein
343 Aneignen der Musik über Gehör und niemals über Verstand was bei
344 Improvisation ja einfach notwendig ist. Und ... dadurch eigentlich immer ein fremd
345 bleiben. Das liegt auch daran, dass, dass man klassische Ausbildung von Anfang an
346 hatte, wo glaub ich ein wirkliches verschmelzen mit dem Instrument auch schwieriger ist, als
347 wenn man gleich mit Improvisation anfängt. Und das alles fällt natürlich bei dem
348 Instrument weg.Insofern kann man schneller Eins werden damit.

Zu 3.2.2.3

Verschriftung des Gesprächs mit Emelie

- 349
- 350 Und das war schön?
- 351 *Hmhm*
- 352
- 353 Da ging es nicht um Konfrontation.
- 354 *Zwischen mir und dem Instrument?*
- 355 Ja, hätte ja auch sein können, also vom, von dem anderen Gegenüber hast du dir ja
- 356 Konfrontation gewünscht Hier war das Verschmelzen angenehm.
- 357
- 358 *Das bin doch ich!* *Ei, ja*
- 359 *(lacht kurz)*
- 360 Warum?
- 361 *Ich, ich*
- 362 *repräsentiere doch, oder? – Das Instrument? Oder wer?* *Also das ist doch, ähm,*
- 363 *(lachend) Keine Ahnung!* *Damit* *aus diesem Instrument*
- 364 *heraus kommt nur das, was ich* *ich!* *möchte. Ja, ob ich das*
- 365 *möchte, ist noch einmal eine andere Frage. Aber was ich versuche. Das ist mein, ... mein*
- 366 *Versuch hier. (lacht leise)*
- 367 Das Instrument ist also ein Teil, ein Teil von dir?
- 368 *Ja-a.* *Deswegen nehm ich es nachher gerade mit (beide lachen)*
- 369
- 370 Und dein Freund ist nicht Teil von dir?
- 371 *Ne!*
- 372 Und soll es auch nicht sein.
- 373 *(leicht gekünstelt) Offensichtlich nicht.* *Vielleicht ist das normalerweise so in*
- 374 *Beziehungen, keine Ahnung,* *bei mir nicht.*
- 375 Was ist der Unterschied zwischen *(lacht kurz)* der Steeldrum und deinem Freund *(beide*
- 376 *lachen)* *jetzt auf dieser Ebene?*
- 377 *(pfeift anerkennend)*
- 378 *ich erwarte ja*
- 379 *nicht von diesem Instrument,* *(lacht auf) ist schwierig.*
- 380 *Ich erwarte ja nicht von diesem Instrument, dass es plötz- also, dass es (exklamierend) Es*

381 kann ja nicht alleine etwas tun! Es bedarf meiner Hände! Weiß der Geier was noch, dass
382 aus diesem Instrument etwas erklingt. Es bedarf aber nicht meiner Hände,
383 dass der Partner in ... Aktion ... tritt. (hmhm)
384 (lachend) Also eigentlich ist der Unterschied zwischen
385 diesem Instrument und dem Partner, ja, auch groß (beide lachen).
386
387
388 Aber es gibt ja auch Instrumente, du hast gesagt zum Beispiel, das Klavier, das hat
389 dir da gibt es falsche Töne. Da ist dieses
390 Verschmelzen nicht so leicht, das hat dir irgendwie mehr entgegengesetzt
391 um-
392 (Gleichzeitig) dort muss ich mich an gewisse Regeln halten – Regeln! - gutes Wort, in dem
393 Zusammenhang – da muss ich mich an gewisse Regeln halten, damit etwas stimmig ist.
394 und dadurch dass ich mich an gewisse Regeln halten muss, bis- ist das nicht mehr ich
395 beziehungsweise, auf einer bestimmten Ebene, wo man sich die Regeln natürlich so
396 verinnerlicht hat ähm, ist man irgendwann wahrscheinlich .. fähig, wieder zu sich
397 selbst zu finden – mit Sicherheit. Aber (gekünstelt) das habe ich nie erreicht.
398 Und deshalb kamen falsche Töne. (Schneller:) vielleicht kamen
399 natürlich auch nur falsche Töne, weil ich, ähm, ... weil ich zuerst natürlich dann mal gelernt
400 hab, was richtig und was falsch klingt, oder was richtig und was falsch ist, etwas von ..
401 mmh .. Frage der Erziehung denn, wenn man sich ganz unbedarft dann als sechsjähriges
402 Kind ans Klavier setzt, dann gibt es keine falschen Töne.
403 Und dann sind wir nämlich noch einmal an dem Punkt,
404 dass ich ganz am Anfang irgendwann gesagt hab, dass man das Gefühl hat, im
405 Zusammenspiel, dass immer wieder eine gewisse Unsicherheit .. hochkommt
406 aufgrund der Frage: Gefällt es dem anderen, was ich hier tue? Ist es richtig, was ich hier
407 tue? und vielleicht durch das Instrument, durch dieses Instrument
408 jetzt, der Aspekt, also dann aber irgendwann die Freude am Musizieren kommt, weil
409 in meinem Kopf das ... Gefühl drin, das Gefühl ist, oder weil's ja auch, weil's ja auch so
410 ist hätte ich jetzt gesagt, keine Ahnung, ähm, (keck) dass ich hier nichts falsches Produzieren
411 kann. es erlöst mich und gibt mir die Möglichkeit,

Zu 3.2.2.3

Verschriftung des Gesprächs mit Emelie

412 irgendwann dann doch sagen zu können, das Instrument und ich ist eins.
413
414 Also auch hier, wie bei dem Zitat wirst du von etwas erlöst, wirst du von
415 etwas, ja, etwas-
416 (gleichzeitig) von einem Regelwerk
417 Trotzdem noch einmal zurück ähm mit dem Klavier, mit dem
418 Unterschied zwischen Klavier Steeldrum und deinem Freund, das Klavier
419 konfrontiert dich mehr mit seinen falschen Tönen, es ist schwieriger, zu verschmelzen.
420 oder?
421 (kurz) Jo! Willst du jetzt darauf hinaus, also
422 wenn man diese beiden Instrumente und den Partner nimmt, das ich, einerseits, was die
423 beiden Instrumente angeht, ganz klar sage, das ist mir das sympathischere Instrument
424 weil ich damit verschmelzen kann das Klavier ist mir fremder, weil ich ... falsche
425 Töne produzieren kann, weil es ja letztendlich dadurch personifiziert zu zu
426 aktiv mir gegenüber tritt und jetzt als dritter äh ... als drittes der Partner mit der Frage,
427 was will ich überhaupt. (lacht leise auf)
428 Genau, ich will auf die Frage hinaus, was willst du überhaupt (lachend: ja) die ist mir noch
429 nicht so klar
430 (Gleichzeitig) Die kann ich also, da- wie- wieso bin ich bin ich denn hier (beide lachen) Das
431 ist dein Job. Ich will gern wissen,
432 was ich will.
433 Und das ist mein Job?!
434 (lachend) Ho-ho-hoffentlich also (lachen beide weiter) Da haben sich
435 schon einige die Zähne dran (lacht) Ne, das ist natürlich
436 nicht dein Job, das ist natürlich irgendwe- wann mein Job, wobei, (undeutlich) unklar ist
437 Lebensaufgabe
438
439 wenn der Partner so aktiv wäre, wie
440 das Klavier, dann wär meinerseits
441 die Notwendigkeit, mich mit etwas auseinander zu setzen, das ist vielleicht letztendlich der
442 Wunsch und es ... es scheitert ganz oft, speziell jetzt, was das Klavier angeht an
443 jetzt kommen dann so (gekünstelt) tugendhafte Wörter wie ‚Fleiß‘ ... (lacht leise)

444 ‚Disziplin‘ wobei man auch da noch mal .. äh .. hinterfragen könnte, ob das
445 wirklich, ob das wirklich mein Wunsch ist, diszipliniert und fleißig zu sein, oder ob das
446 wiederum – ähm, jo, von hm mir anezogen wurde, dass das richtig ist
447 womit man noch weiter zurückgeschleudert wird und überhaupt erst fragen muss, was ist
448 eigentlich richtig und was ist falsch, bevor ich mir hier überlegen, was ich eigentlich will.
449 (lacht leise auf)
450 Das hab ich jetzt gerade, das hat mich überfordert der Schluss
451 Also wenn man annimmt, dass es
452 mich unglücklich macht, nicht eins mit etwas zu werden, (lachend) entweder mit dem
453 Klavier oder mit dem Partner, das waren jetzt die beiden Beispiele, dann muss
454 man sich ja fragen, was man tun muss, um mit etwas eins zu werden. was
455 ich wiederum, was das Klavier angeht, kognitiv ganz klar beantworten kann, indem
456 ich sage: mit Fleiß und mit Disziplin, sprich: lern deine Harmonien, ne, ei, was man
457 halt so machen muss um (hmhm), dann mit dem Klavier eins zu werden. das
458 bedarf Fleiß und Disziplin So, jetzt ist aber – (lachend) und jetzt
459 kommt wohl der Punkt, wo es unklar war – ähm ich bin weder
460 fleißig noch diszipliniert hab aber sehr hohe Vorstellungen, Zielvorstellungen.
461 die alle nicht erreicht werden, weil’s an Fleiß und an Disziplin fehlt, also kann man ja
462 irgendwann sagen, kann man irgendwann daran verzweifeln, und sagen: ok, ich bin ein
463 Nichtsnutz, ... oder man kann irgendwann sagen: ok, ich muss fleißig und diszipliniert sein,
464 damit ich all diese Ziele erreichen kann, damit ich nicht ganz untergehe, greif ich mir ein Ziel
465 heraus und gehe dem kontinuierlich nach und, äh, schau mal, ob ich dann glücklicher
466 werde aber aufgrund der Tatsache, dass es mir n-, dass es mir, vielleicht
467 auch aufgrund der Tatsache, dass ich so wechselhaft bin, nicht gelingt, fleißig und
468 diszipliniert zu sein, und dass es mir schon gar nicht gelingt, eines dieser vielen Ziele
469 überhaupt mal herauszugreifen und zu sagen: das hat jetzt mal Priorität, frag ich mich
470 dann vielleicht, oder halt ich mich vielleicht doch dann besser noch einmal an der Frage auf,
471 ... woher kommt eigentlich letztendlich die Gewissheit, das genau Fleiß und
472 Disziplin jetzt die beiden Dinge sind, die ich in meinem Leben ändern muss, damit
473 ich glücklich werde, stimmt das überhaupt, oder ist Fleiß und Disziplin und die
474 Kategorisierung in richtig und falsch nicht etwas, was ich von Kind auf eingetrichtert bekam
475 und, äh, daran muss ich ein bisschen nachdenken – ob das überhaupt so und

476 *dass (lachen gemeinsam auf) wiederum bedeutet dann, (keck) dass man wieder bei Null*
477 *anfangen kann.*
478 *Also das erlöst dich?*
479 *... Bringt mich aber nicht, eventuell. Es erlöst, es erlöst für ein- eine gewisse Zeit, es erlöst*
480 *die Pause lang. und es kann vielleicht dann immer nur wieder, wieder was*
481 *Gleiches folgen, weil ja gar nichts Neues gewachsen ist. Das*
482 *widerum erlöst dann vielleicht, weil man sich dessen vertraut fühlt, aber es*
483 *macht natürlich traurig, weil man sich eigentlich etwas anderes wünscht.*
484 *..... (lacht leise auf)*
485 *.....*
486 *Was wäre dein Ersatz für Fleiß und Disziplin?*
487 *.....*
488 *..... (leise) Gibt's*
489 *keinen. Fällt mir nichts ein.*
490 *In manchen Bereichen ist der Ersatz vielleicht (lacht*
491 *kurz) das klingt schwer arrogant (lacht) Also das, in manchen Bereichen*
492 *ist der Ersatz vielleicht, dass ich weiß – nein, das ist kein Ersatz, nein, das ist Quatsch, es gibt*
493 *keinen Ersatz, es gibt keinen Ersatz*
494 *Sag's mal trotzdem.*
495 *..... Es ist dann die*
496 *(gleichzeitig) ...dass du weißt ...*
497 *das, das Sich-befriedigen mit der Tatsache, dass man weiß, dass wenn man diszipliniert und*
498 *fleißig wäre, würde man es weit bringen Nicht auf allen Ebenen,*
499 *aber auf einigen. Also ich denk, zum Beispiel was die Musik angeht, wenn ich da wirklich am*
500 *Ball geblieben wäre, .. und Fleiß und Disziplin ab meinem sechsten Lebensjahr*
501 *..... praktiziert hätte (ja), dann ... was heißt weit, aber dann wäre da was bei*
502 *rausgekommen. (lachend) Was einen dann natürlich letztendlich nicht*
503 *glücklicher macht, aber was einem immer wieder die Chance gibt, zur Ruhe zu kommen*
504 *und zu sagen: ... (gekünstelt) 31. Es ist noch alles möglich. (lachen)*
505 *.....*
506 *..... und vielleicht, vielleicht ist es so, dass ich, ähm, keine*
507 *Ahnung, vielleicht, vielleicht ist das der Wunsch, ... dass mir diese Arbeit jemand abnimmt,*

Zu 3.2.2.3

Verschriftung des Gesprächs mit Emelie

508 also dass – um jetzt wieder zu dem Partner zu kommen – dass ich letztendlich so viel
509 verlange, dass, äh, der Partner mir das alles abnehmen soll er soll mich gefälligst
510 glücklich machen nnnn wie kann er mich glücklich machen? Keine Ahnung, indem er mir
511 (lacht kurz auf und schnippt mit dem Finger) indem er so (lachend) ein so
512 großes Genie ist, dass es an Fleiß und Disziplin, dass ich daran vorbeikomme, keine Ahnung,
513 das geht natürlich nicht. Also letztendlich verlange ich etwas, unmögliches vom
514 Partner obwohl ich es bei mir ... beginnen müsste, weil ... fertig gedacht ist eigentlich
515 alles. Aber dafür bin ich viel zu wuselig, viel zu wechsel-, ich hab
516 ADS, übrigens (beide lachen). Schon wieder eine Entschuldigung
517 Du bist erlöst!
518 Ich mach auch nie irgendwas jetzt. Ich bin
519 immer schon einen Schritt weiter.
520 Wie war das in der Musik?
521 Da gabs beide Formen, es gab, es gab Momente, wo ich
522 wirklich nur in der Musik war aber es gab auch
523 ganz viele Momente, wo ich, ähm, wo ich dann direkt schon überlegt hab, wie, wie mach ich
524 weiter, wie., wie, äh, find ich zu einem Schluss. Find ich überhaupt zu einem Schluss? Oder,
525 oder: Oh, Gott, ist es jetzt gleich nicht mehr möglich mir zu folgen, oder folge ich jetzt
526 nicht mehr richtig, und dann zwischendurch aber auch immer wieder ein
527 Verschmelzen mit der Musik und ein Wohlgefühl das ist
528 vielleicht der, das was ich zu Beginn mit Egoismus dann auch ... bezeichnet hab. Ich
529 meine in dem Moment, wo ich dann mit meinem Instrument oder mit unserer Musik dann
530 verschmelze, ähm, ist es kein aktives Zuhören mehr, was du machst.
531 Das ist vielleicht das, was ich am Anfang mit Egoismus dann bezeichnet hab.
532
533 Also komplettes Verschmelzen?
534 (leise) Jo.
535 (in der Nachbarwohnung beginnt hörbar ein Akkordeon mit einem Tango - lachen)
536 Das müssen wir jetzt wohl ausblenden.
537 Das würde ich übrigens auch so gern können: Akkordeon gell, ist
538 doch ein Akkordeon (hmhm)

Zu 3.2.2.3

Verschriftung des Gesprächs mit Emelie

- 539
- 540 (lachen)
- 541 *Herrlich!*
- 542 Herrlich. Schön!
- 543 *Der hat geübt!*
- 544 Ich wusste gar nicht, dass ich so musikalische Nachbarn habe.....
- 545 *Aber mir*
- 546 scheint, um noch einmal auf diese Sache mit dem .. der Steeldrum, dem Klavier und deinem
- 547 Freund, Exfreund zurückzukommen, da ist ja schon, da willst, da willst du zwei
- 548 unterschiedliche Sachen gleichzeitig. Zwei widersprüchlich Sachen gleichzeitig.
- 549 Oder?
- 550 *Offensichtlich!*
- 551 Kannst du das noch mal in, in Worte fassen, was das ist, welche das sind.
- 552
- 553 *In Konfrontation verschmelzen*
- 554
- 555 Aber ohne viel Arbeit!
- 556 *Möglichst (beide lachen) Ich hab meines schon getan (beide lachen)*
- 557
- 558 Ja. Ich denke an das Klavier da wär ja das
- 559 *(unverständlich) Hmhm, da versich*
- 560 in Konfrontation verschmelzen wäre ja wirklich das Üben, Üben, Üben in der
- 561 Auseinandersetzung mit dem sch—schwierigen Instrument zu einer Verschmelzung zu
- 562 kommen.
- 563 *(Hmhm) Ja, aber*
- 564 *dann ja ich glaub es ist ganz viel die Tatsache, dass ich*
- 565 *nicht im, aufm Ball bleiben kann dann, dann ... fleißig sein kann, ganz oft, wo ich dann schon*
- 566 *einfach ein neues Instrument gewählt hab*
- 567 Warum?
- 568 *In der Hoffnung, dass, dass ich das vielleicht auch so kann (lacht)*
- 569 Das es da leichter geht?

Zu 3.2.2.3

Verschriftung des Gesprächs mit Emelie

570 Ja. *Aber es gab noch kein einziges Instrument, bei dem das der Fall war und*
571 *ich hab ganz viele Instrumente zuhause (beide lachen) und wenn ich so etwas hör*
572 *(bezieht sich auf das immer noch spielende Akkordeon) dann geht mir das Herz auf*
573 *und ich würds so gern ich würd eigentlich so gern mich mit Musik ausdrücken.*
574 *Irgendetwas können*
575

576 Vielleicht noch mal zurück zum Anfang, von unserer
577 Improvisation, kannst du dich da noch dran erinnern?
578 *Wie alles begann?*
579 (gekünstelt) *Wie alles begann!*
580 *Ich glaub ich hab gewartet, bis*
581 *du den ersten Ton gespielt hast bin mir aber nicht mehr ganz sicher, aber ich glaub ich*
582 *hab gewartet, und hab dann sehr zaghaft erst mal mit einem Ton begonnen um*
583 *.... keine Ahnung warum, weil vielleicht ... das Instrument noch zu fremd für mich war, weil*
584 *.... die Situation noch zu fremd für mich war, weil ich nicht wusste, was erwartet wird,*
585 *..... und ich dann zuerst einmal abtasten musste, soll ich agieren oder reagieren*
586 *..... und hab wahrscheinlich ziemlich schnell dann das Agieren übernommen*
587

588 Auch so im du hast ja auch gesagt, das Agieren ist auch das, was von dir erwartet
589 wurde. Also du hast das nicht nur einfach so über
590 (gleichzeitig) *Und wird im Beruf ja auch automatisch.*
591 Nein, ich meine jetzt hier in, in in der Musik, wo du gesagt hast, dass ich ja der Therapeut
592 bin und ... äh, du ja diejenige bist, die sich, .. die agieren muss.
593 *Ist die Vermutung, ja (ja), ob das so stimmt, ist eigentlich wahrscheinlich völlig ...*
594 *offen. Aber das war (ja) das, was ich dachte, ja.*
595 Auch eine Erlösung.
596 *Weil vertraut.*
597 Ja, nein, und weil es dein Agieren .. begründet nicht du bist Urheber deines
598 Agierens.
599 *Sondern?*
600 Die Regel.
601 *Mag sein.*

Zu 3.2.2.3

Verschriftung des Gesprächs mit Emelie

602 *Und wer hat die Regel aufgestellt?*
603 Du.
604 *Ich?*
605 (lachend) Ja! Hier schon. Oder? Also ich hab nicht (undeutlich: *Also*
606 ...) gesagt, dass du nicht ag-, dass du nicht ich hab auch nicht gesagt, dass ich Therapeut
607 bin, oder irgend- also, die ist eine Erf- Erf-.... (gleichzeitig: *Aber warum ich,*
608 *warum ich warum ich äh*) ich weiß nicht, du musst es wissen
609 *Also ich hab jetzt vielleicht in diesem Moment hier jetzt die Regel aufgestellt, aber ich bin ja*
610 *sicherlich nicht auf die Welt gekommen und hab schon irgendwelche Regeln aufgestellt, also*
611 *sprich, irgendjemand hat mir ja ... beigebracht, Regeln auf..zu...stellen (hmhm) oder hat mir*
612 *vorgelebt, Regeln ... aufzustellen Pfu, Glück gehabt, doch nicht schuld.*
613 Genau. (lachend) Erlöst. (hmhm)
614 *Der macht keine Pausen (bezüglich des immer noch zu hörenden*
615 *Akkordeons)*
616
617 Find ich irgendwie spannend, weil ziemlich häufig , so, kreist, das, was wir jetzt so
618 besprochen haben, so scheint es mir zumindest zu kreisen, um so etwas wie
619 Verantwortung, um Urheberschaft kommt immer mal wieder
620
621 *Also ich glaub das liegt, also ich mein ich hab ja schon ein paar Therapiestunden hinter mir,*
622 *... ähm, ich glaub das liegt man sagt es würde*
623 *(lacht auf) also ich hab mich damit vielleicht noch nicht so ganz*
624 *identifiziert, weil es letztendlich die Verantwortung auch schon wieder abgibt, äh,*
625 *an der Art und Weise meiner Erziehung*
626 Aber (das) davon, davon abgesehen, ist das nur mein Eindruck, dass ... dass das jetzt hier
627 häufiger irgendwie so ... oder siehst du das auch so?
628 *Ich seh das, ähm, in Momenten, wo es dann .. verbalisiert wird ...*
629 *beängstigend auch so, aber in meinem Alltag mit mir alleine, jetzt*
630 *benutz ich das Wort erkennen, falls es denn wirklich so ist, erkenne ich es nicht.*
631 *Sondern bin, BIN einfach auch (undeutlich) manchmal auf ganz schreckliche Art und*
632 *Weise auch sehr delegiere ständig*
633 (undeutlich) *es muss immer alles ganz klar strukturiert sein, muss, ja, immer alles*

Zu 3.2.2.3

Verschriftung des Gesprächs mit Emelie

634 *wunderbar organisiert und wird delegiert (hmhm) klappt immer wunderbar, kann*
635 *offensichtlich auf auf sehr geschickte Art und Weise dann auch manipulieren.*
636 *Ohne dass aber, wirklich absolut ohne dass ich mir dessen bewusst bin (hmhm)*
637 *..... un- unterstützt natürlich noch durch die Tatsache, dass ich auch einen solchen Beruf*
638 *gewählt hab dann kommt es erst so richtig knallhart raus (beide*
639 *lachen) Ah, ist das schön (bezüglich des*
640 *Akkordeons) jetzt fang ich auch noch an Akkordeon zu*
641 *spielen, ich geh gleich rüber und frag, ob er mir Unterricht gibt (beide lachen)*
642 *(lachend) Kann ja so schwer nicht sein! (beide lachen)*
643 *Warum hast du an-, warum hast du am Anfang gewartet?*
644 *..... (leicht gekünstelt klingend) Weil ich nicht*
645 *wusste, was erwartet wird bin niemand, der einfach draufschlägt*
646 *.....*
647 *Wie war der Schluss?*
648 *..... warn ja, warn ja zweimal, ... war ja zweimal Schluss*
649 *.....*
650 *Wann war Schluss – zweimal?*
651 *..... Es war einmal etwas zu Ende und dann haben wir uns angeschaut.*
652 *..... und dann hab ich aber noch mal angefangen weil ich mir noch nicht*
653 *ganz sicher war, ob ich wirklich aufhören will, und dann war es aber nur ganz kurz und dann*
654 *war ich mir sicher und dann hab ich auch Zeichen gegeben (ja)*
655 *Also so ziemlich am Ende waren zwei Schlüsse?*
656 *Ganz zum Schluss. (ja)*
657 *Und bei dem ersten Schluss warst du dir noch nicht ganz sicher?..... Oder?*
658 *..... Wobei ich jetzt nicht sagen kann, ob ich mir nicht ganz sicher war, ob von mir erwartet*
659 *wird, dass jetzt Schluss ist und ich deshalb dann, weil ich mir nicht sicher war noch mal*
660 *angefangen hab, oder b ich noch mal angefangen hab, weil ich mir für mich in mir drin noch*
661 *nicht sicher war, ob ich jetzt den Schluss haben will, aber dann bei der allerletzten Sequenz*
662 *war für mich klar: ICH will nicht mehr! ...*
663 *Jetzt reicht's!*
664 *Jetzt reicht's! (beide lachen) mir egal wie das gewollt ist.*
665 *Und wie fandest du den Schluss? den letzten?*

Zu 3.2.2.3

Verschriftung des Gesprächs mit Emelie

666 pfuh Keine
667 Ahnung, weiß ich nimmer. ich hab gar nicht, kann ich auch nicht rekonstruieren
668 (ähäh), wenn ich, wenn ich das will ich glaub, der war recht kurz und,
669 ähm, dominant
670 Was heißt dominant?..... Oder äh-
671 (Gleichzeitig) Falls man hier überhaupt von irgendwelchen Motiven sprechen kann, dann
672 vielleicht: kurzes Motiv, einmal wiederholt und Schluss! (beide lachen)
673 Also sehr
674 Energisch
675 Energisch.
676 Aber ... keine Ahnung, können wir nachher einmal hören, on das stimmt.
677 Und, ääh, wie fandest du ihn, also,
678 wie war dein Gefühl, oder ist dein Gefühl zu dem ...
679 Ich glaub, dass war dann, ähm, der war ja recht kurz und .. der war ja vielleicht nur aufgrund
680 der Tatsache, .. äh, überhaupt also es, dieser zweite Schluss, war ja vielleicht nur
681 aufgrund der Tatsache, dass ich mir nicht ganz sicher war, aber ... nachdem ich vielleicht den
682 ersten Ton gespielt habe, WAR ich mir sicher! Das war richtig beim ersten Mal
683 aufzuhören, (hmm) also hör ich jetzt auf, also insofern war das Gefühl natürlich dann beim
684 allerletzten Schluss (klatscht auf) Schluss! (beide lachen)
685
686 Aber fandest du ihn gelungen oder misslungen schön warst du
687 zufrieden
688 Ich glaub, .. ich weiß es wie gesagt, (ja) weil, es ist jetzt wirklich schwer, das, ääh,
689 aber ich glaub, ich fand in ... ok. ja,
690 aber es ist jetzt schwierig, sich noch einmal irgendwie (jaja) an die Musik jetzt im Moment
691 reinzuversetzen
692
693 Aber so vom, äh, vom Gefühl her, du hattest ja noch dieses ... Zeichen gemacht,
694 mir, mir geht es halt wirklich ums Gefühl, gar nicht sosehr, wie er jetzt .. geklungen hat,
695 sondern .. wie du dich gefühlt hast, als es als es zu Ende war. Wie hast du dann auf
696 diesen ... darauf zurückgeblickt?

697 (gleichzeitig) Ich glaub ich fand es gelungen also ich meine, vom Gefühl her hat hat
698 das Musizieren Spaß gemacht, und ähm, es gab immer wieder Stellen, wo, wo, äh, ...
699 wo man sich einig war, Stellen wa- wo man mit dem Instrument verschmolzen ist und dann
700 gab es auch irgendwann einen Schluss, der beiden klar war (hmhm), insofern denke
701 ich .. wars gelungen
702
703
704 Vielleicht noch dieser Unterschied äh, in den äh, dies, du hast
705 von Phasen gesprochen, wo du mehr verschmolzen bist mit dem Instrument, und - gerade jetzt
706 auch wieder und Phasen, wo das halt nicht so war. Woran hing das?
707 es hing wahrscheinlich
708 (gekünstelt) an meinem Ohr. Das ich, das eine gewisse
709 Erwartungshaltung .. da ist wie etwas zu klingen hat, damit ich es als schön
710 empfinde, und das hat phasenweise ...
711 funktioniert, so dass man sich fallen lassen kann, ins Instrument fallen lassen kann, und damit
712 verschmelzen kann, und sobald es aber nicht mehr stimmig
713 war fürs Ohr, was ja vielleicht einfach auch weiter geschult ist, als die ... als die Fähigkeit,
714 mit dem Instrument umgehen zu können,äh ist das natürlich wieder ein, ein, ein
715 Zurückweichen so vielleicht.
716 Hast du da noch eine konkrete so ein Momentchen im
717 Ich weiß, dass ich Probleme hatte, den am Anfang stärker als später, klar aber
718 eigentlich generell bis zum Schluss dann doch noch bleibend, äh, zwischen
719 dem Wechsel, zwischen den äußeren Klängen und den inneren Klängen, also ich hab
720 am Anfang glaub ich nur den inneren gespielt, dann hab ich eine zeitlang nur den äußeren
721 gespielt und dann hab ich angefangen, das ... miteinander zu kombinieren, was glaub ich am
722 Anfang jo, wo man auch rein wachsen musste, was dann am Anfang da war, das sind
723 dann vielleicht auch die Momente, diese, dieser Wechsel, wo man dann halt noch mal .. einen
724 Schritt zurück tritt und erst mal hört, und dann irgendwann befreit spielen kann
725 und dann, jo, und dann hat man drei drei Möglichkeiten und als vierte Möglichkeit
726 kam ja dann, aber das haben wir gar nicht weiter ausgespielt ähm, noch Versuche, ja,
727 einfach mit, m-mit anderen ähm Anschlag techniken (hmhm) zu spielen, dass
728 war ja noch gar nicht groß experimentiert jetzt.

Zu 3.2.2.3

Verschriftung des Gesprächs mit Emelie

729 Und du sagst, dass ist aber irgendwie das war ... ich weiß jetzt nicht mehr, wie du gesagt
730 hast, das war irgen-, das war
731 *War immer wieder fremd!*
732 War fremd, dieser Wechsel von den , von den Kreisen oder?
733 *Dieser oh-, also, ja, es-es, es war zuerst nur ein ... Spielen .. innen, das- die*
734 *sind ja auch viel leiser (hmhm) und ähm, dann nur ein Spielen auf den äußeren Tönen und*
735 *dann ein Kombinieren und und jede, äh, Spiel ...*
736 *technik nenne ich es jetzt einmal, obwohl das, aber jede Spiel- na ja ich bleib bei*
737 *Technik es ist falsch aber ähm muss natürlich noch einmal neu erprobt werden wie*
738 *die den dann klingt. Also jetzt an meine Emotion für meine Emotion bedeutet*
739 *das, dass ich einen Schritt zurücktrete, und die Ohren öffne und erst dann,*
740 *vielleicht, vielleicht! noch mal verschmelzen kann (hmhm) und dann*
741 *natürlich, dann, dann wird es natürlich immer interessanter weil dann gab es ja,*
742 *dann gab es jetzt schon drei Möglichkeiten, damit zu spielen jetzt die, die vierte wäre jetzt*
743 *sicherlich dann mal andere ... äh, Anschlag- ... techniken auszuprobieren und dann*
744 *DAS wieder miteinander zu kombinieren und als sechstes dann vielleicht mal noch mal*
745 *auf dich zu hören (beide lachen)*
746 Und das fünfte?
747 *Das fünfte war, äh, (beide lachen) keine Ahnung auch so das vierte*
748 *war ... äh, verschieden Anschlagstechniken, das fünfte war dann die verschiedenen*
749 *Anschlagstechniken alle miteinander zu verbinden.*
750 Ah, ok (lacht)
751 *pfü (lacht)*
752
753
754 *darf man sich während so einer Therapiestunde etwas zu trinken holen?*
755 Es ist ja ein Gespräch. (lacht) Jaha!
756 *(Im Aufstehen) Oh, ich mag Wasser.*
757 *(lässt Wasser in ein Glas einlaufen)*
758
759 *(trinkt).....*

Zu 3.2.2.3

Verschriftung des Gesprächs mit Emelie

760 Wir sind jetzt aber eigentlich auch schon wenn es, gibt es von deiner Seite
761 noch irgendwelche offenen (*schüttelt den Kopf und lacht*) von meiner
762 Seite nämlich auch nicht, wir sind eigentlich so durch. Ich meine, man ist natürlich nie durch,
763 man könnte immer noch irgendwo weitermachen, aber ich, es passt gerade ganz gut mit dem
764 Wasser (*hmhm*) dann würde ich sagen
765 *Mach das Ding mal aus!*
766 Machen wir das Ding mal aus! (beide lachen)

Zu 3.2.3.3

Verschriftung des Gesprächs mit Gerhardt

Zu 3.2.3.3

Verschriftung des Gesprächs mit Gerhardt

1 *Ich war natürlich gespannt, was dahinten aus dem .. Kistchen herauskommt ... das äh ich*
2 *hab es nur so ein bisschen ahnen können, weil mit Saiten und .. Bogen dann ist es äh dann*
3 *muss es ja in eine bestimmte Richtung - (schnell) dass es so hell ist, das hätt' ich nicht*
4 *gedacht in dem Moment, äh, schalte ich sofort um auf Basis, eigentlich, nh,*
5 *also ich hab dann eher die tieferen .. Bereiche hier gespielt (hmhm) nh, klar, das ist*
6 *Aber es hat richtig gut getan, im Moment hab ich das richtig gebraucht, weil , ähm, ich*
7 *hab was gebraucht, was mich richtig auf andere Gedanken- was mich rausreißt, was dem ..*
8 *Stress, den ich zur Zeit hab, .. das ist unglaublich. Und da ist die Musik immer noch- ... und*
9 *dann eine Improvisation, wo ich nicht weiß, was kommt bei raus, das ist, und jemand, den ich*
10 *nicht kenne, das ist ... ideal, nh. Da bin ich total gefesselt und dann, wenn ich mich dann in*
11 *dieses Instrument zuerst einmal reinfinden muss und die, die Stöcke, ist jetzt auch, äh,*
12 *nh, wenn ich so ein Schlagzeug spiele, dann ist das ja ... schwerere, nh, schwerere (jo ... jaja)*
13 *Stöcke, die, äh, .. ausbalanciert sind und die hier sind ganz leicht, da ist jede, ... jede*
14 *Fingerbewegung überträgt sich dann auf den Stock und dann auf das Instrument , nh, das ist*
15 *..... und erst am Schluss bin ich so ein bisschen aufgetaut, ... ein bisschen aus mir*
16 *herausgegangen und hab dann .. äh ... mal so richtig, bin dann so in die Vollen rein, nh,*
17 *das, äh .. Am Anfang war ich ganz vorsichtig (hmhm) ein bisschen zittrig richtig. Da hab ich*
18 *richtig gemerkt, dass ich so ein bisschen zittere, nh*
19 *Wi-wieso, du hast gesagt, dass, äh, gerade .. mit jemand Fremdem ... äh .. das .. noch .. mehr*
20 *das (ja) ist, was du, .. was du gebraucht hast?*
21 *(Dazwischen) Ja. Da macht mich, .. das macht es noch spannender, weil ich gar nicht weiß,*
22 *was erwartet mich da, was, äh, was wird der jetzt wohl- .. dieses Instrument ist fremd, äh, der*
23 *Mitspieler ist fremd, das ist eine ganz neue Geschichte, das ist, äh, ... fernab jeder ..*
24 *Gewöhnung und, und Stilistik, die jetzt halt da, äh, wieder, nh, ist ja immer das Gleiche dann,*
25 *und immer die gleiche (betont: Band) und immer die gleiche (betont: Musik) und es ist klar,*
26 *was da jetzt wieder kommt. Das fesselt niemals so, wie, wie eine Sache, die völlig*
27 *frisch, unverbraucht und neu für mich ist. Es kann natürlich sein „Oo! Da fängt einer an, äh,*
28 *wie Heino zu singen!“ Naja, dann weiß ich auch wieder, ja was, was abgeht, aber hier war es*
29 *ja – wirklich, das Instrument ... Immer mit einem Ohr hingehört, mit dem anderen Ohr*
30 *dann war ich bei meinem Instrument und dann immer so Was hab ich jetzt*
31 *eigentlich, wie komm ich da zusammen mit dem Instrument, hab ich jetzt mehr so ... Basis, nh,*
32 *muss ich tiefe Töne machen, damit das überhaupt rauskommt. ... Ich hab nur ganz sparsam,*

Zu 3.2.3.3

Verschriftung des Gesprächs mit Gerhardt

33 *so den inneren Bereich, die hohen Töne (hmhm) benutzt und dann immer nur ganz leise, dass*
34 *du auch irgendwie zu hören ... bist, nh (hmhm), ist ja klar. Und wie gesagt, dann,*
35 *dieser Akkord, also .. ich ... würd richtig von einem Akkord spreche- der da von außen*
36 *plötzlich zu hören war, den könnt man richtig am Piano suchen, nh, (hmhm) also das war*
37 *ja Wahnsinn, hätte ich nicht gedacht. .. Scheinbar klingen dann alle Töne, die da angelegt*
38 *sind, in der Steeldrum, die klingen unterschwellig mit (hmhm) nh. Ist ja toll.(atmet*
39 *tief ein)..... Ja, das ist, ähm Im Moment bin ich ohnehin soo ich hab auch zu*
40 *hohen Blutdruck, garantiert, und Kopfschmerz, wie ich hierher kam hab ich, äh,*
41 *Kopfschmerzen auch gehabt (zieht Luft ein) ... und ähm, von der Arbeit her, nh (hmhm)*
42 *ich hab (gedehnt: fürchterlich) Stress auf der Arbeit und äh, ... da ist dann Musik das*
43 *bringt mich dann da raus, ich hab das auch schon- ich hab auch schon die Erfahrung*
44 *gemacht, wenn ich einen .. Migräneanfall hatte, abends, so, aber so stark, dass mir übel*
45 *wurde, dass ich mich trotzdem ans Schl...Schlagzeug gesetzt hab, hab gesagt, ich hab*
46 *jetzt irgendwie Lust doch Schlagzeug zu spielen, aber es ist ein E-Drum kein normales*
47 *Schlagzeug (hmhm), das dann gigantisch laut wäre, ich hab mich ans Schlagzeug*
48 *gesetzt und (überrascht tuend) nach einer Viertelstunde- nach einer halben Stunde war*
49 *komischerweise waren die Kopfschmerzen weg. Also das was ein normaler*
50 *Migränekranker vielleicht macht, hab ich genau auf den Kopf gestellt ich hab gesagt .. ich,*
51 *ich setz mich jetzt nicht irgendwo hin und, äh, leide nur unter meiner Migräne, sondern*
52 *hab, .. ich hab gespielt, ich hab Lust gehabt, hab gesagt ich spiel Mal Schlagzeug jetzt,*
53 *trotzdem. (überrascht tuend) Und plötzlich, ich spiel so eine viertel-halbe Stunde plötzlich*
54 *war der- ich konnte wieder, ich hab Appetit gekriegt, hab dann einen Fressanfall (lachend)*
55 *abends, das war um zehn, elf, zwölf Uhr ich weiß nicht, bis in die Nacht hinein, hab ich dann*
56 *einen Fressanfall gekriegt, weil die Übelkeit endlich von der Migräne weg war (pffff)*
57 *..... das ist die Musik dann (hmhm) das ist mir dann erst bewusst geworden, dass ich es*
58 *dadurch also auch schaffe, das war mein erster Migräneanfall, vorher noch nie gehabt, nh,*
59 *.....und, äh, ... und der ging dann tatsächlich weg. So ist das, äh, ich müsst das, jeden*
60 *Tag, bräucht ich das. Entspannende einfach, einfach nur .. irgendwo hin steuern, gar*
61 *nicht wissen wohin,*
62 *Was hast du auf dem Schlagzeug gemacht?*
63 *..... Gut auf dem Schlagzeug spiel ich ganz normale, wobei*
64 *(Dazwischen) ne, ich meine jetzt in dieser, in dieser Situation, die du gerade geschildert hast*

Zu 3.2.3.3

Verschriftung des Gesprächs mit Gerhardt

65 (ja) mit der Migräne.
66 Ich hab mir einen Sound gesucht, der, hmhm, eigentlich, äh, auf einem normalen
67 Schlagzeug gar nicht zu spielen ist. Das ist ein, so eine Kombination aus Tablas, äh, ein paar
68 so, äh, so Gongs, ein Akkord ist da noch und Hi-Hat und die Bass-Drum, ... da spiel ich auch
69 eine relativ tiefe Tabla (sich verlierend) also ein paar Klänge, Tablas und so ein
70 Gerüst aus, äh, Schlagzeug also so und, äh, (wieder lauter und schneller) natürlich
71 nicht heavy, so richtig aber so, in diese, äh, hab mich da drauf konzentriert, ganz
72 automatisch, hab mal versucht da so so ein Gebilde, so mehr so einen Klang, mehr so
73 einen rhythmischen Klangteppich dann da zu machen ja und das, äh, .. da ist auch Hall
74 drauf, ist ja klar, das E-Drum hat ja ganz andere Möglichkeiten, nh (hmhm), so richtig
75 Dimension drauf, also nicht so trocken und laut und hau rein nur, das ist ja, das E-Drum, äh,
76 das ist ja doch ein, .. das ist ja richtig ein Musikinstrument, das hat ja schon, nh, Räume, so
77 manchmal so, Akkorde, sogar Bassbegleitung kannst du da mit machen das ist gut
78 (atmet tief ein).
79 Und dann hast du so mit dieseneher exotischen Klängen .. (nja-a) .. dann gespielt, oder ...
80 Ich hab das E-Drum hab ich ganz neu, das war auch ganz neu für mich (ja). Und das war
81 natürlich doppelt spannend, nh, und ähm, .. hab mir diesen Sound da rausgesucht,
82 hab ich zwar nicht so richtig .. gekannt, das hat ja über, .. (schwärmerisch) das hat ja h-u-n-
83 d-e-r-t verschiedene, äh, Schlagzeugklänge, Sets, ja? ... äh und jedes, jedes inspiriert dich zu
84 einem ganz einem anderen Rhythmus, ja, undund, das war jetzt, äh, das ich,das war
85 auch frappierend (wieder nüchtern) was aber dann fehlt ist eben die Interaktion, also
86 jetzt wenn man mit jemand anders noch zuzuhören (hmhm) nicht nur zu hören, was mach
87 ich, sondern, was macht der jetzt, das ist dann das, dass ist dann natürlich das Spannende.
88 Ja. .. Und das war mir natürlich- das hab ich dann- am Anfang hab ich
89 zuerstmal- ich hab auf dich gewartet, weil ich- .. ich wollt da jetzt erst mal wissen, was ist da,
90 was kommt da jetzt raus und dann, ... ah-ja gut und dann, ...m nach den ersten Klängen war
91 mir klar was- in welche Richtung das geht und dann hab ich das- hab ich die Steeldrum
92 rhythmisch entdeckt, so, zuerst einmal zaghaft, zitternd, und dann nachher dann, äh,
93 hab ich gedacht, jetzt setzt du noch eins drauf, auch wenn du jetzt die deinen Mitspieler
94 an die Wand spielst, und vielleicht (lachend) der nicht mehr zu hören ist. Ich mein es ist jetzt
95 so, so, äh, äh, von mir ist ohnehin mehr zu hören wahrscheinlich nachher, als von dir,
96 weil du so weit weg bist (hmhm) vom Mikrophon, nh,

Zu 3.2.3.3

Verschriftung des Gesprächs mit Gerhardt

97 Und wo kam das Zittern her?

98 *Äh, erstens Mal ist es ein ga-anz leichter Stock, der je-edo kleine .. Bewegung von dir-*

99 *ja? nh, (hmhm) dann diese Erwartung,eigentlich war es jetzt ja für mich eine*

100 *häääh---äh so eine Erwartung: „So endlich kommt mal was anderes, endlich bringt dich mal*

101 *etwas auf andere Gedanken, jetzt kommst du da mal raus aus dem ganzen Mist, der dir*

102 *ständig durch den Kopf geht, was auf der Arbeit los ist und .. hin und her“, und - ähm,*

103 *das (seufzt) der, die ... die spannende Erwartung von Erleichterung (hmhm) Weg!*

104 *Weg davon mal. Raus aus dem jetzt nur noch hier ... die Instrumente und wir und die*

105 *Musik, so .. und das äh hat aber ein paar dann Minuten gebraucht (hm). So*

106 *gegen Schluss dann, wo ich ein bisschen lauter geworden bin, da war ich dann so richtig, da*

107 *wars mir alles egal, da hab ich dann nur noch, (atmet laut ein und*

108 *aus).....*

109 Und was war die am Anfang nicht egal?

110 *..... Am Anfang wollt ich dich hören, ich wollt das Instrument, was ich*

111 *das Instrument, das mit mir spielt will ich hören, ich will das ja auch hier irgendwo auf der*

112 *Aufnahme haben, ich will ja zusammen .. klingen und äh, oder auch mich inspirieren*

113 *lassen, und ich will mich ja ergänzen, nicht, nicht, äh, .. dagegen angehen, das soll ja, ... ähm,*

114 *..... und ich selber, äh, hab mich unsicher einfach gefühlt (hm) rhythmisch nicht sicher,*

115 *... weil die Bewegungen anders übertragen werden, von meinen Fingern, ja(atmet*

116 *laut aus)..... das ist, ist spannend*

117 *„Das soll ja“ hast du gesagt, ... gerade. Und dann hast du aber aufgehört, das würde mich*

118 *noch interessieren, was es soll.*

119 *.... Was soll? Was meinst du?*

120 Dieses, du hast gesagt, „Ich wollt ja nicht ... dagegen spielen“, (ja) und „das soll ja“

121 *..... Ja (entschieden) Ich möchte niemanden erschlagen.*

122 *(nachdenklicher) ich möchte niemanden erschlagen, ä-äh, da hab ich auch so*

123 *das ist so eine, äh, ... ich bin da auch ein ganz sensibler, untypischer Schlagzeuger, vielleicht.*

124 *..... Also, äh, .. das find ich das Schlimmste, wenn der Eine den Anderen erschlägt bei der*

125 *Musik (hmhm) und der Schlagzeuger ja gerade ... oder gerade die Rhythmiker .. so dominant*

126 *und laut sind, dass der Rest nachziehen muss, und am Ende eine Lautstärke dabei*

127 *herauskommt, die alle nur quält (ja) oder ... auch andere gar nicht mehr zu hören sind, ich*

128 *hab eigentlich immer, äh, seit ich vom Musik- vomvom vom Rhythmusinstrument*

Zu 3.2.3.3

Verschriftung des Gesprächs mit Gerhardt

129 *mich etwas entfernt habe, und rüber bin zu den ... melodischen Instrumenten die*
130 *natürlich auch immer Rhythmusinstrument sind, aber, hab ich ja, den, den ... so den*
131 *Blick fürs Ganze gekriegt nh. Also ich mein, das ist ja auch das, was nachher ich mir*
132 *anhöre. Ich hör mir, wenn ich die Aufnahme anhöre nicht nur meine Steeldrum, ich will ja ...*
133 *beides hören, nh, (hmhm) ich will ja - und auch der Zuhörer hat für nh, hat zwei*
134 *Musiker bezahlt und möchte auch bitteschön zwei hören. (lachend) Ja? Nh? .. Es kann nicht*
135 *sein, dass Einer den Auftritt alleine bestreitet, .. das kann nicht sein. .. Und es ist auch*
136 *langweilig, wenn immer nur einer spielt, nh, ja, da bin ich auch ohnehin sehr vorsichtig,*
137 *jemand zu dominieren, weil ich ohnehin schnell ... als dominant ... gesehen werde, ... nh,*
138 *wenn ich zur Tür schon reinkomme, bin ich ja schon dominant, rein optisch, nh. Also halt*
139 *ich mich in der Musik ganz, .. ganz besonders zurück,nh (hm) ich mein ich war auch*
140 *immer, deshalb war ich ja letztlich auch Rhythmiker, deshalb hab ich, äh, mit*
141 *Trömmelchen im Hintergrund angefangen, um mich (betont: zurückzuhalten). Ich wär*
142 *nie der Typ, der als Sänger nach vorne geht, ja? oder dann, ja? „Ich mach jetzt hier*
143 *mein Gitarrensolo, jetzt macht ihr, liefert ihr mal den Groove, ich mach das jetzt hier“, ja*
144 *..... dafür bin ich viel zu zurückhaltend, nh. Das ist, äh, und das Komponieren, das*
145 *Arrangieren ist ja auch was Zurückhaltendes, aus dem Hintergrund, nh? Und- wollt ihr das*
146 *da spielen? Habt ihr Lust? Oder am Besten spiel ich es ja noch selber, nh Mach das,*
147 *spiel das alles auf dem Computer ein, und dann .. brauch ich niemanden zu dominieren, es*
148 *wird dann alles selber gemacht (hmhm) nh. Dann hast du die wenigsten, ... dann hab ich die*
149 *wenigsten Probleme, ... mit, äh, irgendwelchen Mitmusikern, die sich unterdrückt fühlen*
150 *könnten, nh (ja)*
151 *Aber es hat ja auch was sehr Machtvolles, zu komponieren, ich mein, du gibst ja vor.*
152 *..... Ja, äh, ich komponiers aber für mich, eigentlich, also ich hab nie jemandem*
153 *irgendetwas von mir gegeben, um es zu spielen (hmhm) ich hab was produziert, also*
154 *wegen meiner auch irgend ne Basisspur und dann noch ne Melodie und dann kam ne*
155 *Gesangsspur dazu, .. und dann hatte .. quasi der Sänger also die Basis vor-gegeben, aber er*
156 *hat sich seinen Text selber gemacht, .. auch teilweise die Melodie, die muss natürlich zu den*
157 *Harmonien passen, aber joo, der Rapper macht sowieso (sich verlierend) seine*
158 *Texte und so weiter, was er will, also da, ähm (wieder präsent) Das
159 das würd mir jetzt noch nicht einmal, ja es würde mich schon begeistern, wenn ich es h-
160 hören- wenn ich hören würde: „Die spielen jetzt eine Komposition von mir!“ wär ich schon*

Zu 3.2.3.3

Verschriftung des Gesprächs mit Gerhardt

161 *stolz drauf (hmhm) aber ich würds, ich würd das nicht wagen und ich brauchs eigentlich*
162 *auch nicht so, mir ist es, .. mir ist es schon, ... Bewunderung genug, wenn ich etwas fertig*
163 *produziert habe, und ein Anderer hört es (hmhm). Er leiht mir sein Ohr. Das ist ja auch*
164 *schon eine Würdigung, das ist ja schon auch, äh, ja (atmet*
165 *hörbar)..... ja*

166 *Und am Ende? – Da hast du ja vorhin gesagt, das hast du als befreiend – also das .. kam mir*
167 *so vor wie, wie ... ein Be-Befreiungsprozess, oder so was, diese ... so so das - da hast du auch*
168 *mal was gesagt mit diesem „Befreiend“. (ja – hmhm, hmhm) Äh, kannst du vielleicht auch da*
169 *noch mehr dazu sagen, so im Verlauf der-*

170 *(Dazwischen) Also nach und nach hab ich das Instrument, äh, von dir, dein Instrument war*
171 *.... nachher für mich irgendwo .. einschätzbar. Das ist ein zurückhaltendes Instrument, hab*
172 *ich mir irgendwann gesagt, da ist nicht der Anspruch jetzt wie eine Gitarre mal .. Begleitung*
173 *zu machen und jetzt mal total nach Vorne zu gehen, und dann muss ich im Hintergrund*
174 *bleiben, damit die Gitarre wirklich zu hören ist, es ist ein ganz defensives, sensibles*
175 *Instrument, ... äh, das es mir mal .. gestattet, äh, richtig .. jetzt mal reinzuhauen, also*
176 *auch mal in den Vordergrund zu gehen, da ist nicht der Anspruch, ich glaub, er wird sich*
177 *nicht unterdrückt fühlen, wenn ich jetzt hier am Schluss, ... weil e-er ist äh, dieses*
178 *Instrument und (lachend) der Spieler dazu haben von Vornherein einkalkuliert, dass sie*
179 *nicht immer zu hören sein werden, sonst (lachend) hätten sie sich dieses Instrument nicht*
180 *ausgesucht (beide lachen) die Leute, die das spielen, ja? Und sie müssen dieses Risiko*
181 *eingehen, dass ein Anderer, der richtig sein Instrument mal spielen will einfach mal eine*
182 *Lautstärke höher ist als sie ... und einfach, dass sie praktisch mal eine zeitlang nicht zu*
183 *hören sind. Das war ja wahrscheinlich am Schluss, so, ich kann es nicht so genau- aber ich*
184 *hab mich- mich selber, mich hör ich ja sowieso noch lauter für dich war es vielleicht nicht*
185 *so extrem dann, aber, äh, .. in dem Moment hab ich mir gesagt, komm, jetzt ist mir das*
186 *egal, ... jetzt will ich mal .. das hören, was da .. in dieser Steeldrum drinsteckt, so*
187 *rhythmisch und ... je lauter ich spiele, desto, äh, präziser kommt es auch. Also, wenn ich*
188 *ga-anz leicht, sensibel, äh, anschlagen soll, ist das Zittern stärker als das, was ich, äh, an*
189 *Bewegung erzeugen will. (hmhm) ... Und dann werd ich unsicher. Und wenn ich einen Fehler*
190 *merke: „Oh, das da war aber ein bisschen daneben! Das da war mehr gezittert als gespielt.“*
191 *Und dann wird das natürlich eher noch schwieriger für mich. So und nachher, BROMMM, da*
192 *hab ich richtig mal ... losgelegt, (verschluckt:) und da hab ich gesagt, jetzt ist es mir mal egal,*

Zu 3.2.3.3

Verschriftung des Gesprächs mit Gerhardt

193 irgendwie ist das für mich jetzt mal ohnehin so, dass der Höhepunkt jetzt mal
194 erreicht ist, und das man den Schluss vielleicht auch finden kann, .. und dann, ähm, darf
195 ich am Schluss darf ich jetzt (genussvoll grunzend) noch einmal so richtig reinhauen, nh,
196 so (atmet hörbar) danach, äh, ist er dann ja auch erlöst
197 (beide lachen) ich bin dann auch ganz ruhig und dann, äh, der Abschluss
198

199 Und befreit von was, würdest du sein?

200 Ja, es , äh die Gedanken sind einfach weg. Also das, was mir ständig so durch
201 den Kopf geht, also diese beruflichen Sachen (hmhm) äh, pff, ich brauch das jetzt ja nicht zu
202 schildern, was das alles ist (jaja, klar) äh, dieses Hin und Her. .. Und, äh, .. selbst, ich bin
203 also im Moment, äh, .. krank geschrieben, ja?, ich hab versucht, mich da rauszuziehen, ...
204 aber das ist nicht möglich solange ich hier in Saarbrücken bin, es ist nur möglich wenn ich
205 weg bin. Also wenn ich richtig .. Südfrankreich oder sonst wo bin, äh, nh? ... und
206 ähm, dann geht's, dann stellt sich mein Körper um, meine Gedanken, meine Gefühle alles
207 stellt sich um, ... weil hier schaff ich es nicht und hier und da suche ich
208 ständig nach etwas, was es schafft, mir das aus dem Kopf zu bringen, das meine -
209 ich merke es einfach, äh, an den Gefühlen .. stelle ich zuerst einmal fest, „Oh, mir geht es
210 ein bisschen besser.“ Und dann merk ich „Ach ja, ... ist ja klar! Du hast jetzt die ganze Zeit
211 nicht an den Mist gedacht. Was da nichts hat dich daran erinnert, .. weder bewusst noch
212 unbewusst, oder, „jetzt kannst du, du hast ja die ganze Zeit Hast jetzt Schlagzeug
213 gespielt, oder die ganze Zeit hast du im Internet irgendwas- irgendein Programm
214 gesucht (hustet) oder das da installiert, oder, ähm, da in-in der Wohnung gearbeitet oder
215 ... an deiner Erfindung rumgemacht“, und so, das ... sind so Geschichten und dann merk ich,
216 „Ah, jetzt geht es dir besser!“. Und ich bin ständig auf der Suche nach .. Sachen, die mich da
217 erleichtern, nh (hmhm). Die mich richtig fesseln und dann, hmm ... weiß ich, dann geht's mir
218 gut, vor allem abends vorm Einschlafen ist es ganz wichtig. Also so etwas ...abends gespielt
219 vorm Einschlafen, das mach ich also jetzt mit dem Schlagzeug, ich habs Schlagzeug im
220 Schlafzimmer stehen ... ich spiel dann eine halbe Stunde, ich weiß nicht, dann bin ich sowieso
221 schon müde, aber dann, ... und das .. ist das Letzte, was mir durch den Kopf geht und dann
222 versuch ich zu schlafen (hm) und wenn ich so etwas hätte abends, eine Imp- eine kleine
223 Improvisation, (lachend) eine kleine Gute-Nacht-Musik sozusagen, ja, ... hmm, würde ich
224 sicher besser, schneller einschlafen und tiefer auch schlafen, weil ... mir geht dann vorher

Zu 3.2.3.3

Verschriftung des Gesprächs mit Gerhardt

225 eben- das weiß ich ganz genau, wenn ich abends gegrübelt habe über irgend einen Mist
226 wieder, der noch vorgefallen ist, und ich schlafe danach, dann schlaf ich fürch-ter-lich
227 schlecht. äh, oft träume ich dann gar nicht, weil ich so schlecht schlafe, ... und am
228 nächsten Morgen wache ich auf und bin gerädert. Richtig gerädert, und, weil
229 ganz schlecht, also, ja, die Schlaftiefe hat dann nicht gestimmt, und ich war, ich bin dann
230 auch wach geworden nachts, und so, aber, ähm, h-hab ich was anderes, hab, .. äh, hab,
231 äh, .. dann abends sich noch mal auf andere Gedanken bringen und dann einschlafen, das ist
232 es. Das bringt, ja, das bringt dann natürlich kürzlich auch wieder Erleichterung und
233 dann: ... erleichtert schläft man dann ein. .. Das ist das- das wär das Richtige, nh?
234

235 Du hast, ähm, den-den Anfang irgendwie ja so geschildert, als etwas, wo du sehr viel
236 Rücksicht genommen hast und irgendwie so Bedenken gehabt hast, mich zu erschlagen (ja)
237 und, und so was. Und den Schluss .. geschildert als was, wo du dir erlaubt hast, mich zu
238 erschlagen (ja, ja) ... und äh, ist, steckt da auch die Erleichterung drin?
239 Ja-a, du hast es zugelassen. Also ich hab dich .. da so beobachtet, .. ähä, du hörst ja
240 mich und dann kuck ich .. den Mitspieler wie reagiert er darauf, lässt er das
241 zu, ist er ... genervt oder ... steigert er seine Lautstärke es ist ja irgendwo eine Sprache,
242 die da plötzlich stattfindet: (langsam und gedehnt) Ich spreche laut, .. der andere spr-icht
243 noch lauter, (wieder schneller) das heißt für mich, ich spreche jetzt etwas leiser, sonst sind
244 wir am Ende am Schreien. So, und jetzt, äh, aber du bist eigentlich ziemlich auf einer,
245 also ich meine das Instrument .. hat auch wahrscheinlich nicht diese Bandbreite, aber
246 bei dir habe ich keine Veränderung gesehen (hmhm) .. er lässt es zu, es war in Ordnung,
247 .. also kann ich jetzt, äh, darf ich auch jetzt das Instrument noch einmal, ein letztes Mal
248 am Schluss so spielen, wie man es eigentlich dann spielt, .. oder wie man es spielen könnte,
249 was in ihm steckt, in diesem Instrument, was es ... was ich rausholen kann, das hol ich jetzt
250 noch raus (atmet aus) mehr, .. (abebbend) dann ist ja auch das es hat ja auch
251 seine Grenzen, ich mach das ja nicht stundenlang jetzt, dass ich dich da s-so.....
252 dominiere, so, akustisch und dann war das für mich in Ordnung ... und (wieder
253 präsent) gut bei dir hab ich auch gemerkt, dass du da so drin bist, und so weiter machst, ..
254 dass .. d-d das .. genügt, dass du genügsam bist quasi auch, so hab ich das empfunden:
255 Genügsam. Wenn jemand so ein Instrument spielt, ist er sowieso schon genügsam, hab ich
256 mir gesagt (lacht) Muss (lachend) genügsam sein eigentlich es genügt ihm diese - und ich

Zu 3.2.3.3

Verschriftung des Gesprächs mit Gerhardt

257 *hab auch keine Veränderung (schnell und verschwommen, sich verlierend) bemerkt und dann,*
258 *komm dann darf ich auch mal am Schluss noch (hastig, wieder präsent) aber immer*
259 *wieder, am Anfang, immer wieder die lauten Passagen unterbrochen mit ganz lei- leisen*
260 *Passagen, immer wieder noch mal hingehört, gekuckt, dir die Möglichkeit gegeben, .. nutzt er*
261 *diese Lücke aus, ... (lockend) wird er jetzt lauter, wenn ich leiser werde, um sich selber auch*
262 *mal so nach vorne zu präsentieren, aber hab ich nix, hab ich jetzt bei dir keine hä, kein*
263 *nach vorne Preschen, .. äh, wahrgenommen, ah, ja, na gut, dann geht es wohl so weiter, dann*
264 *kann ich jetzt noch mal ein bisschen lauter werden, .. und am Schluss hab ich mir dann, wie*
265 *gesagt, dann diese Explosion noch genehmigt (hmhm), diese rhythmisch akustische*
266 *Explosion, die war dann ... in Ordnung, nh.*

267 *Also so, dass ich in der, äh, Improvisation die Rolle übernommen hab, die du von dir*
268 *geschildert hast am Anfang, so die ... die Perkussion im Hintergrund (ja-a) oder wo du auch*
269 *so gesagt hast, ich mach so die Basis (ja) mit den tiefen Tönen (ja)*

270 *Und das war natürlich jetzt für mich der Widerspruch, dass .. ein ein Instrument die*
271 *(betont: Basis) übernimmt, ... (beiseite) so dieses Kontinuierliche, ein bisschen ostinato-*
272 *mäßige, also so wiederholende Sachen, (den Anfangstonfall weiterführend) das so hoch*
273 *liegt. .. Also das wäre jetzt, äh, so zwei Oktaven tiefer... wär das genau die Funktion gewesen,*
274 *die ich früher immer hatte (hm), .. die ich mir zugestanden hab, nicht mehr, ... nh, bis ich*
275 *die Welt der Harmonien entdeckt hab. Also zuerst immer nur ... Congas und dann immer*
276 *einen Schlagzeuger noch dazu gehabt, immer nur den .. Schlagzeuger, ich war sozusagen der*
277 *Hilfs-äh-rhythmus-äh-Sklave des Schlagzeugers, der der Hauptklave ist an der Basis, nh,*
278 *hab ich dem so zugearbeitet, (schnippisch) bis der eines Tages halt krank war, (ein*
279 *Wort unverständlich) und dann hab ich, zum ersten Mal hab ich mich gewagt, mich halt ans*
280 *Schlagzeug zu setzen, und das- so hat sich das dann nachher .. bei mir entwickelt, bis ich*
281 *dann immer weiter nach (betont: vorne) gegangen bin (hmhm) aber du bist ja immer hier*
282 *hinten geblieben da hab ich gesagt der hat, .. das ist seine Rolle, ähm, warum auch*
283 *immer, und .. ich darf ... jetzt ähm den Gitaristen, den Sänger oder äh wa-wa- machen der ..*
284 *so nach vorne geht und es war am Schluss, hab ich mir das genehmigt. (undeutliche Laute)*

285 *Also es gibt schon etwas in dir, was diesen Sänger- vorhin hast du ja gesagt, diesen Sänger,*
286 *das ist gar nicht Deines, aber es gibt schon auch was in dir, was den Sänger, was d-der*
287 *Sänger sein will?*

288 *Ja-a weil ich, äh, weil ich ja seh in der Musik steckt, das ist ja ein, ein, ein eine*

Zu 3.2.3.3

Verschriftung des Gesprächs mit Gerhardt

289 *Stimme, eine Gitarre ... also, in der Steeldrum ist, ist, ist auch die Stimme und die Gitarre*
290 *drin, und die will ich natürlich auch mal rausholen (hm) .. das- insofern, äh, hab ich am*
291 *Schluss ein bisschen aufgedreht und das dann auch, hab die Gitarre rausgeholt, richtig*
292 *(genüsslich) volle Kanne aufgedreht am Verstärker und richtig (lachend) den Verzerrer noch*
293 *rein jetzt ist mir alles egal, hä, und ähm, das ist ja- ... gut .. es ist ja auch schön, das mal*
294 *präzise und laut zu hören und mit dem Klang zu hören der halt in der Gitarre*
295 *drinsteckt oder in der Steeldrum drinsteckt, das ist ja, nh, ist ähm, es wär ja schad, es*
296 *is-ist ja ein anderer Sound, gerade beim, beim Schlagzeug ist es ja ganz deutlich, wenn ich*
297 *das Schlagzeug (sachte) ga-anz leise spiele, bestimmte Obertöne und bestimmte Sachen*
298 *kommen ja gar nicht raus, also hau ich auch mal rein, muss ich machen, das ist, ..äh, das*
299 *macht es abwechslungsreicher und das macht es dynamischer und dann kommt auch so was*
300 *wie ... (kraftvoll) Kraft und Ausdruck und, und ... das ist hier auch dann, das, ganz toll.*
301 *Und die Möglichkeit jetzt, ich hab ja mit Rechts so einen- so einen Beat so eine zeitlang*
302 *durchgemacht mit Links dann die harmonischen .. Töne dazu gespielt,das,*
303 *das, das, äh, hat mich dann wieder ein bisschen heimisch gemacht dann war ich*
304 *wieder ein bisschen am Schlagzeug dran (hmhm) denn das ist ja so: rechts-links.*
305 *Dann ist sowieso, dann fühl ich mich sowieso zuhause, also wenn ich eine Trommel vor*
306 *mir hab, dann, äh, das ist ja zuhause dann (hmhm) also eine Conga, ein Fell zu spüren,*
307 *das ist mein erstes zuhause gewesen und wird immer meine Heimat bleiben eigentlich, nh.*
308 *Egal auf welchem (betont: Markt) ich bin, nh, wenn da irgendwo ein Afrikaner einen Stand*
309 *hat und seine zehn, äh, .. Djembes aufgebaut, dann geh ich hin und spiele, nh. Manchmal*
310 *spielen die dann noch mit und so. .. Das ist immer, das ist klar. Und das, äh, .. wenn ich dann*
311 *so ein bisschen aus jedem Instrument auch das Rhythmusinstrument herausholen kann, dann*
312 *bin ich wieder zuhause und dann tau ich dann auch auf und dann kann ich auch mal lauter*
313 *werden, so wie ich das jetzt hier, nh (hmhm) am Schluss war.*
314 *..... jaja*
315 *Du hast diese- jetzt hier ja vom Zuhause gesprochen, das Fellinstrument als zuhause (hmhm)*
316 *hast vorhin .. von der Fremdheit gesprochen, die dich fasziniert hat, das unbekannte*
317 *Instrument (hmhm), klang so ein bisschen nach ‚Entdeckungsreise‘: ‚Ich gehe-‘ (ja) das war*
318 *das .. Besondere hieran und auch das positiv Erlebte. ... Wie würdest du- was ist ‚Zuhause‘ für*
319 *dich, was, und was ist ‚Fremde‘ für dich? Wie würdest du die vielleicht noch- (hmhm, hmhm)*
320 *..... Ja, äh, das ist immer so ein Balanceakt: (dozierend) ist es zu häuslich, wird es*

Zu 3.2.3.3

Verschriftung des Gesprächs mit Gerhardt

321 *sehr schnell ... zu gemütlich und zu langweilig. Ist es natürlich zu fremd bin ich zu*
322 *weit weg von meinem Zuhause, hat es gar nichts mehr mit Rhythmus vielleicht zu tun*
323 *und ist es, äh, ... sind es atonale Sachen und irgendwo, ähm, bin ich natürlich dann in die*
324 *Fremde verschlagen, und das, äh, ... so das Mittelding (hmhm) ist halt das Schönste (hmhm)*
325 *... ähm, in eine neue in ein neues Land vorzudringen, aber zu merken, „Ach, da ist*
326 *es auch wie zuhause!“ aber noch, ... da sind noch ein paar neue Sachen. Die, äh,*
327 *..... die auch schön sein können. ... Das ist, äh, ... diese Gratwanderung halt,*
328 *zwischen Vertrautheit und doch Neuem entdecken. Das ist, äh, ... Ich glaube so kommt man*
329 *auch in der Musik immer zu neuem, zu einem neuen Geschmack. Zu einem neuen*
330 *Musikgeschmack. Das, äh, ... ich meinen alten Musikgeschmack in ein neues in einen*
331 *neuen Bereich so mitnehme, aber dort entdecke, dann, es gibt noch mehr ... und es gibt auch*
332 *noch Variationen davon. Und dann kommt dann oft– damit ich dann aber diesen*
333 *Schritt gehe, von der – von dem einen Musikland, oder von diesem Geschmack .. in den*
334 *nächsten, äh, muss mich irgendwas dazu bewegen. .. Also, ... viele sind da ja nicht ..*
335 *besonders mobil, also, musikalisch mobil. Und da, äh, sind dann oft Sachen, wie*
336 *„Andere Leute hören, andere Musik, ah, pfff, hör ich da auch mal rein, wenn die mich*
337 *mitnehmen!“ so Sachen. Oder, äh, ich hab ein ganz starkes, äh, im Moment, äh,*
338 *..... Bedürfnis auf-f, Altes zurückzulassen, weil es mich enttäuscht hat, oder weil ich da*
339 *Schlechtes mit erlebt hab und dann ... komm ich auch wieder in was Neues rein und dann*
340 *..... trotzdem gut, darf es halt nicht zu neu sein, das ist, aber das bringt auch die*
341 *Erleichterung dann, in das Neue reinzugehen denn mit dem Alten mach ich oft schlechte*
342 *Erfahrungen. Irgendwas passiert mir in der Zeit, wo ich eine bestimmte Musik gemacht*
343 *hab, bestimmte Musik gehört hab, und dann ... komm ich zu irgendwelche*
344 *Anregungen .. in eine neue Musik, in einen neuen Horizont rein und dann ist der*
345 *unvorbelastet. Er ist mir zwar noch nicht so vertraut, ich kann ihn nicht so richtig*
346 *begreifen, aber dann, je mehr ich mich dann in diesem neuen Areal bewege, desto vertrauter*
347 *wird es mir und dann mach ich da meine neuen Erfahrungen und dann fühl ich mich*
348 *da zuhause. Das ist so ein Übergang halt, nh (hmhm) (schnell:)Aber das war jetzt hier*
349 *noch alles sehr vertraut würd ich sagen, also, Steeldrum, das kennt man ja, nur das, äh,..*
350 *Streich-*
351 *-psalter, Streichpsalter.*
352 *(lachend) Streichpsalter. Psalter, ... ja*

Zu 3.2.3.3

Verschriftung des Gesprächs mit Gerhardt

353 Psalter!

354 *Kennt man aus der Bibel, oder (hmhm) Psalter. Psalter und Harfen spielt auf, oder*

355 *(hmhm). Gell, oder.*

356 Irgendein Kirchenlied.

357 *Ja! ... Jaja. ... Streichpsalter. Hmm das ist, äh, (wieder ernst)*

358 *ist das gestimmt eigentlich, ist das, sind die beiden aufeinander irgendwie abgestimmt, äh,*

359 *der Streichpsalter und*

360 *(Gleichzeitig) Äh, nee. (hmhm) Das hier ist pentatonisch gestimmt (jaja, hmhm) und das, das*

361 *ist eine normale, äh, diatonische Skala, aber ich hab viel pentatonisch gespielt.*

362 *(Gleichzeitig) Ja, ja. Und diese Töne sind aber schon aufeinander- also es ist schon*

363 *gestimmt.*

364 *(Gleichzeitig) Ja, ja, ach so, die, ja, ja! Es, das die, äh ...*

365 *(Gleichzeitig) Die absolute Tonhöhe ist schon*

366 *Ja, ja!*

367 *Hmhm, (ausatmend) jaa*

368 *Du hattest vorhin, äh, als es um den, um den Schluss ging, ...dein, dein Loslassen*

369 *am Schluss (ja) oder wie immer man das nennen will, ähm, .. hattest du gesagt, äh, ... der*

370 *Höhepunkt war schon erreicht. (ja-a) ... Hatte-hast du- hast du- äh, hast du eine bestimmt*

371 *Stelle in Erinnerung, wo du sagen würdest, ... da war, da war ein Höhepunkt.*

372 *Ja, also, ähm, also der Schluss war für mich die dynamische, der dynamische Höhepunkt,*

373 *ja? (hmhm) In der Mitte gab es, äh, so ein Wiedersehens- ähm, wie soll ich sagen, .. ein*

374 *Entfernen von einem Thema und eine Rückkehr zum Thema. Das das ist so*

375 *gänsehautverdächtig (hm) also, ähm, ein Wiedersehen zu haben mit einer vertrauten*

376 *Melodie, Rhythmik, äh, mit einem Klangteppich, .. das war im Mittelteil, warn, das war an*

377 *einer Stelle der Fall, wo ich g-g-gesagt, gedacht, gemerkt hab, Mensch das du ist uns*

378 *aber gut gelungen- da noch mal zurückzukehren (hmhm), der Übergang war jetzt wirklich,*

379 *äh, ganz reibungslos und, und, äh, nicht irgendwo, äh, so erzwungen und, ähm,*

380 *also es war ein Thema erkennbar, .. ein Thema, ein rhythmisch melodisches Thema, da sind*

381 *wir jetzt noch mal zurückgekehrt, schön, dass wir den Bogen, äh, also etwa Neues,*

382 *was jetzt mal noch unbekannt war, .. wurde ein bisschen vertraut, wir haben es verlassen,*

383 *..... (eher beiläufig) sind ... harmonisch irgendwo, von den Tonfolgen her in eine*

384 *andere .. Richtung gegangen (wieder bestimmter) und sind noch mal zurückgekehrt und*

Zu 3.2.3.3

Verschriftung des Gesprächs mit Gerhardt

385 *haben .. auf dem noch mal aufgebaut, was wir vorher schon .. uns erkundet hatten und*
386 *dieses Wiedersehen und das Nochmal-erleben, das ist dann stärker als beim ersten Mal. ..*
387 *Nicht zu oftiges Wiedersehen aber .. es war genau richtig dann, noch ein zweites Mal. Dann*
388 *noch einmal zurückkommen zu können u-und, äh, ja das, äh, ist für mich das*
389 *Prinzip Musik eigentlich auch. Immer zwischen äh, zwischen unbekannt und, äh,*
390 *übervertraut (hmhm) zu bleiben, in der Mitte zu bleiben dass es, dass es richtig*
391 *strömen kann, dass ich es richtig aufnehmen kann, also irgendwo hab ich so die Vorstellung*
392 *im Hinterkopf, das ist ähm, diese, äh, (erklärend) musikalischen*
393 *Muster..... die müssen wir zuerst kennen lernen damit wir sie aufnehmen können,*
394 *.... müssen sie uns bis zu einem gewissen Grad vertraut sein (suchender) es*
395 *muss, ja, es ist schwer, ein Beispiel zu finden und, aber ... das ist die*
396 *Voraussetzung für das musikalische Erlebnis, für mich, also wenn ich diese, ..*
397 *diese Erfahrung, diese .. tonalen und rhythmischen Erfahrungen in Ansätzen*
398 *wenigstens schon mal gemacht habe, wenn sie ein bisschen vertraut sind, ... dann kann, kann*
399 *es strömen, dann kann ich es aufnehmen und dann, äh, .. verändern sich meine Gefühle.*
400 *..... (wieder bestimmter) Sind sie völlig fremd für mich, ist bin ich nicht in*
401 *der Lage, es wirklich aufzunehmen, zu begreifen, ... also, man könnte alle möglichen*
402 *Begriffe jetzt hier dafür benutzen, nh, es wirklich zu verarbeiten, wirklich in mich, ähm,*
403 *.. nh, (hmhm) wie eine, ja, ich glaub eses- es ist ja in allen, .. mit allen Dingen ist es*
404 *so, .. auch ob das jetzt irgendwas, ob das jetzt ein Bild ist, ein Bild muss ich auch zuerst*
405 *begreifen ein Bild kann ja auch .. vertraut werden muss mir, ich muss es zuerst*
406 *begreifen, richtig mal gesehen haben und dann beim zweiten Hingucken*
407 *(unterbricht) Überleg vielleicht mal gerade (Ja) äh, wann hast du denn – dass wir es konkreter*
408 *bekommen – deine letzte Begegnung .. mit einem Bild, dass wir in einem richtig, hast du*
409 *da, fällt dir da gerade, hast du da eine Situation greifbar?*
410 *..... ich geh, ähm, ich kann es auf einen Film, also bei einem Film ist es genauso, nh.*
411 *Ein Film (gleichzeitig: ja,ja,ja,ja)*
412 *Was für ein Film war das?*
413 *..... (zögernd und suchend) äh, das war,..... äh, Fräulein Smillas*
414 *Gespür für Schnee glaub ich wars. (wieder bestimmter) Also der hat mir beim zweiten*
415 *Mal noch besser gefallen als beim ersten Mal wars ein bisschen schwer zu begreifen, die*
416 *ganzen Handlung, die Hintergründe und so. ... Aber ich denk, das ist das gleiche Prinzip, nh,*

Zu 3.2.3.3

Verschriftung des Gesprächs mit Gerhardt

417 wobei es jetzt, äh, nicht nur der Inhalt ist, auch die Bilder (ja) die Bilder hab ich auch – also
418 die erste Einstellung vom Meer, und das, äh, ist mir auch beim zweiten Mal erst
419 aufgefallen, wie schön diese Bilder eigentlich sind, also als müssten da- müsste
420 da erst etwas gebahnt werden im Gehirn sozusagen, nh, es ist, äh da werden Strukturen
421 angelegt und, äh, beim ersten Mal sind die noch sehr .. ungenau und frisch und so ... und
422 beim zweiten Mal sind die so klar dass, ich wirklich richtig alles aufnehmen kann und
423 dann fließt es, dann ist auch (hmhm), meine Gefühle sind dann auch stärker Bis ..
424 irgendwann der Punkt ... erreicht ist, bei der Musik genauso wie bei Bildern, oder bei
425 Geschmäckern, bei Essen, egal, was es ist, wenn ich es zu oft genossen hab, zu oft gehört
426 hab, zu oft gesehen hab, dann tritt so ein Mechanismus ein, .. der mich da-vor schützen
427 soll, glaub ich, dabei zu bleiben, (erhoben) wenn sich die Wirkung immer weiter
428 steigern würde, .. würde folgendes eintreten, ich würde nur noch eine Musik hören, ich würde
429 nur noch ein Essen essen, ich würd mir nur noch ein Bild ankucken, ja? Das würde aber
430 zu einer Einseitigkeit führen, äh, den, die den Menschen wahrscheinlich, ähm, nicht mehr
431 überlebensfähig machen würde, das heißt, ich würde mich einseitig ernähren, (beiseite)
432 was ja schon physiologisch, äh, fatal wäre, ja? (wieder dozierend) Ich würde meine Welt
433 nicht mehr ausreichend entdecken, ich würde immer nur einen kleinen Ausschnitt - der
434 würd mir ja reichen, (in Gleichgültigkeit spielendem Tonfall)"Warum soll ich kucken, äh,
435 ähm, ... ob es dahinten noch irgendwas zu essen für mich gibt, ob es da noch Tiere gibt, die
436 ich jagen kann, äh, ob da irgendwelche Menschen sind. Ich hab hier mein kleines – so
437 da bleib ich jetzt, reicht, ich hab immer toller, von Tag zu Tag ist das toller“, (wieder zurück
438 in den erhobenen Tonfall) dann besteht die Gefahr, wenn diese kleine Welt zusammenbricht,
439 dann ist da nichts mehr, nh. (hmhm) Die Menschheit wär also ausgestorben, wenn sie
440 nicht immer wieder zu n-e-u-e-n D-i-n-g-e-n hingehen würde, um sie zu entdecken, nh, um ..
441 den Horizont zu erweitern, um die Ernährung (lachend) ... sozusagen, äh, vielschichtiger,
442 abwechslungsreicher zu machen, nh. Das ist-s-s (hmhm) das Prinzip. ... (jajaja) Und so ist
443 es auch in der Musik, ... nh, ich soll eigentlich nicht immer, häh, äh, denselb- d-d-da-die
444 gleiche Nummer von Heino oder von - und ich soll auch nicht immer die selbe Symphonie von
445 Beethoven hören (hmhm) ne. Ich, äh, ich bin so angelegt, also es ist so ein
446 Gewöhnungsmechanismus, ich würd fast sagen, der so, .. dass der vielleicht sogar so,
447 hirnpfysiologisch angelegt sein könnte. So eine Sperre, nh, äh, so eine
448 Gewöhnungssperre, (undeutlich: Wo man sagt:) „Jetzt ist aber Schluss! Jetzt macht es

Zu 3.2.3.3

Verschriftung des Gesprächs mit Gerhardt

449 *keinen Spaß mehr! (Wie war-) Jetzt muss ...“*
450 *(unterbricht) Wie war das hier in – beim, beim Spielen? Äh, war das eher ging das eher*
451 *in so eine eintönige Richtung, oder war da möglich viel, viel rum- viel Neues-*
452 *(unterbricht, sich überschlagend) Ganz viel, es war ganz viel! .. Es wär noch viel mehr*
453 *drin gew- also man hätte auch, äh, .. ich hätte spielend noch eine halbe Stunde machen*
454 *können, aber, äh, ich war mir nicht sicher, ob das äh, ob ich da nicht – hier, ich musste ja*
455 *auch meinen Mitspieler .. irgendwo, nh, mit einkalkulieren. ...Und .. da denk ich ja auch*
456 *immer dran, ähm, ... möchte der jetzt noch weiterspielen, und wie empfindet er die Musik und,*
457 *ähm, ist jetzt nicht vielleicht mal Schluss für ihn (hmhm) und so weiter. Und wir haben ja*
458 *einen super Schluss eigentlich gefunden ist irgendwo, wobei du aber sehr*
459 *unproblematisch- also völlig, wie soll ich sagen, ...äh, du hast so wenig dann ...*
460 *gestalterisch da jetzt- du hast eigentlich .. jederzeit abbremsen können, .. nh, also insofern*
461 *war es für mich kein Problem, äh, ... so nach der dynamischen Stelle jetzt auch den*
462 *Schlusspunkt mit dir zu finden. Ds, das ist ja völlig problemlos gewesen, äh, in anderen*
463 *Konstellationen ist das ja fast unmöglich, da irgendwann einmal einen Schluss zu finden, nh.*
464 *Und hier, ähm, war das –*
465 *(unterbricht) Das hab ich noch nicht genau verstanden, .. wie-wie ich da ‚unproblematisch‘*
466 *war. (ansetzend: äh) – oder wie ich hätte problematisch sein können.*
467 *(Gleichzeitig) Ja, also, wenn du jetzt zum Beispiel lauter gewesen wärest, (ja) ja? Oder in*
468 *einem bestimmten ... harmonischen Bogen oder in deiner eigenen Dramaturgie .. ganz stark*
469 *drin gewesen wärest, und in irgendeinem mittleren Bereich deiner Dramaturgie gewesen*
470 *wärest, ähm, dann hätt ich dich nicht unterbrechen wollen. So hab ich halt gemerkt, es*
471 *geht relativ linear ... und sehr zurückhaltend, und .. akustisch auch nicht total im*
472 *Vordergrund, sondern .. mehr so Basis und Hintergrund und insofern war es völlig*
473 *unproblematisch, da einen Schlusspunkt zu finden, und das war natürlich f-für mich sehr*
474 *angenehm, ... das ich ganz so nach meinen Gefühlen dann auch, so mit dir den Schluss*
475 *ansteuern konnte. Da ist, äh, natürlich ideal, nh, ähm aber wir waren*
476 *noch bei irgendwas Anderem ich weiß jetzt nicht mehr, was wir da*
477 *Jaja, also das, ja, das war- ach so, ob es mehr monoton, du hast gefragt (genau – richtig, jaja,*
478 *genau), ob es mehr monoton, war. Also es war total abwechslungsreich, äh, und d-die*
479 *Monotonie war noch längst - also wenn ich jetzt- wenn wir diese Rückkehr zu diesem einen*
480 *.... rhythmisch-harmonischen Thema jetzt zehnmal gemacht (lachend) hätten, innerhalb von*

Zu 3.2.3.3

Verschriftung des Gesprächs mit Gerhardt

481 *einer halben Stunde oder so, (hustet), dann wärs, jetzt gut, jetzt reichts mal. Das wäre dann*
482 *vielleicht irgendwann einmal monoton geworden. Aber so weit waren wir noch lange nicht*
483 *(hmhm) Also, auch von den Möglichkeiten hier im Instrument, da hab ich gemerkt, da hätte*
484 *man noch ganz viel so, so, ääh, ... rausholen können (hmhm) nh. Ich hab das vor kurzem*
485 *auch mal erlebt, .. da wollt ich mir ein Balaphon kaufen, und da bin ich, äh, ins*
486 *Musikgeschäft gegangen, und, äh, hab mir das - ein sehr schönes hatten die, (nebenbei)*
487 *relativ teuer, und äh, .. aber ich wollt doch die Stimmung, wollts doch mal testen, ob ich mit*
488 *jemand zusammenspielen kann, nh. Und da war der Klavierstimmer war gerade da .. und da*
489 *bin ich zu dem rüber, und hab halt, äh, "Können Sie mir vielleicht mal kurz kucken,*
490 *..... ob das eigentlich von der, von der Stimmung her ... ob das dem Klavier ent-?" – „Hach,*
491 *das kann man schlecht sagen.“ Und so, hat er gemeint (lachend) „Aber wir können ja mal*
492 *gerade spielen ...“ und dann haben wir tatsächlich da, äh, ... mitten im Musikhaus, äh, ... hat*
493 *er dann ... so ein bisschen Klavier gesp-, so Akkorde und, ich hab dann .. auf dem Balaphon*
494 *da, das ist so ein afrikanisches (jaja, ja) Xylophon, nh – hab ich dann, und da konnt man*
495 *dann. Bis die Leute zusammengelaufen kamen (hoch lachend) (undeutlich: Beim nächsten*
496 *Mal, spiel ich noch mal) „Spie-spie-spielt ihr heute noch mal?“ Sagt- „Spielt ihr schon lange*
497 *zusammen?“ Und so Sachen. (Lacht; dann wieder ernst:) Ja, das war auch so ähnlich.*
498 *.....*
499 *Gab es, äh, Phasen in dem- im Spiel, also von, von der Gesamtstruktur her, wie würdest*
500 *du den Verlauf, war das .. ein Guss, waren es Phasen, war eher?*
501 *Ja, es hatte, äh, ganz klar, äh, Aufbau und ganz klar, also ganz deutlich auch Phasen, und ts,*
502 *äh, das kann man, äh das könnte man ganz genau, finde ich- also ich hab es so*
503 *empfunden das da ganz klare Kontraste drin waren (hmhm) und Abschnitte drin waren,*
504 *..... das das ist also von, von daher sicherlich auch nicht langweilig (hmhm)*
505 *also mir ist es nicht langweilig geworden und für die Zuhörer, glaub ich, äh, wär es auch*
506 *nicht langweilig geworden (hmhm), glaub ich nicht. Also*
507 *(gleichzeitig) Wie kamen die Pha-, wie kamen die Abschnitte zustande?*
508 *Ja, gut, äähm, ich hab halt so ein bisschen hier hingehört, was- wie linear oder*
509 *wie auch immer du dich bewegst. (gedehnt:) Und, ähm, dann hab ich die nicht nach*
510 *... irgendwie Taktzahlen, sondern einfach nur nach Gefühl und äh, pff, .. dann auch*
511 *beim Improvisieren ... wiederum Unterthemen entdeckt, also, nh, das du beim*
512 *Improvisieren merkst, bestimmt Tonfolgen „Oh! ... Das ist ja interessant, da ist ja was grad,*

Zu 3.2.3.3

Verschriftung des Gesprächs mit Gerhardt

513 *äh, dazwischen gekommen, das wird ich jetzt gleich aufgreifen (hmhm) und zum Hauptthema*
514 *des nächsten Abschnitts machen.“ nh. Wenn ein Thema, äh, für mich je nach –
515 es gibt ja Themen, die kann man relativ lang sp-..... improvisieren und, äh,
516 ausschachten, und es gibt Themen da s- „Oh, das machen wir jetzt nicht so oft (jaja) das
517 sind weniger Töne, das ist so vordergründig und so!“ und dann würd ich da
518 schneller den nächsten Abschnitt ansteuern, äh, andere haben halt ganz viel, äh, in sich
519 drin und dann würd ich das, äh, länger (verschluckt: machen) Insofern kann ich nicht acht
520 Takte das, acht Takte das und acht Takte das (jaja, jaja). Es gibt Sachen die kann ich vierzig -
521 32 Takte hören und Sachen, die sind nach vier Takten schon aus- geschlachtet, so.
522 D-das will ich mir nicht weiter antun, ... so, äh und so frei war das jetzt für mich auch. ..
523 Sachen die, ähm und natürlich auch von der Dynamik her, äh, nicht zu lang,
524 äh, hohe Dynamik, äh, weniger dynamische Sachen würd ich eher länger auch
525 mal machen, weil die dann nicht so aufdringlich sind und dann sich so langsam auch
526 einschleichen und so (hm) (sich verlierend) das ist, äh, nahe liegend, also so
527 spontan hab ich das, so aus dem Gefühl heraus, ... (wieder schneller) aber es waren ganz
528 deutliche Abschnitte (hm) ganz klar. .. Sowohl von der Dynamik her als auch von, von den
529 ... Tonfolgen her und von der A- von der Spielweise her auch, nh (hmhm) waren ja immer
530 Kontraste drin (ja)*

531 Gab es Irritationen für dich im Spiel -
532 Nö!
533 Momente, die irgendwie –
534 Gar nicht!
535 Gar nicht? Ging -
536 (gleichzeitig) gar nichts, bis auf die Unsicherheit, ... die von der, ... von der, ... äh, vom
537 Manuellen her, äh, .. weil das ja doch immer wieder was ganz, ... wie gesagt, diese leichten
538 Stöcke da diese leichten Schlegel, oder wie man die nennen soll (hmhm) ... das, ähm,
539 aber das war sonst die Atmosphäre ist auch jetzt für mich hier, äh, nicht
540 irgendwie fremd, so, (hmhm) wie wegen meiner in irgend einer Klinik, oder, wenn ich
541 mir das so manchmal vorstelle, die Räumlichkeiten am Sonnenberg oder so, das würd ich
542 mir ganz anders vorstellen, nh hmhm (zieht tief Luft) .. Ja .. (lässt
543 die Luft wieder ausströmen) würd mir das auch gern mal anhören,
544 da kann man dann vielleicht ja auch mal irgendwann, nh CD oder was von machen, nh (jo) ..

Zu 3.2.3.3

Verschriftung des Gesprächs mit Gerhardt

545 *nh, (mit Sicherheit, kann ich dir-) würd mich auch alles, auch die anderen würden mich*
546 *interessieren. Alle(!) Improvisationen würden mich interessieren, .. nh wohlgemerkt.*
547 *..... Das, äh, ist interessant, äh, (sich verlierend) das dann mal zu*
548 *vergleichen, was da jeder für Erfahrungen mit gemacht hat dann nh,*
549 *(hmhm) das wird sicher eine gute CD (lacht laut)*
550 *Du hattest vorhin so, hat ich so einmal das Gefühl, ... äh, da hast du, ... wie es um das*
551 *„Lauter“ ging, gehen (hmhm) äh, so von den Erfordernissen, dass das im Instrument*
552 *ja auch drin ist, (hmhm) dieses ... Machtvolle, dieses Lauterwerden und dass du das*
553 *quasi aus dem Instrument heraus befreit hast, das war so irgendwie ..., ähm, (hmhm)*
554 *..... hmm ja, eine Stelle, die mir aufgefallen ist, im, im Gespräch, das war nämlich*
555 *- dass hast du auch dann ... beim Schlagzeug mal irgendwie gesagt, dass das (ja) äh,*
556 *irgendwie das Schlagzeug das ja auch, dass das die Aufgabe des Schlagzeuges ist.*
557 *(hmhm, hmhm)*
558 *Ja, jedes Instrument hat .. eine eigene Persönlichkeit. Ich denke, wenn ich diese*
559 *Persönlichkeit, äh, gelten lassen, äh, .. will, muss ich einem Schlagzeug auch mal die*
560 *Möglichkeit geben laut zu spielen. (hmhm) Das, alles andere äh, pff und die Steeldrum,*
561 *das ist ja ein Instrument, das im Freien auch gespielt wird, das also laut .. sein soll auch, nh.*
562 *..... Und, ähm, ich fänds komisch, wenn halt ein Instrument die*
563 *Dinge spielen müsste immer, ja gut es ist halt die Vorstellung,pff ... hm,*
564 *man kann natürlich n-n- eine Gitarre so spielen und man kann eine Gitarre so spielen. Man*
565 *muss eine Gitarre nicht laut spielen, man muss auch ein n- Schlagzeug nicht, äh,*
566 *laut spielen, aber, äh, es ist abwechslungsreicher, wenn man alle Persönlichkeits-*
567 *...aspekte eines Instrumentes .. anspricht, äh, es für den Zuhörer abwechslungsreicher und*
568 *wenn natürlich der Zuhörer immer nur die, die eine Seite des Instrumentes hören will, ja gut,*
569 *äh, das ist dann natürlich ein Problem, dann muss ich halt auch immer so*
570 *spielen, wenn ich für den Zuhörer spiele und nicht für mich selber, aber, äh,*
571 *(sich verlierend) die Möglichkeit steckt drin. Wenn ich das weiß, dass, das ... ein Instrument*
572 *diese Möglichkeiten hat, dann .. und es kommt mir entgegen, dann ich mein, es trifft sich dann*
573 *(hmhm) es traf sich. Das Instrument bietet mir g- (wieder lauter und schneller) wenn ich*
574 *das andere hätte spielen müssen, ... äh, wär ich heute nicht, äh, so glücklich geworden*
575 *.....*
576 *Warum?*

Zu 3.2.3.3

Verschriftung des Gesprächs mit Gerhardt

577 ähm weil ich dann nur diese zurückhaltende Hintergrundfunktion gehabt
578 hätte dann wär ich, ääh, ich hätte dir dann zugehört von daher wär ich ein
579 bisschen heraus gekommen, aber diesen, ... diese Variabilität im Ausdruck, in den
580 Ausdrucksmöglichkeiten, ... diese spannende Offenheit also dieser Horizont, der sich vor mir
581 aufgetan hätte, wär nicht so groß gewesen, wie .. bei diesem Instrument. Das ich leise, laut,
582 deutlich, äh, auch mal im Vordergrund spielen kann, wo ich ähm, ja harmonisch, äh,
583 i-i-ich hab es- irgendwie hat es mehr so meiner Har-Harmonik, äh, entsprochen auch,
584 (hmhm) nh. ... Also dann, äh, ich mein, bin ich schon damit glücklicher geworden (ja).
585 Ich hätt- ich würde das da dahinten eher zupfen, weil ich als Rhythmiker
586 immer dazu neige, aus wenigen Tönen v-i-e-l Rhythmisches herauszuholen, anstatt
587 aus vielen Tönen immer rhythmisch das Gleiche, aber mit ganz vielen Akkorden und vielen
588 Tönen und ganz schnell und was weiß ich alles (hmhm) Also, äh, ich bin da eher Minimalist
589 Weniger, äh, Töne, aber .. durch rhythmischen Ausdruck das doch so
590 abwechslungsreich zu machen und mitreißend zu machen, da ist für mich der-der-die
591 Wirkung eigentlich bess-, das beeindruckt mich einfach mehr (hmhm) als hm ich
592 denk, man braucht auch nicht viel, ähm, das Wichtigste find ich immer noch, dass ich
593 rhythmisch, ähm, hm, mich ausdrücken kann, dass ich da viele Möglichkeiten hab,
594 auch gerade wenn- ich brauch nur drei, vier Töne das ist ja unglaublicher,
595 äh, unglaubliche Verschwendung am Klavier, ja, wie viel Töne ich da hab. Ich weiß nicht, wie
596 viel sind das, 64 oder so. (betont) 64 Töne, ja!!! U-u-un pff Wo ich gar nicht weiß,
597 welchen Ton ich zuerst da, äh, nh, ich, ähm, das ist auch das Problem vieler
598 Melodiker, dass sie gar nicht improvisieren können, weil sie rhythmisch sich nicht sicher
599 fühlen. (hm) Also eigentlich, äh, fängt für mich das Improvisieren mit zwei Stöcken an.
600 Oder mit zwei Händen nur .. auf einer Trommel. Also die da tut sich
601 was, da spielt- da ist ein, ein, irgendwas am laufen und ich komm mit nur zwei Tönen an und
602 versuch da mit-... zuhalten, mit- da drüber zu spielen, mein, meine, mein Solo oder was auch
603 immer und –mitzuspielen (etwas dozierend) Und je länger ich das schaffe, nur
604 mit zwei Tönen dazu zu spielen, ohne dass es langweilig wird nh, desto mehr hab ich
605 den, den Rhythmus entdeckt, nh. Das ist- also das ist, das ist eigentlich genial, wenn man,
606 ähm, als Melodiker wirklich Improvisieren will, ... sollte man .. mit der Trommel
607 anfangen. Und nur mit zwei Tönen auskommen und versuchen ein Solo zu machen.
608 Gitarrensolo mit zwei .. Händen, nur mit zw-, mit, auf der Trommel mit zwei Tönen ein

Zu 3.2.3.3

Verschriftung des Gesprächs mit Gerhardt

609 *Gitarrensolo ja? wenn ich das geschafft habe, dann nehm ich mir die anderen 62*
610 *Töne wegen mir auch noch dazu. Und, ähm, das, äh, das merkt man ganz*
611 *deutlich, wenn, wenn Rhythmiker, die, wenn die anfangen zu improvisieren.*
612 *Die sind ganz schlecht vielleicht in Harmonie- äh... lehre oder in ihren Harmonien und so,*
613 *aber trotzdem werden sie nicht langweilig, während andere, die harmonisch total perfekt*
614 *sind, alles im Griff haben, aber sie werden langweilig, weil sie immer die gleichen, .. sie*
615 *haben dann irgendwelche Läufe einstudiert, die spulen sie immer wieder runter*
616 *und müssen immer durch neue Harmonien den, den, den Zuhörer oder sich selber*
617 *wachhalten, anstatt mal rhythmisch zu variieren. Also der Carlos Santana zum*
618 *Beispiel, das ist einer, der rhythmisch total gut ist. Das sind Leute, die so aus der*
619 *südamerikanischen Ecke kommen (hmhm) die haben immer mit dem Trommeln angefangen,*
620 *hab ich so das Gefühl. nh?*
621 *(gleichzeitig) Aber ist das nicht eine Frage, ähm, ob etwas, wo die, äh,w-wo*
622 *die Vielfalt sitzt, also eher im rhythmischen Bereich oder eher im melodischen Bereich? .. Du*
623 *.... bevorzugst ja eindeutig, so wie du jetzt gesagt hast, den, den, den rhythmischen*
624 *Bereich, also (ja-a) mit wenig melodischem Material (hmhm) viel rhythmisch machen. (ja-a)*
625 *Das bringt Vielfalt. Was ist daran besser, als mit wenig rhythmischem Material eine*
626 *(hmhm) melodische Vielfalt zu machen? (Ja-a) Das ist- du erlebst es ja als besser, wa-warum?*
627 *Ja-a. Gut es ist, ähm, wenn ich die ganze Ausdruckskraft aus dem*
628 *Harmonischen herausholen will überfordere ich oft mich selber und den*
629 *Zuhörer anstatt die Rhythmik die er auch nachvollziehen kann, die*
630 *auch zu benutzen, um ihn zu beeindrucken Es ist eine interessante Frage.*
631 *Eigentlich könnte man ja sagen: „Hm, gut, der hat ja das gleiche“ er muss aber dann*
632 *schon immens melodisch sich anstrengen um die gleiche Wirkung zu haben.*
633 *(leise) Warum?*
634 *Weil er, weil er rhythmisch ja immer, wie gesagt, so in - auch die ganzen*
635 *Kompositionen und so, das ist immer die gleichen (gelangweilt gedehnt:) Rhythmen so, ähm,*
636 *die gleichen Floskeln, die gleichen rhythmischen Floskeln kommen dann immer wieder. Es*
637 *wird rhythmisch halt langweilig. Jetzt könnt man, könnt man natürlich sagen: “Na ja gut, der*
638 *Zuhörer, der hat auch gar nicht den Anspruch, das reicht ihm. er will vor allem*
639 *von den Harmonien, immer den neuen Tönen ... beeindruckt werden.“ Stimmt, das ist*
640 *eigentlich vielleicht eine Geschmackssache dann, wiederum. Also jemand, der .. rhythmisch*

Zu 3.2.3.3

Verschriftung des Gesprächs mit Gerhardt

641 *Ansprüche stellt, wäre damit nicht zufrieden, auch wenn die Töne immer so unterschiedlich*
642 *sind, der wird sofort den Rhythmus „Ach, schon wieder der gleiche Rhythmus! .. Ach, schon*
643 *wieder .. und schon wieder!“ (hmhm) aber, ähm äh, was anderes, ich mach mal was*
644 *(Will unterbrechen:) Was gibt-*
645 *anderes, weil in dem Moment, wenn ich zehn Töne hab, ... ja? .. Und der Eine*
646 *hat eine gute rhythmische Grundlage, dann ist er in der Lage, es eine Stunde lang spannend*
647 *zu halten, mit den zehn Tönen. Der andere muss sich aber zwanzig Töne draufschaffen,*
648 *damit er auch- obwohl natürlich der Rhythmiker hat sich auch etwas draufschaffen müssen,*
649 *nämlich die rhythmische Ausdruckskraft, damit er eine Stunde schafft. Mit zehn Tönen. Der*
650 *andere hat sich zwanzig Töne- hat sich zehn Töne mehr draufgeschafft, hat auch Arbeit*
651 *gehabt, hmm, und schafft dann auch eine Stunde. Eigentlich im Prinzip, w-w-pfff,*
652 *jo, im Prinzip kommt es eigentlich auf das Gleiche raus. Die Arbeit ist die gleiche .. ich mein*
653 *im Prinzip ergänzen die sich eigentlich ganz gut, nh (hmhm) Der Eine macht dann, äh, die*
654 *Rhythmik, ... bringt dem anderen mal was, äh rhythmisch an Impulsen und der andere hat*
655 *harmonisch dann – wenn beides zusammenkommt ist natürlich am Besten.*
656 *Aber die Frage, die mich interessiert, ist auch gar nicht so, wie es wie es ist, sondern wie*
657 *es für dich ist, also (ja) du erlebst ja den- dir gibt der Rhythmus was (ja), was dir .. die ...*
658 *Melodik oder so was nicht gibt. Was ist-*
659 *(gleichzeitig) Doch ich krieg schon von der Melodik die Gänsehaut. Das schon. A-*
660 *..... aber nicht wenn sie, äh, immer nach dem 08/15, äh, wenn die, diese vielleicht durchaus*
661 *schönen Harmonien immer nach dem gleichen rhythmischen Muster äh, (hmhm) das ich*
662 *sofort durchblicke (hmhm). Es ist halt, es gibt halt, ähm, das wär dann, ein zweifaches*
663 *musikalisches Auffassungsvermögen es gibt ein rhythmischen Auffassungsvermögen und*
664 *ein harmonisches, ja? Mein rhythmisches ist halt .. zu stark entwickelt, so dass ich sofort sage*
665 *„Oh, nicht schon wieder diesen Rhythmus da, den hast du grad eben erst-“ ,ne „- den haben*
666 *wir schon mal gehabt!“ ,ne. Ähm, wenn ich aber dieses rhythmische Auffassungsvermögen*
667 *nicht hab, ist es gar nicht so relevant, ich, äh, hab dann stärker ein harmonisches (das*
668 *Wortende undeutlich) Auffassungsvermögen es- und dann acht ich auf die Harmonien und es*
669 *ist gar nicht so wichtig, dass der schon wieder einen Bossanova abliefern oder, äh, nh,*
670 *(hmhm) noch mal den Disco oder noch mal den Techno-, äh, rhythmus, das stimmt,*
671 *das ist wahr, also das ist eine Geschmackssache, das ist wirklich - ja das ist klar, das*
672 *ist diese, dieser rhythmisch und harmonische Horizont, den ich hab. Wenn der nicht so*

Zu 3.2.3.3

Verschriftung des Gesprächs mit Gerhardt

673 *besonders entwickelt ist, der rhythmische, dann ist es auch egal, dann wird ich das auch gar*
674 *nicht so sensibel aufnehmen und nicht so schnell daran gewöhnt sein, nh das ist, äh,*
675 *mein Verarbeitungsvermögen für Rhythmen ist zu hoch, dann (hmhm), nh, das, ja, das,*
676 *klar, stimmt, es ist eigentlich relativ ... es ist subjektiv, das-s-s-s ist äh das*
677 *Musikempfinden, was unterschiedlich dann eben ist. Aber grundsätzlich kann ich*
678 *nicht sagen, eine Musik, die rhythmisch variabel ist und harmonisch unterbelichtet, die ist*
679 *besser als eine die rhythmisch unterbelichtet ist und, äh, dafür ist sie harmonisch entwickelt*
680 *(hmhm) In der Tat, das ist – beide können wahrscheinlich genauso glücklich machen, nh,*
681 *.... ja das ist wahr. Das ist wahr, äähm, es ist halt nur (gedehnt:) schade,*
682 *wenn ich, äh, ich selber, mmh, harmonisch- wenn ich zehn Töne beherrsche, ja, und*
683 *hab aber kein Rhythmusgefühl, es ist schade, dass ich die zehn Töne schon drauf hab,*
684 *oder vielleicht hab ich auch sogar schon zwanzig mir drauf geschafft, mühsam, und mach*
685 *nichts grandios Rhythmisches daraus. ... Was hätte ich doch für Möglichkeiten, Rhythmus und*
686 *Harmonien zusammen zu bringen, ... wenn ich immer nur auf der Musikhochschule mir meine*
687 *..... Harmonielehre und streng nach Vorschrift und so weiter, aber niemand hat mich*
688 *improvisieren lassen. Ich glaub, äh, ich glaub, äh zu bestimmten Jahrhunderten, zu Bachs*
689 *Zeiten war das Improvisieren der Normalfall, nh (hmhm) aber irgendwann war es*
690 *nicht mehr erlaubt, da wurde streng nach Notation, nach Vorschrift gespielt, nh.*
691 *Und, äh, was könnten die Leute doch für musikalische Erlebnisse haben, wenn sie ihre zehn*
692 *Töne mal in anderen rhythmischen Anordnungen spielen würden. Was könnte die das*
693 *mitreißen und das Tanzbein dazu schwingen und was weiß ich, ... nh (hmhm)*
694 *..... ja, ja*
695 *Mich würd vielleicht noch interessieren, (ja) ähm zu unserer Interaktion, also zu, zu*
696 *uns beiden, vielleicht mal eine Parallel, also, .. du hast ja irgendwie gesagt, ich war eher*
697 *im, im Hintergrund (ja) so, äh, und das hat dir die Möglichkeit gegeben, mehr zu*
698 *machen (ja-a) du hast dann mehr und mehr Vertrauen gefasst und-und ... und mehr gemacht*
699 *(ja) so was. äh, Das mal, äh, in einen- in einen anderen Bereich zu übersetzen, ob dir*
700 *da irgend- äh, eine Beziehung zu irgendeiner Person einfällt, jetzt ganz konkret, wo du sagen*
701 *würdest, da ist es ähnlich oder vielleicht auch, da ist es ganz anders – da ist genau das*
702 *Gegenteil der Fall. Also, um das noch greifbarer zu bekommen.*
703 *Das ist in jeder Sitzung in jedem Gespräch in jeder, äh, bei jedem Treffen also, ob*
704 *das ein dienstliches Treffen ist, ob das ein privates Gespräch ist, nh ... äh, .. das läuft genauso*

Zu 3.2.3.3

Verschriftung des Gesprächs mit Gerhardt

705 *ab. Also ich, äh, wenn ich jemand nicht kenne, und ich treff den zu ersten Mal und,*
706 *ähh, ... auf einer Messe oder, äh, irgendwo auf einem Campingplatz oder egal*
707 *wo, einem Konzert und so ... und ich denke das ist das gleiche Prinzip*
708 *(gleichzeitig) Nimm dir vielleicht mal, nimm dir vielleicht mal eine .. Situation, die dir so*
709 *spontan einfällt, eine wirklich .. konkret erlebte Situation, die du noch ... greifbar vor Augen*
710 *hast und schildere die mal.*
711 *..... die also so ähnlich verläuft*
712 *(gleichzeitig) die, es jaja, wo du da so Parallelen siehst, vielleicht auch Widersprüche.*
713 *..... Ja, ja (hustet) oh, das ist eine Begegnung im Urlaub, also, ähm ich hab da*
714 *so ein, so ein, wir sind dann im, im Bus unterwegs, ein Wohnbus ist das, (immer leiser*
715 *werdend:) so ein ausgebauter, sehr komfortabler, nicht zu groß und so. (Wieder laut:) So*
716 *und dann triff- dann treff ich, trifft man die Leute an den Plätzen wo man .. schön sich äh*
717 *..... niederlassen kann und wo es meistens auch nichts kostet und so in der Nähe von*
718 *irgendeinem Strand und so. U-und ihre Instrumente sind ihre Autos, zuerst mal.*
719 *..... Die seh ich schon mal. Was ist das denn für ein Auto? (laut) Ist das ein*
720 *(hervorgehoben) acht Meter langes Hymer mit Wohnzimmer, äh, Esszimmer, Küche,*
721 *(lachend) Bad und allem Möglichen, ja. Haben die die Satellitenschüssel oben drauf, sprich,*
722 *haben die den Verstärker hinten an der Gitarre, oder ist es eine klassische Gitarre und so*
723 *weiter -*
724 *Aber, noch – Entschuldigung wenn ich unterbreche – machs noch konkreter (ja) also jetzt ..*
725 *hast du ja noch keine konkrete Situation (ja-a) mir geht es um den -*
726 *(gleichzeitig) Ein ganz bestimmten*
727 *(gleichzeitig) - den ganz bestimmten -*
728 *(gleichzeitig) den ich in einem bestimmten Urlaub*
729 *(gleichzeitig)- eine bestimmte Begegnung.*
730 *Jaa ja, ich such jetzt nach bedeutenden Begegnungen*
731 *Die sind, ja -*
732 *(gleichzeitig weiter) also es sind ja sehr flüchtige Sachen, also gerad so für ein, zwei Tage*
733 *mal. Und dann, danach sieht man die Leute nicht noch mal. Jetzt müsste ich überlegen,*
734 *hmmm wo man sich denn wirklich auch auf was einl- auf was eingelassen hat und*
735 *ja das da war eine Begegnung*
736 *Vielleicht gar nicht. Einfach ganz unkritisch mal ... eine (hmhm) ... eine die da gerad so-*

Zu 3.2.3.3

Verschriftung des Gesprächs mit Gerhardt

737 rausgreifen
738 (leise und undeutlich) *hmm ich bin am überlegen* was in der letzten Zeit
739 war *mmh* das ist jetzt das wird schwierig
740 gut, ähm (wieder schnell) ja auch die
741 Begegnung mit einem Arzt, den ich noch nicht kenne, ich geh zu einem Arzt hin
742 hab irgendein Problem, möchte eigentlich geholfen werden, *nh*, möchte -
743 Moment, hast du jetzt einen konkreten Arzt im Sinn?
744 *ja-a* ja, ja
745 Also weil wie gesagt es -
746 Ja ich hab einen konkreten Arzt jetzt im Sinn
747 Eine konkrete Situation in der du, in der du bei diesem Arzt warst (*ja*) den zum ersten Mal
748 gesehn hast (*ja, ja*) und so was, also mir geht es um die konkret erlebte Situation
749 *Ja-a..... ja-a, ... wobei mir natürlich dann letztlich* also er fordert mich ja
750 quasi dann auf zu sprechen, *nh*. ... Also ich spiel dann zuerst mal Solo, also so so
751 richtig ein, ein gemeinsames Gespräch ist es ja auch nicht. ähm
752 ja es ist schwierig da jetzt eine Parallele zu finden
753 dieses, äh auch mal zuerst zuhören, *nh*, das, äh, was ist
754 denn das für ein Mensch jetzt (wieder schneller) ja gut ich kann ja einfach mal so
755 eine Begegnung aus dem letzten Urlaub dann (*ja*) äh, nehmen ähm,
756 und ähm
757 Wo war das?
758 Ähm, Südfrankreich, Cremau, also nicht direkt an der Küste (*ja,ja*), fünf
759 Kilometer hintendran, wo nicht der Tourirummel ist, sondern, wo man sich dann bei
760 Cremau, oder auf einem schönen Platz, also ganz toll angelegt, also idyllisch, da denkt man,
761 das kann nicht wahr sein Ganz wenige Leute also jetzt mal, *d-d-da kann-* also niemand
762 da und dann kommt, kommt ein anderes Wohnmobil dazu, *u-und,ähm,*
763 War das eher so ein Hymer, Art Wohnzimmer-Wohnmobil oder
764 Das war jetzt erstmal das Riesenteil, ja, *nh*? Das ist ja auch eine andere Altersgruppe ein
765 bisschen, muss man sagen und .. das sind Rentner (*hmhm*), die, ääh, auf der Straße le-, also
766 auf, äh ... immer unterwegs leben. Mehr oder weniger, zu bestimmten Zeiten, die können also
767 genauso gut schon ein viertel Jahr unterwegs sein, *nh* Und die, ähm, ja,
768 da sind natürlich viele Vorannahmen, da sind-also da wird, eine bestimmte

Zu 3.2.3.3

Verschriftung des Gesprächs mit Gerhardt

769 *Schublade macht man da auf, und mach ich (hmhm) dann auch auf, nh*
770 *War das ein Ehepaar, oder was war das?*
771 *Ein Ehepaar mit zwei Hunden und Satellitenschüssel und eigentlich schon so ziemlich - und*
772 *dann Laptop dabei und ... wirklich, pfff, Navigationssystem und Bordtelefon*
773 *(lacht) und wirklich. Und, ähm, wir kommen eigentlich mit dem ... wenigs- mit, mit ganz w-*
774 *wir machen Minimalismus eigentlich eher aber ein sehr gutes Auto, Grundauto, ganz neu*
775 *und so und auch ausgebaut, und aber auf fünf Meter Länge haben wir uns da begrenzt*
776 *und die kommen mit acht Metern an, so. Das ist was ganz anderes, nh. (leise fast*
777 *unverständlich:) Ganz andere Preise, ganz anderer Komfort und, ähm, wir haben nicht die*
778 *Dusche an Bord, die bin ich jetzt erst am entwickeln, so eine faltbare Duschkabine und so hab*
779 *ich gerade erfunden und ähm, das erste, erste, erste Annäherung ist eigentlich nun*
780 *..... ähm die kommen, die suchen sich ihr Plätzchen in der Nähe dann auch und*
781 *..... dann, hääh, gibt, ergibt sich irgendwann eine Gelegenheit, äähm, Morgens*
782 *beim, häää Baguetteholen, oder Croissant- äh-holen dann, dass man sich dann*
783 *begegnet und so, und dann, dann kommt das Gespräch*
784 *Und wer hat das gesucht, oder wie ist das zustande gekommen, das erste Gespräch?*
785 *..... Ja, Ich war das, ich such das schon eher.*
786 *(gleichzeitig) War das mit dem Mann oder mit der Frau?*
787 *Äh, mit dem Mann.*
788 *Mit dem Mann.*
789 *Joo, das ist besser. Also, das ist s- bei Rentnern egal, aber ok, ja. Ähm,*
790 *..... die Männer gehen auch meistens morgens die Croissants holen, das ist ja eher so, äh,*
791 *Männersache, nh wobei ich ansonsten koche, ist ganz klar, aber das, äh.*
792 *..... Gerda machts Frühstück und ich geh dann schon mal raus und, die Tochter macht*
793 *sich dann auch fertig und .. wenn ich dann zurück komm sind die Damen fertig und das*
794 *Frühstück ist gemacht und ... und da bin ich dann mit ihm ins Gespräch gekommen, vor der*
795 *Boulangerie (ja) ja. So..... und dann auf dem Rückweg von der Boulangerie*
796 *zum Auto, nh und dann ähm ja Dann (gleichzeitig: Wenn du*
797 *jetzt mal-) hör ich eigentlich auch zuerst mal zu, nh und äh, aber ich das, äh ich*
798 *weiß doch schon, was es für ein, ähm, Musiker, was das für ein Instrument ist, so sag ich mal,*
799 *nh. Welche Stilrichtung (hmhm) sozusagen. Die Stielrichtung ist schon klar. Die Stilrichtung*
800 *ist ‚Hymer‘ (lacht) So! Also Komfort und, äh wirklich lang unterwegs sein und auf nichts*

Zu 3.2.3.3

Verschriftung des Gesprächs mit Gerhardt

801 verzichten müssen und so weiter und, ähm und das grenzt natürlich dann auch
802 die Themen ein. Bestimmte Sachen würd ich da auch nicht ansprechen, so, nh (hmhm)
803 aber, ähm, das ist aber auch eine ganz fesselnde erleichternde Sache
804 ganz neue Leute, trotzdem, ganz neue .. Leute, weil ich nicht weiß, was das-
805 es gibt ... Hymer-so und Hymer-so (hmhm) ja? Es gibt da ganz lockere und es gibt äh,
806 ganz, äh, bürgerliche und ganz, äh, kleinkarierte, das, nh. Das weiß ich zuerst einmal nicht.
807 Das ist ... superspannend (hmhm). Und eine Gemeinsamkeit gibt es auch: Wir stehen auf
808 gute Croissants und ordentliches Baguette und, äh, ... pfff, provencalisches Feeling,
809 und, äh, ... blauer Himmel und Sonne. Und das Meer noch. Und, ähm, dann ergibt sich
810 das Gespräch. U-und dann merk ich auch nach den ersten Sätzen, na
811 ja das ist die, nh, so ein bisschen Hymer, äh, mehr locker drauf, .. fünf gerade sein lassen,
812 nicht alles so geregelt haben müssen, nicht unbedingt pünktlich morgens um acht aufstehen
813 müssen. Und ähm, der hat ein Laptop und ... der hat Navigation, andere
814 haben das nicht, die sind technisch auch nicht so interessiert und so, und auf der
815 Grundlage pff, ja sprechen wir miteinander, da kann ich bestimmte Themen
816 ansprechen und, ähm schön wirds dann erst beim nächsten Tag, wenn
817 man sich nochmal auf dem Weg zur Boulangerie - und dann noch mal so zu seinen
818 Sachen zurückkommt (hmhm) nh das ist ja auch eigentlich wieder so
819 Wie bei dem Smilla.
820 Jo, jo, dann, wenn er vertraut, ein bisschen vertraut ist, und es ist eine angenehme
821 Vertrautheit, .. wo ich dann die Sachen wieder, äh, noch mal diese Themen
822 ansprechen kann. Die also was sind das für Themen wo sind die schönen Fleckchen
823 jetzt hier (hmhm) ... ääh, Radtour äh, wie kann man da zum Meer kommen, wie kann man
824 vielleicht zu Fuß auch, eine Wanderung zum Meer machen, es sind ja nur fünf Kilometer, es
825 geht ja auch alles und so oder wo ist das schönste Restaurant Das, äh, was kann
826 man noch bezahlen, was (hmhm) ist wirklich vernünftig und so Das wären so die, die
827 Themen dann, nh. ... Es sind keine wirklich persönlichen Themen (jo) Die kämen erst später
828 abends, wenn man zusammen kocht oder so

829 Wenn du den allerersten Kontakt, also praktisch noch bevor das erste Wort gewechselt
830 ist, aber wo es klar ist, gleich (hmhm) wechseln wir ein Wort. Wenn du diesen Moment
831 praktisch mal unter die Lupe nimmst und mit dem Moment vergleichst, es ist noch kein
832 Ton gespielt, (ja) aber gleich wird ein Ton gespielt. (ja Es ist, äh) Was für

Zu 3.2.3.3

Verschriftung des Gesprächs mit Gerhardt

833 Gedanken, was für Gefühle oder was ist da wichtig?
834 *Ja-a .. Es ist auch eine Spannung da, nh, es ist, äh* *es ist die Freude*
835 *darüber da, jetzt, äh, ein Gespräch, ein Kontakt, jemand aus der Heimat und wie ist es*
836 *mit dem Wetter zuhause und so, das we- werd ich jetzt alles gleich erfahren. Es ist eine*
837 *angenehme Spannung da Gespanntheit da und, ähm,* *wobei ich dann*
838 *..... oft dann so .. den Anfang mache, merke, der andere wartet*
839 Auf dich.
840 *Ja. Als hätte ich –*
841 Das war jetzt ja hier umgekehrt.
842 *Genau. Als hätte ich irgendwie* *es ist, ich habs selten erlebt, das*
843 *ähm,* *das andere* *jaja, gut das liegt aber auch*
844 *an* *an dieser* *dieser Gruppe, also an diesen Leuten, die halt dann meistens*
845 *zurückhaltend sind, nh (hmhm)* *die jüngeren, die sind dann offensiver, die ...*
846 *unbekümmert, und denn-* *die* *unterwerfen sich nicht so einer gewissen*
847 *Reserviertheit oder so, so Vorsicht (hmhm) nh? „Man spricht nicht mit jedem - gleich“ und*
848 *„Man lässt die Leute in Ruhe“ und so. Das ist bei den Jüngeren noch nicht so* *halt.*
849 *..... Ja .. Aber es ist ... diese Gespanntheit, diese angenehme*
850 *und das Neue und die Erwartung sind da. Die Instrumente sind auch bekannt*
851 *Hymer und - auf der einen Seite acht Meter und fünf Meter Ford Nugget mit Westfalia Ausbau*
852 *auf der anderen Seite, .. mit Hochdach, ja,* *(schnell eingeschoben) hmm, was ja*
853 *auch für die Leute immer interessant ist, zu sehen, wie kann man auf so kleinem Platz mit drei*
854 *Leuten da oben schlafen und unten schlafen,* *und kochen und alles*
855 *ähm* *jetzt, ähm,* *(wieder nachdenklicher) was da jetzt sonst noch*
856 *..... wüsst ich jetzt nicht, was da noch, äh,*
857 *..... (wieder schneller) aber es steigert sich dann auch das Gespräch (hm) also je*
858 *nachdem, wie der Verlauf ist, wenn das angenehm ist und die Themen kommen irgendwo*
859 *zusammen, die Stilrichtungen passen zusammen und dann gibt's auch einen dynamischen,*
860 *... eine dynamische Steigerung (hmhm)* *nh, also dann auch mal, das wäre in dem*
861 *Falle so ein Scherz und dann, ein-ein-ein, ... lustig zu lachen, nh miteinander zu lachen,*
862 *das wär die dynamische*
863 Wer macht den Scherz?
864 Das-

Zu 3.2.3.3

Verschriftung des Gesprächs mit Gerhardt

865 Du oder er?

866 *Jo, eher ich würde ich sagen (ja) weil ich signalisiere, dass ich das alles nicht so genau*

867 *nehme und (hustet) das wir das da ziemlich locker sehen (hmhm) und das wir auch keine*

868 *hohen Ansprüche haben, und, äh, so jo, den würd ich also eher die*

869 *anderen versuche ich immer erst locker zu machen- das hab ich- die sind immer so ein*

870 *bisschen verkrampft hab ich das Gefühl, weiß ja auch nicht so, äh, empfind ich eher so, als*

871 *..... hmpff wobei die .. ein gutes Selbstbewusstsein haben können, jetzt aus ihrer*

872 *Hymer-Sicht haben sie drei Meter mehr und haben Sanitär und alles, ja, ... äh, das ist*

873 *aber dann halt .. so ... unterschiedlich ja kann ich jetzt nicht sagen*

874 *(hmhm) was da so, wir haben immer die Fahrräder dabei, also Mountainbikes dabei, (sich*

875 *verlierend) so ordentlich, also haben auch relativ viel tja*

876 *Von daher sind wir- wir wirken recht aktiv, sagen wir mal so (jo) .. Nicht Leute die so- nur so*

877 *drauf warten, dass jemand mit ihnen spricht, und so. Wir machen schon action, wir sind dann*

878 *immer unterwegs und wir sitzen nicht stundenlang, oder da, vorm, vorm Womo oder so,*

879 *nh. Also insofern, .. ähm, kommen wir sehr aktiv (hmhm) rüber denk ich und*

880 *(unterbricht) Und dieses Gefühl, den Anderen – du hast ja so gesagt, diese diese Vorsicht*

881 *zumindest, erschlag ich den anderen, .. werd ich, bin ich zu mächtig, werd ich (ja) zu*

882 *bedrohlich erlebt oder so was (ja) wie ist das in den Situatio- oder in der Situation jetzt?*

883 *Ja-a, ähm, da überwiegt eigentlich die Freude, jemand aus der Heimat zu sehen,*

884 *(hmhm) sich austauschen zu können ähm also, da geh ich*

885 *halt lachend und so richtig gut gelaunt, in Urlaubslaune auf die Leute zu (hm) ... und ich*

886 *glaub dann wirkt man nicht so bedrohlich. Wenn es eher eine sachliche Atmosphäre*

887 *wäre, dienstlich o-oder,nh (hm) ähm oder, pfff, normale Arbeitsbedingungen*

888 *zu Hause und so Dann ist das alles viel schwieriger. So in lachender Urlaubslaune, ähm,*

889 *... ich denk dann ... tauen die Leute sofort auf und haben ni- haben nicht so die Befürchtung*

890 *so jetzt dominiert zu werden, zumal man ohnehin sich jederzeit voneinander lösen kann (hm)*

891 *also, wir sind ja nicht, das ist- wir sind ja nicht, äh, eingesperrt und müssen jetzt miteinander*

892 *irgendwas, äh, Zeit verbringen oder irgendwas gemeinsam, nh (hm) das ist schon ein*

893 *bisschen was anderes, also eine Urlaubsbegegnung ... ist was anderes als eine Begegnung*

894 *jetzt hier die ja doch einen, einen gewissen Rahmen hat (hm) gewisse Vorgaben, und*

895 *äh einen es geht ja auch um was, es soll ja irgendwo was auch*

896 *auswertbar sein und, äh auch wenn es frei ist, es ist natürlich frei, ich*

Zu 3.2.3.3

Verschriftung des Gesprächs mit Gerhardt

897 könnt natürlich (hm) jederzeit rausgehen, sozusagen und sagen „Ich hab keine Lust mehr“
898 oder so, aber, äh, das würd man natürlich nicht machen es ist ja irgendwo schon eine gewisse
899 (hm) ich lass mich ja auf was ein und im Urlaub lass ich mich also aufzuerst einmal gar
900 nichts ein. Also wenn wir nicht wollen und dann brauchen wir auch nicht miteinander zu
901 sprechen und äh (jajaja) und wenn, äh, der Platz mir nicht gefällt und da irgendwie
902 irgendwelche Auseinandersetzungen es gibt und dann zieht man weiter ... (lachend) es
903 gibt ja noch genug andere Plätze, nh Das ist insofern, äh, viel unproblematischer
904 (hmhm)

905 Also wir sind irgendwie aufeinander mehr (Ja) angewiesen oder, oder zusammen- (ja, ja)
906 zusammengespart, sag ich mal, durch einen äußeren Rahmen.

907 Je-je-jetzt denk ich grad an eine Situation, die a - lso dem ein bisschen, äh, die da
908 kontrastiert zu der Urlaubsbegegnung (ja). Also morgen zum Beispiel elf Uhr hab ich, ähm,
909 ein Treffen mit meinem neuen Chef. Die ganze Abteilung geht rüber;
910 Eigenbetrieb, und neuer Chef, kenn ich von früher, äh hab ich auch kein Problem mit und
911 so, aber das sind- da muss- da geh ich rein, da muss ich reingehen, kann ich nicht einfach
912 so rausgehen, wobei, äh, ich da auch freiwillig hingeh in gewisser Hinsicht ähm
913 so. Da hab ich – mit dem muss ich improvisieren morgen, nh (hmhm), also ich hab ein
914 Thema, ähm der will mich also haben und ähm, äh, jetzt es steht aber noch
915 etwas anderes im Raum mit dem vorhergehenden Arbeitgeber, nh, das ist also alles so
916 öffentlicher Dienst und so geht von, von einer Abteilung, die auf- die mehr oder
917 weniger, die wird gesamt rübergeschoben, äh, ... teils aus Kostengründen, wie sie sagen, aber
918 eigentlich aufgrund der Probleme, die es mit der Leitung gab, Abteilungs- und Amtsleitung,
919 rüber, äh in einen Eigenbetrieb, nh, ähm und ja, der soll also die
920 Karre da irgendwie aus dem Dreck reißen und der will mich dann halt haben, ähm, zumal
921 jetzt der andere das nicht mehr machen will, den Job, ähm und dann muss
922 ich mit dem zu einem Ergebnis, irgendwo müssen wir miteinander zu einem
923 Ergebnis kommen (hmhm), er hat bestimmt er willt- er hat bestimmte Absichten, ich hab
924 bestimmte Absichten und dann werd ich zuerst mal sehen, äh, was er für ein Instrument
925 spielt und was er wie er seine Rolle sieht. Ob er (betont: Basis) machen will, (lachend
926 und dröhnend) oder die E-Gitarre auspackt um zum Solo anzusetzen u-und, ähm, wer
927 da wie laut spielt, und welche A-aufgabe für sich hat oder .. sich sieht, welche Stilrichtung er
928 spielen will, das ist dann ganz spannend, das ist, äh, was anderes (hmhm) als im Urlaub, nh

Zu 3.2.3.3

Verschriftung des Gesprächs mit Gerhardt

929 jetzt wahrscheinlich auch, ist ja auch eine gewisse- ist ja neu, neue, ich kenn ihn
930 zwar schon sehr lange und äh, eine zeitlang so, aber, ähm, die Situation ist
931 ganz neu neue Bedingungen und das wird, äh, dann spannendnh (hmhm)
932 da handeln wir dann quasi unsere Arbeitsbeziehung ab – aus und ähm,
933 (versinkend) und die ganzen Dinge drumherum Konzeption und so
934 jaja
935 Und das jetzt, die Situation jetzt vielleicht auch mal im Vergleich betrachtet auf, auf unsere
936 Improvisationssituation
937 Ja-a ich denk da w-werden wir genauso, einen äh, so einen
938 Vertrautheitsbogen erreichen, also ich werd, da so eine zeitlang zuerst mal vorsichtig und,
939 äh, vielleicht werden auch die die (lachend) Hände beim Spielen zittern, so, die Hölz-
940 Stimme beim Sprechen, wie auch immer, obwohl das ist, ... äh, nicht so gravierend aber,
941 egal, das Prinzip ist schon eher am Anfang (hmhm) ist es sehr spannend und ähm,
942 ungewiss und dann da muss ich dann aufpassen, dass ich am Schluss nicht zu laut
943 spiele falls ich aufgetaut und äh, nh. Damit ich mit den Forderungen- zumal ich
944 die ohnehin dem Rechtsanwalt überlassen will, was dann, diese ganze juristische Klärung
945 und, ähm, wir werden dann nicht zu irgendwelchen angenehmen
946 Themen wieder zurückkommen können (hmhm), um noch vertrauter zu werden, zu einem
947 schönen Thema, noch mal die Zeit haben zurück, da wird (hmhm) abgehakt werden (hmhm)
948 das Thema, das Thema und das Thema, nh und, ähm, wir müssen unsere Instrumente so
949 aufeinander abstimmen, dass keiner das Gefühl hat, er wird von dem anderen .. E-
950 Gitarren- mäßig oder sonst wie untergebuttert (hmhm) das spielt, also entweder beide
951 spielen Basisinstrumente oder beide E-Gitarre zwei Gitarristen sozusagen, wobei er
952 natürlich aufgrund seiner Position zuerst einmal Dirigentenfunktion hat (hmhm) also er gibt
953 mir meinen Einsatz (ja), er fragt mich aber, „Wann willst du denn einsetzen oder wie willst
954 du denn die E-Gitarre spielen“? Das, äh, das macht er noch (hmhm), nh Ääh,
955 „Weil ich hab ein Interesse daran, dass du gut spielst und du spielst nur gut, äh,
956 wenn du die Gitarre spielen darfst und, äh, in der Stilrichtung, äh, wie sie dir liegt“
957 (hmhm) sonst kommt eigentlich nichts bei raus, (hmhm) nh Auf der Basis werden
958 wir uns treffen, das ist, äh, auch sehr spannend –
959 (gleichzeitig) ja ich wollt gerade sagen, es ist ja ein hierarchi- es ist ja (ja) ein Gefälle auf
960 jeden Fall (jo, jo, jo) auf jeden Fall da (ja, genau) Wie war das hier, wie hast du das hier

Zu 3.2.3.3

Verschriftung des Gesprächs mit Gerhardt

961 erlebt?
962 Hier hab ich es eigentlich umgekehrt erlebt. Also, ich hab dich eher als, äh, F-förderer,
963 äh, als ... Geber, für einen Freiraum empfunden (hmhm) äh, du hast mir, äh, es
964 erlaubt, äh, d-das Instrument, äh, so zu entdecken, wie ich es ... hab entdecken wollen
965 (hmhm) und, ähm, so stell ich mir das eigentlich vor, wenn jemand .. daherkommt
966 und braucht jetzt ein Erlebnis, ein musikalisches Erlebnis. Das, ähm, er jemanden als
967 Begleitung hat, ... äh, dieses Erlebnis, äh, also irgendwo in das Unbekannte vorzudr-
968 vorzustößen, aber ähm, er eigentlich den Weg, das Tempo und den Weg bestimmen
969 kann ... wie er dahin kommt und der andere, aber i-ihn beschützt auf dem Weg (hmhm) so
970 eine Schutzfunktion, unterstützend, äh, begleitend äh, wenn, wenn ich jetzt zum
971 Beispiel, hier, nimmer weiter, also irgendwo wäre ich stocken- stecken geblieben auf meinem
972 Weg, ... nh hätt ich mich sicher gefühlt, dass von deiner Seite was, ... äh .. noch mal ... ein
973 Impuls kommen kann (hmhm) „Ei, geh doch weiter.“ nh, so die Botschaft. „Ich spiele weiter,
974 spiel du doch auch weiter! Geh du doch auch weiter auf dem Weg.“ So (hmhm) würd ich
975 das dann sehen, nh und, ähm dadurch dass du angefangen hast, hab ich die,
976 die Erlaub-Erlaubnis für mich auch gesehen, auch ... zu spielen, das-s-s, äh, und
977 (gleichzeitig) Hättest du irgendwann angefangen, wenn ich nicht angefangen hätte?
978 ääh, ja
979 (gleichzeitig) Oder wie wär das -
980 ich hätte dann angefangen, klar also das, äh, so mutig bin ich natürlich, äh,
981 also ich mein so als Musiker ist man (ja) ist ja klar. Dann hätt ich gesagt „Ah ja, er will auf
982 mich warten! Ich soll das irgendwo -“ das wär dann stillschweigende Botschaft,
983 Einverständniserklärung gewesen, dass ich, äh, anfangen soll (hm) und, ähm
984 jaja, also das ist, äh, es ist auch schlecht einen Zuhörer zu haben also
985 wenn, dann hätt ich mich allein mit dem Instrument hier hingesezt dann
986 jemand, der mit mir spielt, das ist was anderes gemeinsam den Weg zu gehen aber
987 nicht, äh, jetzt für jemand anderen noch etwas spielen zu müssen, oder (hmhm) kontro- sich
988 kontrolliert vielleicht zu fühlen und, ähm, beurteilt und, ähm, nh (hmhm) bewertet. Das, ähm,
989 muss ja- Das wäre, äh, ... sicher hinderlich, dann zu dem zu finden, was ich jetzt in der
990 Situation gebraucht hab an Neuem und Vertrautem, an vertrautem Neuem (hmhm) oder
991 neuem Vertrauteten sozusagen, nh. und, ähm ja das ist eigentlich, äh,
992 Begeleitung, auch mal Impulse dann .. noch mal einen Mut machen weiter zu machen,

Zu 3.2.3.3

Verschriftung des Gesprächs mit Gerhardt

993 *das war in der Situation halt nicht so, äh, ... notwendig, aber die Sicherheit war trotzdem*
994 *da (hmhm) weil ich gewusst hab „Oh, wenn du jetzt nicht mehr weiter kommst.“ Also das ist*
995 *mir jetzt leicht gefallen, aber wenn ich mir ein anderes Instrument vorstelle "hmhm, was*
996 *mach ich denn jetzt!" Pfff, da kann .. von einem anderen Instrument, kann noch mal*
997 *ein Impuls kommen (hmhm) Anregung. „ah ja!“ Ich spiele, äh, dann nicht ins Leere,*
998 *sondern irgendwo ist da schon was (hmhm) ich fall nicht ins Leere, da ist schon ein*
999 *Fundament, auf dem ich mich dann- ... auf dem ich aufbauen kann Es entsteht keine*
1000 *„peinliche Stille“ nh (jajaja) kann ja manchmal, .. peinliche Stillen, also das ist jetzt*
1001 *..... also ich mein, äh, eine richtig gute Beziehung hat man eigentlich erst, wenn es*
1002 *keine peinliche Stille mehr gibt, also wenn die Stille nicht mehr peinlich ist, ja. Aber das ist*
1003 *hier noch nicht der Fall, es kann ja nicht sein ... bei der ersten Begegnung die peinliche*
1004 *Stille zu vermeiden, nh (hmhm) das ist dann ganz gut Später ist es egal. .. Also, wenn*
1005 *man oft genug improvisiert hat, äh, kommt, äh, ja, (unverständlich*
1006 *nuschelnd: normalerweise hab ich nicht oft erlebt)*
1007 *Gib es auch Sachen, ähm, an meinem Spiel jetzt, oder, ... an meiner, wie du mich erlebt hast,*
1008 *.... wo du sagst, „Da hätt ich mir etwas anderes gewünscht, da wär noch mehr oder-“ keine*
1009 *Ahnung.*
1010 *Äh, ... es waren, äh, ein paar atonale- also wo ich- was- äh, das, was, ääh, harmon-*
1011 *disharmonisch war (jaja) sag ich mal. Ääh, des-des ist mir gerad- aber*
1012 *ansonsten war ich relativ egozentrisch also, äh, ich hatte, ich hab mir die Freiheit*
1013 *genommen und ich hab irgendwie die Erlaubnis, glaub ich, gehabt, so hab ich zumindest*
1014 *empfunden, hier egozentrisch auf, sich nur mit dem hier zu beschäftigen (hmhm) aber*
1015 *immer wieder danach dann rübergehört (ja) .. was tut sich da, und so, .. „Wie kommt das*
1016 *zusammen und passt es noch zusammen?“ Und es hat eigentlich immer gepasst, insofern ..*
1017 *war ich da drin bestärkt, ääh, auch hier diese Freiheit, diese dynamische Steigerung und*
1018 *so weiter dann auch äh, ... zu machen.*
1019 *Und das Disharmonische, was du gesagt hast, war das, war das, äh, das hab ich jetzt noch*
1020 *nicht ganz verstanden, war das eher etwas, was du dir mehr gewünscht hättest, oder was dir*
1021 *zuviel war, also war es eher positiv oder eher negativ-*
1022 *(gleichzeitig) nein, also das war eigentlich mehr oder weniger, glaub ich nur ein Ausrutscher,*
1023 *äh, das Disharmonische äh, das ist mitunter hab ich gar kein*
1024 *Problem damit wenn das (gewählt) wohldosiert ist und in ausreichend, und aus-*

Zu 3.2.3.3

Verschriftung des Gesprächs mit Gerhardt

1025 *und wenn ich das Disharmonische a-ausreichend wiederhole, ... oft genug immer wieder*
1026 *wiederhole ... dann wird es harmonisch (hmhm). Also das, das entspricht dieser Theorie auch*
1027 *(jaja)*
1028 *Und aber wie war das jetzt hier, mit dem, mit dem Disharmonischen?*
1029 *Äähm, ich habs, es ist mir einmal aufgefallen (ja) an einer Stelle und es hat sich aber*
1030 *dann gefangen und, ähm, ich hab dann einen Themawechsel glaub ich, aber*
1031 *man wird das auf der Aufnahme vielleicht hören (ja) Ich mein ich wär dann in ein anderes*
1032 *Thema so reingegangen. Kann ich aber nicht hundertprozentig sagen (jaja) ähm*
1033 *..... sonst*
1034 *Also, es war eher wie ein Ausrutscher, hast du es erlebt, das-?*
1035 *Jo. .. Das ist aber das, was mir aufgefallen war, ansonsten von deinem Körperausdruck*
1036 *her, äähm, hat es für mich eher Genuss signalisiert, also intensive Versenkung in*
1037 *dieses Instrument, also, hat-hat hieß das für mich, ich hab dich nicht gestört ich stör*
1038 *dich nicht (hmhm) nh, das, äh, war mir wichtig äähm, sonst*
1039 *gibt es natürlich noch andere Signale, die man da, beim ... Improvisieren empfangen kann.*
1040 *Also so richtig .. Freudeausdruck und so und .. Lachen oder ähm so ein tänzerisches*
1041 *richtig Mitgehen und so (hmhm), aber ich mein dafür waren wir auch nicht, äh dynamisch*
1042 *und, und, äh, ... dafür war es auch nicht laut oder, äh, nh? ... genug das äh*
1043 *..... Das ist ja nur, wenn es noch rhythmischer wird (hmhm) so richtig mit Basis*
1044 *Schlagzeug und Basis .. Bass, tiefes Fundament da ist und .. das richtig dann mitreißen kann,*
1045 *nh das ist, das man zwangsläufig, dass ein kleines Kind, das dabeistünde automatisch*
1046 *anfangen würde zu tanzen, nh So weit, so, dddas ist ja vom Instrumentarium her nicht*
1047 *möglich (hm) so, ... aber harmon- die harmonische Gänsehaut ist immer möglich, nh,*
1048 *würd ich fast sagen, wenn so ein gewisses Minimum an Sound erfüllt, an Klang da ist*
1049 *..... Also, es-s war so gut, dass ich schon .. das gern noch einmal hören*
1050 *würde, (versinkend) da waren schon. Das ist auch das Beste. Also ohne große*
1051 *Vorbereitung, nh, weil, hm, alles andere ist mir an der Musik immer zu verbindlich, und*
1052 *zu einengend und erzeugt Leistungsdruck (hm) Wenn ich ein Thema*
1053 *genauso spielen muss, wie es schon immer gespielt worden ist, oder irgendeiner notiert hat,*
1054 *..... das würd mich unter kolossalen Leistungsdruck stellen so, also*
1055 *..... (redet sich zunehmend in Fahrt) äh, das ist ja das Problem von den meisten*
1056 *Leuten, dass sie unglaublich viel Leistungsdruck hatten, und nicht improvisieren durften,*

Zu 3.2.3.3

Verschriftung des Gesprächs mit Gerhardt

1057 *das die Vorgaben zu streng waren, das ihr ganzes Leben durchkomponiert ist*
1058 *(hmhm) Und sie nie improvisieren dürfen, was machen sie dann?! ... Sie flüchten aus*
1059 *.... aus dem Durchkomponierten, aus dem Notierten raus (atmet tief ein) in den*
1060 *Schrebergarten, ja? Und Improvisieren dann dort. .. Oder ... sie basteln im Haus*
1061 *oder irgendwas in der Art, das- was sie nur selber bestimmten: „Ich will jetzt, dass da .. ein*
1062 *Blümchen wächst (hmhm) nur an der Stelle, und da sagt mir keiner was, wo ich jetzt*
1063 *dieses Blümchen zu pflanzen hab oder wo ich im Haus .. jetzt das Regal anbringe, das sag ich*
1064 *jetzt.“ Das ist Improvisiert (hmhm) ja? Ich improvisiere dann eigentlich, nh. Natürlich in*
1065 *bestimmten harmonischen, also funktionalen Bahnen, improvisiere ich, das heißt ich häng*
1066 *das .. Regal, äh, nicht über die Badewanne, sondern dort wo es gebraucht wird. Aber ich sag*
1067 *jetzt, ich häng da eins hin. Nicht irgendjemand anderes gibt mir den Befehl und hat mir .. ein*
1068 *Notenblatt hingelegt, „Da sehen sie, da hat jetzt ein Regal zu hängen und da, äh, müssen sie*
1069 *jetzt noch das Waschbecken erneuern“ und so weiter, nh (hmhm) Das ist improvisiert.*
1070 *Freies Handeln, nh. Selbstbestimmtes Handeln. Improvisieren ist ja selbstbestimmtes*
1071 *Handeln, nh Das ist ja das, was den meisten Leuten fehlt .. oder was viele dann eben*
1072 *krank macht, wenn sie nur noch fremdbestimmt sind. Und das ist, äh,*
1073 *..... ja, das ist auch, was ich im Moment brauche: selbstbestimmtes Handeln. Man*
1074 *könnte auch sagen, zu sich selber finden, ... nh. Also ich, zu meinem eigenen Willen*
1075 *zurückkehren (hmhm) Zu den Tönen, die ich im, im Hinterkopf hab nh*
1076 *..... zu den Vorstellungen von Klang und den Rhythmusvorstellungen*
1077 *jaja das ist das ist ...*
1078 *(unterbricht) Wobei es ja auch gar nicht- bei manchen- ich denk jetzt gerade an eine Frau , die*
1079 *... nur nach Noten spielen will und sich total bedroht davon fühlt improvisieren zu müssen (ja,*
1080 *ja) also von wegen: Die Leute dürfen nicht mehr improvisieren*
1081 *Ja es macht Angst. Äh, ich meine das ist ja, das ist ja das Prinzip der Zwangs-*
1082 *..... symptomatik, ja? Der Zwang will immer was ganz bestimmtes haben, um*
1083 *die Angst zu bewältigen. Er braucht seine Regeln, Rituale, nh und, ähm,*
1084 *wenn ich die Rituale den Leuten wegnehme den Halt, den sie da haben, dann kommt*
1085 *Angst ins Spiel ähm es kommt halt darauf an, welches Problem im*
1086 *Vordergrund ist: wenn man mit Fremdbestimmung (hustet) keine schlechten Erfahrungen*
1087 *gemacht hat dann macht man das gerne. Es gibt Leute, die wollen richtig*
1088 *fremdbestimmt werden. Mit, äh, mit einer wachsenden Begeisterung (hmhm) (dozierend) die*

Zu 3.2.3.3

Verschriftung des Gesprächs mit Gerhardt

1089 hatten strenge, (einschiebend) sag ich mal ganz pauschal, ja, oberflächlich, aber ...
1090 (wieder dozierend) die hatten strenge, liebevolle Eltern. Für die hatte das immer
1091 nur Vorteile. Die haben gesagt, mach mal das und das und dann wurden sie ordentlich
1092 dafür belohnt, nh .. Die mussten noch nicht einmal irgendwie bestraft werden, wenn sie es
1093 nicht gemacht haben, die haben ganz viel Belohnung immer gekriegt, wenn sie das so-, wenn
1094 sie sich daran gehalten haben. Andere wurden auch noch dafür bestraft, aber
1095 nicht zu stark bestraft, das sie sich irgendwann noch mal aufgelehnt haben (hmhm) Also die
1096 wurden richtig, äh, so wohl erzogen, waren die nh. Und wenn ich wohl erzogen bin ..
1097 und dann mach ich das auch gern, dann spiel ich auch gern nach Noten, wenn die Noten mir
1098 dann noch zusätzlich gefallen, (verlierend) auch wenn ich es fünfzig Mal schon gespielt
1099 habe, dann hab ich natürlich immer ein Problem, normalerweise, dann muss ich das nächst
1100 Notenblatt-, aber, ähm (wieder dozierend) und andere wurden unterdrückt,
1101 denen wurden immer wieder fremdbestimmt irgendwelche Vorgaben gemacht, die sie
1102 nicht akzeptieren konnten, mit denen sie einfach nicht leben konnten, die wurden unterdrückt,
1103 die wurden gequält, geschlagen, bestraft immer wieder, nh? Und die brauchen die freie
1104 Improvisation und kommen dann an einen Arbeitsplatz, wo sie wegen mir auch noch
1105 mal fremdbestimmt sind und bestraft werden, für irgendwelchen (hmhm) was
1106 eigentlich nicht nachvollziehbar ist, nh ...
1107 Und du bist eher einer von diesen, die die freie Improvisation brauchen und-
1108 (gleichzeitig) Jaja, ganz stark. ... Ich bin also, ich wär heute, ähm wenn ich diese, diese
1109 berufliche Entwicklung nicht gemacht hätte, ... äh, wenn ich irgendeinen normalen Job
1110 machen müsste Ich glaub da wär ich gar nicht für geeignet (hmhm) Ich bin
1111 jemand der, ähm, einfach da zuviel hat, ähm, ... eingeengt, äh, leben müssen, also, nh, von
1112 Kindheit an, und zu viele Vorgaben gekriegt hat und (hm) keine Freiheit, .. Freiheiten hatte.
1113 Und, ähm, das ist dann fatal (hmhm) Also die sind, ich bin dann, die sind nicht, ich
1114 bin nicht anpassungsfähig, nicht aus-, wenn ich es einsehe: kein Problem, das ist kein
1115 Problem, wenn ich das selber nachvollziehen kann .. find ich das Klasse, wenn ich auch
1116 jemand hab, der kompetent ist, und ... auch dann mitdenkt und sagt, das machen wir so und
1117 so, „Ah, klasse, mach ich, hervorragend, steh ich voll hinter dir, das mach ich auch!“ nh
1118 Aber wenn es-, ja es ist schon ein Problem da hängt auch, äh, der
1119 Grad, äh, ja, ... der Migräne und des hohen Blutdrucks von ab das dann ...
1120 eine entsprechende Frustrationstoleranz nicht da ist, nh (hmhm) und das sind die

Zu 3.2.3.3

Verschriftung des Gesprächs mit Gerhardt

1121 *freien Improvisierer, genau. In der Tat, die brechen dann aus, nh, die nur*
1122 *selbstbestimmt Musik, äh, machen wollen die Erfahrung ist wichtig, ich kann das*
1123 *selbst bestimmen, Musik machen (dozierend) dann ertrag ich wieder ein paar*
1124 *Gängelungen nh .. Je mehr Freiheiten ich mir in meiner Freizeit heraus-*
1125 *.....arbeiten kann, herausnehmen kann, desto mehr bin ich bereit, Zugeständnisse am*
1126 *Arbeitsplatz zu machen (hmhm) das wäre so .. ein Ausgleich, also, irgendwo .. bin*
1127 *ich gelassener dann, ich bin stabiler nh, toleranter, das ist dann (hmhm), ja, das ist*
1128 *gut hmhm (sich verlierend, fast flüsternd) müsste dann*
1129 *aber jeden Tag frei improvisieren das am nächsten Tag die Amtsleitung die*
1130 *ganze Macht da zu ertragen ist, ja*
1131 *Ja gibt es noch ... was Abschließendes irgendwie, jetzt zur Improvisation, was dir*
1132 *auf der Zunge was noch zur Sprache kommen müsste?*
1133 *..... Ähm interessant find ich also jetzt die*
1134 *Instrumentenwahl äh, ich, äh, hätte mir auch ein Instrument vorstellen*
1135 *können, das halt mehr in die Tiefe geht, also so in die ... tieferen Lagen geht (jo) und dann*
1136 *..... mich dann noch mehr trägt (hmhm) also, ääh, es würde noch*
1137 *mehr mitreißen, dann vielleicht, äh das ist ein .. zurückhaltendes*
1138 *Melodieinstrument, zumindest hab ich es jetzt so empfunden (jajajaja) vielleicht ist es das*
1139 *auch nicht aber- es ist ein sehr sensibles, zurückhaltendes hm Melodieinstrument,*
1140 *ääh, das natürlich mit dem hier eher sich .. überlagert, anstatt dann gleich auch selber noch-,*
1141 *ich mein, du hast signalisiert, äh, „Ich .. begleite dich, bleib im Hintergrund.“*
1142 *Aber das Instrument .. ist eins, das entweder zu sehr im Hintergrund bleibt, oder von, .. von*
1143 *der Tonlage her nicht richtig begleiten kann (hmhm) es .. beißt sich zwar nicht mit dem,*
1144 *weil es ja sehr im Hintergrund ist, aber es hätte mehr, also so ein bassiges*
1145 *Instrument, hätte mehr Begleitung gehabt (hmhm) richtig auffangen hätte immer*
1146 *aufgefangen, vielleicht ein bassiges Instrument, das auch mal in die Höhe gehen kann und*
1147 *mal solistisch dann auch (hmhm) werden kann in einer Pause, nh, wenn denn da Platz ist und*
1148 *so ... und ansonsten dann das was ich, äh, bei zwei Schlagzeugen wegen meiner auch*
1149 *hab: Da kann einer sehr tief spielen ... und der andere kann mit einem zweiten*
1150 *Schlaginstrument ... sehr hoch da drüber gehen (hmhm). Und vielleicht auch dann mal*
1151 *wieder tiefer werden, nh, wenn man zwei- ja*
1152 *Und auf die Weise warst du in deinem Spielen halt mehr eingeschränkt durch dieses kl-*

Zu 3.2.3.3

Verschriftung des Gesprächs mit Gerhardt

1153 durch dieses kleinere, höhere Instrument?
1154 *Ja-a, weil wenn ich hoch gespielt hab, hab ich gemerkt, da muss ich jetzt mal kucken.*
1155 *Ähm, „passt das zusammen?“ Weil dann sind wir in einem .. kritischen Bereich wo wir,*
1156 *ähm, ... Tonabstände haben, die, äh, sehr schnell sich .. beißen dann (hmhm) wenn die*
1157 *Tonabstände so klein werden. Bin ich ziemlich tief drunter, dann ist es nicht so*
1158 *problematisch, dann sind wir auseinander äh, aber sonst, ähm, wenn ich so hoch*
1159 *sple, wie, nh, ... Psalter, und dann bin ich dann beißt sich das schnell,*
1160 *dann kommt sich das sehr schnell ins Gehege, gegenseitig, nh. Dass das eine auf Kosten*
1161 *des anderen nicht mehr zu hören (hmhm) (kurz unverständlich) nh*
1162 *hmhm ist aber auch dadurch ein bisschen unein-, d- es ist ..*
1163 *mehrdeutiger die Situation bleibt mehrdeutiger, ääh, da ist ein-, eigentlich ein*
1164 *Instrument, das hoch spielt und von daher auch gehört werden muss und nicht an der Basis*
1165 *nur rummachen will auf der anderen Seite, von der Spielweise her, ist es aber doch*
1166 *immer im Hintergrund, ... also bin ich immer ein bisschen unsicher, was (hmhm) ist denn*
1167 *jetzt? Ist es jetzt ein Basis- äh, Begleitinstrument, von der Dynamik her ist es das, aber von*
1168 *der Tonlage her ist es eigentlich ein Soloinstrument und die Basis übernehm ich*
1169 *dann (hmhm) nh, ist schon-, das macht es mehrdeutig, die Situation (hmhm)*
1170 *..... Das bedarf dann einer Klärung oder wird- s- ... man hofft, das klärt sich dann*
1171 *im Laufe der Improvisation, nh hm aber das da hat ja auch beides. Es hat ja,*
1172 *nh, es hat tiefe Töne, die ich begleitend einsetzen kann, oder der, der Resonanzkörper*
1173 *(hmhm) nh, der war ja dann auch Begleitung und so. .. Und dann die ti- die hohen Töne in*
1174 *der Mitte, damit kann ich die Solostimme machen (hmhm) das ist schon interessant*
1175 *..... (sich verlierend) Ich wollt mir immer mal eine Steeldrum*
1176 *kaufen.(kurz unverständlich)..... (immer noch leise:) gut (atmet tief ein)*
1177 *Ok, dann würd ich-*
1178 *(gleichzeitig, wieder laut) Ja!*
1179 *- sagen – (atmet hörbar aus)*
1180 *(gleichzeitig) Das war doch schön!*
1181 *- mach ich das Ding mal aus, oder?*
1182 *Ja.*

Zu 3.2.4.3

Verschriftung des Gesprächs mit Samy

- 1 Hast du das bei jedem mit dem .. Instrument gemacht, oder ...
- 2 (kurz) Ja
- 3
- 4 Wie war's?
- 5 Äh, wie war's! .. Entspannend, fast (Wie bitte?) Entspannend, fast
- 6 Entspannend fast! Was heißt das?
- 7 die Klängen haben, die Klänge haben mich irgendwie an so entspannende
- 8 Musik erinnert, so ... buddhistische Tempel oder so etwas. Wobei ich irgendwann
- 9 festgestellt hab, dass die Möglichkeiten, äh, der Variation für mich dann doch etwas begrenzt
- 10 waren. (lacht trocken)
- 11 Du hättest lieber mehr variiert?
- 12 Ähm ,vielleicht. ... ich weiß es nicht. (lacht trocken auf)
- 13 In welche Richtung, oder wo, wo hast du dich begrenzt gefühlt?
- 14 Mit den Tönen, also, und, und die Reihenfolge ich find lässt sich schwer, ich
- 15 glaub ich hab einfach nur einen Takt irgendwie gefunden
- 16 Und noch mal genau mit den Tönen, versuch es mal genauer noch zu
- 17 beschreiben.
- 18 Also ich fand irgendwie, dass ich .. relativ für mich selbst in einem gewissen
- 19 Reihenfolge fast gefangen war, die ich irgendwie vorher schon, ich weiß nicht,
- 20 wenn du da einmal drauf kommst, das hast du ja bestimmt mitgekriegt, das kam
- 21 halt so dann (leicht lachend) das irgendwie nur dieser eine, ... die eine Variation,
- 22 quasi dann, äh, sich ergeben hat (hmhm)
- 23 Und was hat dich darin ... gefangen gehalten?
- 24 (Leicht lachend) Der fehlende Einfall für was anderes?! Ich weiß es nicht. Es
- 25 ergab sich so. (hmhm)
- 26 Wenn du, wenn du mal über-überlegst, war das im Spielen schon so, dass du gedacht hättest,
- 27 ich würd' jetzt gern, was anderes machen, und, also war dieses Spie- dieses Gefühl .. da auch
- 28 schon, oder ist das jetzt eher so im, im Nachhinein gewesen?
- 29 Nee, auch schon während dem Spielen, dass es dann irgendwann, äh ... einfältig wurde
- 30
- 31 Und gab es eine Situation an der du an der es dir gelungen ist, das ein Stück weit
- 32 auszu- dehnen?

Zu 3.2.4.3

Verschriftung des Gesprächs mit Samy

33 *Weiß ich jetzt gar nicht. (lachend)*
34 So aus der Erinnerung!
35 *Pff, jaa, ich denk schon, dass dann, äh, dass ich dann halt, äh, dass ich*
36 *dann auch mal Abwechslung ein bisschen versucht hab ... walten zu lassen*
37 Aber du hast jetzt so im Hinterko- nhhh keine, du weißt nicht mehr, selbst wenn du sie nicht
38 mehr genau benennen kannst, mir geht es eher drum, ... hast du nnn- gabs ne, ne, ne Stelle,
39 einen Ton, eine bestimmte Aktion, wo du, die dir als, ... wo du das Gefühl hattest „Ah, da! Ja,
40 das ist die richtige Richtung!“ oder so, das, „Da komm ich raus!“ Gab es so eine Situation,
41 eine konkrete?
42 *Ich hatte es glaub ich ein paar mal probiert, aber, ich hab irgendwie gemerkt, dass es*
43 *nicht so ganz gelingt. (lachend) Es hat mich in meiner Unmusik...alität bestätigt, quasi (beide*
44 *lachen leicht). Ein Schlagzeug da wäre wahrscheinlich mehr mit gegangen. (hmhm)*
45
46 Also du hättest auf jeden Fall gern mehr Möglichkeiten gehabt? Das kann man
47 *Ja, also am Schlagzeug ist es halt auch so, dass man, dass die Trommeln oder was, die*
48 *Becken total unterschiedliche Klänge haben, und hier ist halt doch irgendwie alles, ... hört*
49 *sich alles relativ .. also von der Art her irgendwie der gleiche Ton (hmhm) hm*
50 *also es würde mich jetzt nicht wundern, wenn ich aus irgendeinem Film, wo*
51 *irgendwelche buddhistischen Mönche etwas ähnliches gespielt haben, unbewusst den*
52 *Rhythmus (leicht lachend) übernommen hätte, den ich irgendwie in Erinnerung hatte,*
53 *kann sein, ... weiß ich nicht.*
54 Wieso meinst du das, dass du das getan hast?
55 *Ich weiß nicht, das kam so automatisch und, äh, hat sich soooo, äh, vertraut*
56 *angehört, dass ich es mir fast vorstellen könnte (hmhm)*
57 Also du hattest so das Gefühl, dass was du gespielt hast, hatte was ... kanntest du
58 irgendwoher?
59 *Ja, genau, aus irgendeinem Film, so, was Ich hab jetzt irgendwie ‚Kill Bill‘ im Kopf,*
60 *aber es war was anderes, (Ende vernuschelt)*
61 Und zu dem Gefangenen hast du jetzt eigentlich ZWEI Sachen gesagt, du hast nämlich einmal
62 gesagt, dass das Instrument nicht so viele Mög-, also Begrenzungen hatte, weil es nicht
63 so viele Möglichkeiten hatte, wie ein Schlagzeug, und das deine Musikalität nicht
64 ausreichend -

Zu 3.2.4.3

Verschriftung des Gesprächs mit Samy

65 Ja letzteres ist wahrscheinlich die Grundlage für alles .. aber ich finde auch, die
66 Anordnung ist irgendwie , also es zwingt einen fast irgendwie, ... es geht halt alles so im
67 Kreis, ziemlich symmetrisch, vielleicht liegt es auch daran (hmhm) beim Schlagzeug ist das ja
68 eher so das kreative Chaos, wo was angebracht ist, das man da vielleicht automatisch mehr
69 auf Variationen kommt, wohingegen das hier ... eher so, ich weiß nicht, so ja, halt wie
70 so ein Oval, wo man dauernd drin rumrennt und durch die Schwerkraft immer an den Rand
71 gedrängt wird und auf der Bahn bleibt, sozusagen (jajaja)

72 Also das Instrument zwingt dich irgendwie dazu, wie ein Hamster im Kreis zu rennen
73 (gleichzeitig) So fühlte ich mich (beide lachen)

74 Und kennst du das Gefühl irgendwoher, also, .. geht dir das auch woanders, fällt dir da
75 spontan irgendwie auch eine nichtmusikalische Situation ein, wo das vielleicht
76

77 Eigentlich nicht, muss ich ehrlich sagen, weil es gibt immer irgendwie die
78 Möglichkeit, mal was ganz Verrücktes zu machen und vollkommen aus der Bahn zu
79 springen.

80 Was war das letzte Verrückte, was du gemacht hast.

81 (lacht) Oh, mein Gott was war das letzte Verrückte?!

82

83 Also, was zumindest vielleicht einen Kern von Verrücktheit hatte, es muss jetzt ja
84 nicht die, was weiß ich, die ausgeflippteste -, aber was so was Verrücktes hatte, was dir jetzt
85 so spontan einfällt

86 SPONTAN, fällt mir jetzt gerade gar nichts ein, zur Zeit (lacht auf)

87 was war das letzte Verrückte, das letzte richtig große Verrückte war spontan einen Flug zu
88 buchen nach Spanien, weil es so billig war bei Ryan Air, (lacht) im Dezember für den Juli,
89 den ich dann tatsächlich angetreten hab das ist jetzt ne größere Verrücktheit, (ja) die
90 Kleinigkeiten,

91 Das heißt, da bist du irgendwie Erzähl mal genauer, wie das war, warum du das
92 gemacht hast, in welcher Situation, was dich dazu gebracht hat, was dich vielleicht ...
93 beunruhigt hat?

94 Och, was hat mich dazu gebracht? Das ist so, dass ich, äh, seit, quasi seit meinem,
95 äh, Geburts- datum, äh seit 21 Jahren fahren wir halt mit meiner Familie jedes Jahr nach
96 Spanien, auf den selben Campingplatz, und das halt nicht im Süden, sondern das ist

Zu 3.2.4.3

Verschriftung des Gesprächs mit Samy

97 so Norden, Nordküste, Atlantikküste, und da sind halt wirklich nur Spanier, und halt
98 ein paar, dreiviertel vom Camping, die kommen halt auch jedes Jahr dahin, und die
99 ganzen Kiddies, da ist man halt zusammen groß geworden und ich saß halt irgendwann im
100 Winter am Computer, hab mal bei Ryan Air gekuckt, weil ich da von vielen Arbeitskollegen
101 halt gehört hab, dass man da echte Schnäppchen machen kann, und der Witz ist, dass
102 Ryan Air halt hier von Hahn aus, klar, ähm, quasi die nächstgrößere Stadt von dem
103 Urlaubsort da fliegt, hundert Kilometer sind das dann noch und dann hab ich mal
104 gekuckt, wann man so Urlaub hat, oder Ferien, und hab das dann mal eingegeben, was da
105 der Flug kosten würd, da waren es neun Euro neunzig oder so, und dann hab ich halt
106 gedacht, ... bevor es später teurer wird, buchst du jetzt einfach mal, ... und dann .. kam der
107 Juli immer näher und im Juni ist mir eingefallen, dass ich noch den Flug da am Arsch
108 irgendwie hab..... (lacht auf) jo, und dann bin ich dann einfach geflogen (lacht wieder
109 kurz auf)
110 Alleine!?
111 ne, ich hab dann noch, .. äh, den Vadder und den Bruder bequatscht, die haben
112 dann für wesentlich teureres Geld den Flug buchen müssen, und dann äh, sind wir zusammen
113 da runtergefliegen (ja) ja vielleicht die letzte kleine verrückte Aktion war
114 gestern, dass ich-, ... ich hab jetzt ein WG Zimmer frei, .. kurzfristig, und ... äh, ich hab
115 gerade die Erste genommen die gerade kam, weil die war mir unheimlich sympathisch, ja, und
116 ich hoff das klappt ohne großen Hickhack (hmhm)

117 Wie würdest du verrückt definieren – für dich? Was ist ver- für dich ,verrückt’?
118 h-m-h-m, vielleicht ohne viel zu überlegen mal einfach spontan aus dem ... wenn man
119 irgendwas will, ohne groß nachzudenken, die Konsequenzen sind, oder, was dabei
120 herauskommt

121 Wie war das hier beim Spielen? Hast du, äh, ... wie spontan hast du dich erlebt?
122 h-m-h-m, am Anfang fiel es mir irgendwie schwer überhaupt da
123 reinzufinden, ich mein klar, wenn man noch nie was gespielt hat, u-u-u-und, ... ich glaub, ...
124 die Melodie, die ich dann die ganze Zeit gespielt hab, ich glaub, da kam ich schon relativ früh
125 drauf, irgendwie auf das-, dass das für mich halt irgendwie nahegelegen hat, ich weiß
126 nicht, ich hab dann halt einfach mal ausprobiert, es hat,äh, dann für mich ganz gut geklungen
127 und ohne dass ich Ab-, für mich die Absicht hatte, das dauernd zu wiederholen, .. ist es mir
128 halt, ... ich hab dann zuerst Außen gespielt und dann egal wo ich gespielt hab, kam irgendwie

Zu 3.2.4.3

Verschriftung des Gesprächs mit Samy

129 *immer das gleiche raus, nur in unterschiedlichen Tonlagen, also, ob ich, ob das*
130 *spontan war?*

131 *Ja, wie du, ob du dich spontan erlebt hast, ob du, Mo-Mo-, ob da Momente waren, wo du so*
132 *es*

133 *Also am Anfang fand ich es toll, dass es mir überhaupt gelungen ist, irgend eine Melodie da*
134 *zustande zu bringen, aber je länger ich, äh, da nicht raus kam, desto blöder fand ich, dass ich*
135 *das irgendwie gefunden hab, also irgendwie ohne viel zu impro-, ich weiß nicht, ich*
136 *hab gar nicht improvisiert am Ende, find ich*

137 *Warum nicht?*

138 *Ja, wie gesagt, weil ich, aus dieser Melodie quasi nimmer rausgekommen bin (ja)*
139 *..... nichts, nichts neues mehr gefunden hab, und irgendwie, egal was ich probiert*
140 *hab immer zwangsweise wieder darin gelandet bin (hmhm)*

141 *Aber du bist ja auch auf den gleichen Campingplatz, oder zumindest in die gleiche Gegend*
142 *geflogen.*

143 *(eng) Ja, gut, weil's da so schön ist! (beide lachen)*

144 *Und die Musik hat dir, aber die Melodie hat dir nicht gefallen, also die war-, die hast du nicht*
145 *behalten, weil sie schön war?*

146 *Ä-ä-ä-h, ne, das würd ich jetzt noch nicht mal sagen, die hat mir eigentlich schon gefallen,*
147 *aber äh, ich find es fast erschreckend, da nicht rausgekommen zu sein, und irgendwas*
148 *anderes, äh, spielen zu können oder irgendwas anderes gefunden zu haben (hmhm)*
149 *.....*

150 *Erschreckend weil?*

151 *..... Naja erschreckend vielleicht nicht gerade, sondern, äh, ja, nicht*
152 *schade, sondern- vielleicht schon schade aber- weil, äh, ich offensichtlich so*
153 *unmusikalisch bin, (lachend) dass mir nicht mal das gelingt ich weiß nicht*
154 *nicht erschreckend, halt so ... ich hätte es vielleicht besser gefunden, äh, wenn ich*
155 *vielleicht mal was anderes hingekriegt hätte, (hmhm)*
156 *.....*

157 *Erschreckt, über deine eigene Begrenztheit?*

158 *..... im musikalisch-produktiven Sinne vielleicht, ja! (lacht kurz auf)*

159 *na ja, nee, ... das kann man so nicht sagen, ich bin nicht erschreckt darüber, also,*
160 *ich fands fast noch besser als das, was ich erwartet hätte, zustande zu bringen,*

Zu 3.2.4.3

Verschriftung des Gesprächs mit Samy

161 Also, es ist auch eine zufriede- eine zufriedene (jo) Seite da, neben dem Erschreckten,
162 oder dem -
163 (unterbricht) Deswe-, deswegen hab ich halt auch aufgehört, weil ich, äh, gemerkt hab, hm,
164 ich glaub, wenn ich jetzt noch länger gespielt hätte, wäre ich ...ähm, unzufriedener geworden
165 (hm) ich hab halt nichts Neues mehr gefunden, hm,
166 Hast du aufgegeben!?
167 Ja. (lachend) im Prinzip schon. (beide lachen leise)
168
169 Meinst du, du hättest noch was gefunden?
170 Möglich. Also was mir irgendwie ein bisschen gefehlt hat, sind
171 die, so wirklich .. dunkle Töne, .. ich finde das hört sich alles so ich weiß
172 nicht, so, buddhistisch an, also so ein richtig ... dumpfer Ton fehlt irgendwie, es ist
173 alles so, es ist natürlich nicht, es sind natürlich nicht alles helle Töne, ich als, äh,
174 musikalischer Absolutlaie, kann es natürlich nicht beschreiben in den entsprechenden, äh,
175 Begriffen aber, so etwas dumpfes, oder einfach mal etwas es hat alles so einen
176 gewissen grellen Kran- Klang, auch die, die dunkleren Töne, (hmhm) die, die tieferen Töne ...
177 Also vom, vom Ganzen her hättest du lieb noch etwas Tieferes ... (jo) ... gehabt.
178 Vielleicht dann wirklich tiefes Becken oder so, was wirklich einen dumpfen Klang hat
179 (hmhm) was mir auch wieder die Chance gegeben hätte hier wieder
180 raus zu kommen. Wenn man dann - ich weiß nicht, so als Abschluss oder so oder
181 als Neuanfang, äh
182 Was hättest du mit dem dumpfen Becken gemacht?
183 Ja
184 Jetzt mal einfach so drauflosgesponnen.
185 Relativ so als Abschluss von dieser Endlosschleife einen relativ lauten Ton
186 hervorgebracht, vielleicht
187 Also so einen Schluss-Gong!?
188 Ja..... der dann vielleicht ein bisschen leiser wird, und dann ganz ruhig und dann
189 kann man wieder neu anfangen (hmhm) (kurz unverständlich) möglich
190
191

Zu 3.2.4.3

Verschriftung des Gesprächs mit Samy

192 Ähm, mich würde auch noch ... interessieren, du hast das, also, du hast es zwar wieder
193 abgemildert so ein bisschen mit dem Erschrecken aber, ich mag lieber bei dem Erschrecken
194 bleiben (*lacht*) weil äh, ich denk irgendetwas muss da ja dran sein, dass du das gesagt
195 hast, beim ersten Mal, und, äh, also, so ein Erschrecken über die eigene Begrenztheit,
196 und da vielleicht mal, überleg mal, wann du in der letzten Zeit, eine Erfahrung gemacht
197 hast, dass du dass deine Möglichkeiten irgendwie ... begrenzt sind? Fällt die da so
198 eine eine ... Situation ein?
199 *ja sicher, da fallen einem natürlich viele Situationen ein, dass man begrenzt ist,*
200 *ich meine, da stößt man jeden Tag dran, das ist ganz-*
201 (Unterbricht) Ja aber eine mal zum, einfach eine, eine rausgreifen die dir
202 (*atmet stöhnend aus*) Also ehrlich gesagt, *ich weiß nicht, ob der Frank dir das erzählt*
203 *hat, ich mach da zur Zeit Praktikum bei dem da auf der Intensiv und da ist man natürlich*
204 *unheimlich begrenzt, ... wobei ich es immer blöd find von der Arbeitsleier da anzufangen, weil*
205 *man das den ganzen Tag um die Ohren hat, und ich denke dass es meistens eh keinen*
206 *interessiert, was, äh, was, was da los ist, ... weil da ist man natürlich unheimlich begrenzt,*
207 *.... halt zum Beispiel wie da, das letzte mal, wo ich begrenzt, war, das war heute Mittag, da*
208 *haben wir einen Zugang gekriegt, eine alte Oma, die noch vom Notarzt dann da vor*
209 *Ort intubiert und beatmet wurde, was absolut schwachsinnig ist, meiner Meinung nach,*
210 *da ist man halt begrenzt, dass man diesem Schwachsinn, selbst Neunzigjährige da noch mit*
211 *allen Mitteln der medizinisch unnötigen Kunst am Leben zu erhalten, dass man dem nicht*
212 *Einhalt gebieten kann, das ist schon erschreckend, da ist man begrenzt (hmhm)*
213 *ich wollt ihm die Finger brechen, aber das war dann doch ein bisschen übertrieben*
214 (*lacht auf*) *jo, was mir gerade eben eingefallen ist, als du die Frage formuliert hast,*
215 *ist kann ich das sagen, gerade jetzt, oder unterbrech ich dich in deinem (Nene,*
216 *nene, mach-) das dazu gut, kennst du diese Regen- Regendinger da (ja) das das gut*
217 *dazu gepasst hätte, ich glaub, daran hat es mich auch die ganze Zeit erinnert, und zwar die*
218 *Fantastischen Vier, haben diese Unplugged Tour gespielt und da hatten sie*
219 *einerseits dieses Regen- ... teil da dabei und ich glaube auch solche Töne, dass die auch so*
220 *was dabei hatten, gehört zu haben ich glaube daran erinnert es mich (hmhm) und zwar in*
221 *Kombination, das äh, , Tag am Meer' heißt das Lied, ich weiß nicht, ob du das kennst?*
222 N-n-n-nh, ich hab das glaub ich mal gehört, aber ich hab überhaupt keine Vorstellung mehr

Zu 3.2.4.3

Verschriftung des Gesprächs mit Samy

- 223 *(redet vorher unverständlich dazwischen, dann:)* Es fängt absolut ruhig an, mit diesem
224 *Regen-äh nicht, nicht Regen, quatsch jetzt (Rest unverständlich)*
225 Ocean Drum!
226 *Genau*
227 *Dieses Meeres ... jaja*
228 *Genau dieses Meeresrauschen, ganz richtig mit dem Meeresrauschen und dann geht es so*
229 *weiter, ich nicht das ist, äh, Xylophon oder was, so dem demm dedemdemm*
230 *Wie gesagt, ich ... hab gar keine Vorstellung mehr, ja*
231 *(überlappend beginnend)* Ja es ist schwer zu sagen, ich glaub daran musste ich die ganze Zeit
232 *unbewusst denken, als ich, äh, ... als ich die Töne gehört hab (hmhm) weil ich, .. das*
233 *hätte gut gepasst*
234 *Die Ocean Drum noch dazu?*
235 *Genau. Ich glaub ich hätte sogar dann lieber die Ocean Drum bedient als da*
236 *.....*
237 *Als das hier?*
238 *Ja.*
239 *Warum?*
240 *(gleichzeitig)* Ich glaub da hätte ich auch mehr mit anfangen können, ich weiß nicht,
241 *ich find das, als Instrument, unheimlich faszinierend. Und unheimlich beruhigend, also*
242 *(hmhm) von den Tönen her, hm obwohl das wahrscheinlich*
243 *ziemlich einfältig ist, nh, so eine Ocean Drum, das ist ja im Prinzip immer das*
244 *gleiche,*
245 *Ja es gibt recht wenig (jo), äh, würd ich auch sagen, wenig am, obwohl, man kann, natürlich*
246 *aus allem auch viel machen irgendwie, oder? Also, weiß ich gar*
247 *nicht. Es sind, es sind viele Kugeln drin, (lacht kurz) aber der Gerä-, oder das-s-s Geräusch,*
248 *was man machen kann, ist ja schon irgendwie, äh, in sich ganz chaotisch und*
249 *deswegen ganz durcheinander und ganz vielfältig, aber es entsteht so was, was dann*
250 *vordergründig betrachtet doch irgendwie immer (hm) noch mal das Gleiche ist*
251 *(Lachend)* Manchmal ist ja das Einfache schön.
252 *Jo! aber ich möchte noch, äh, eigentlich noch*
253 *mehr, ääh, vorhin die Situation, als ich dich gefragt habe, die du da geschildert hast, war ja*
254 *eine-, war eine Situation wo dich etwas Äußeres be- also wo d-dein wo deine*

Zu 3.2.4.3

Verschriftung des Gesprächs mit Samy

255 Machtbefugnis, deine Kompetenz nicht so weit gereicht hat, das du ... da irgendwie zum
256 Beispiel anordnen konntest, ok, lass das (*Nee-*) jetzt sein
257 (*Überlappend beginnend*) -nee, so mein ich das nicht, ich mein das eher in der, äh, ... nicht in
258 der Machtkompetenz, jetzt zum Beispiel wäre ich doch nur Oberarzt, und könnt dem, äh,
259 sonst was erzählen, nenee, sondern in in der .. Instanz der Vernunft viel eher, das
260 das halt einfach die Vernunft so groß sein kann, das, das, das man auf solche Ideen nicht
261 kommt. (hmhm) das wäre viel, das macht mich, nicht wütend, aber in die Richtung
262 geht das

263 Also dass der, der die-, der das gemacht hat, nicht vernünftig genug war, es nicht zu
264 machen?

265 Ja, nicht Schneid-, nicht genug Schneid gehabt hat, es nicht zu tun, ich mein, ... klar ist das
266 immer mit, die denken sich dann halt „Ei, jo, rechtliche Konsequenzen, ich muss es tun, und
267 blabla!“ Aber die sollten vielleicht mal denken, wie es wäre, wenn es ihre Mutter oder Oma
268 wäre, die da liegen würde, weil dann würden sie es bestimmt nicht machen, weil sie genau
269 wissen, was die Konsequenzen von so was sind ... und das ist halt traurig und es gibt
270 welche, die da den genügenden Schneid haben um das nicht zu tun, so ist das ja nicht,
271 (hmhm) dass das nur so ein Traum wär

272 Aber vielleicht trotzdem mal an einer Situation, wo du durch deine eigenen Fähigkeiten
273 an eine Begrenzung gestoßen bist, weil das ist, ja das eigentlich, was du so,
274 zumindest auf der einen Seite geschildert hast, deine mangelnde Musikalität oder so was.
275 „Ich kann es einfach nicht ... besser und bin da nicht rausgekommen!“ Da hast du
276 gesagt, das wär so die Grundlage (*hm*) dass da-, da irgendwie so eine Situation die dir
277 gerade so einfällt, wo das in der letzten Zeit mal so war. Oder ob es, hmpff
278

279 Nee, ich mein, mangel-, meine mangelnde Fähigkeit, äh, Dinge, die eigentlich
280 dringend getan werden müssten, weil auch da den Arsch hochzukriegen und sie zu tun.
281 Warum weiß ich auch nicht, zum Beispiel Mitbewohnersuche, nur so als lapidares Beispiel
282 (ja) ich wusst ja, dass der auszieht, aber mir dann wirklich mal den Arsch hochzukriegen, ...
283 und, äh, fünf Minuten Zeit zu investieren, und das ganze ins Internet zu stellen, irgendwie
284 scheitert es manchmal daran, dass das nicht so ganz klappt, warum auch immer, keine
285 Ahnung. Man hat immer etwas besseres zu tun, da ist man mal daheim, da hat man mal Zeit

286 und da hat man keine Lust sich noch irgendwie darum zu kümmern,

287 das fällt mir dazu ein (hmhm) so in letzter Zeit

288 Und was für Gefühle macht das dir, also wie fühlst DU dich damit, dass du so bist?

289 Ja in dem Moment, wo ich es, äh, wo ich gerade auf der Couch liege und zum

290 Beispiel Musik anhören will und dann nicht den Arsch hochkriege, um, äh, das Internet

291 einzuschalten und, äh, eine Anzeige zu schalten, da fühle ich mich gut, weil ich mir sage,

292 „Och, kannst du ja auch morgen machen!“ Nur morgen, wenn ich aufwach, denk ich mir

293 „Leck mich am Arsch, jetzt hab ich das schon wieder verpeilt, (lacht) jetzt wird es mal

294 langsam Zeit“ ... Joo, aber das ist jetzt nichts so Kritisches wo man, äh, ... irgendwie

295 Angst kriegen muss oder so, (hmhm) zum Glück nicht. Hätte ich jetzt keinen gefunden,

296 wäre es natürlich Scheiße (lacht kurz auf) – auf die Schnelle! Hätte ich ne Wo-, ne Woche,

297 nen Monat die Wohnung an der Backe na ja

298 Was wär so ne kritische Situation, wo du, wo man Angst- was du jetzt gesagt hast, ne

299 kritische Situation, wo man Angst kriegen könnte?

300 Naja, Angst. Das gleiche Theater beim Studienplatz,

301 halt, die Bewerbungen dauernd wegzuschicken, das hab ich auch immer bis auf den letzten

302 Drücker vor mich hingeschoben, dass ich dann immer noch, um viertel vor sechs .. auf die

303 Post rennen musste, damit ich um sechs Uhr ... noch die scheiß Dinger in den Briefkasten

304 schmeißen konnte, damit sie am nächsten Tag dann auch ankommen, weil der nächste Tag

305 der letzte Tag war, wo es, .. äh, .. vor Bewerbungsschluss das halt mir fehlt

306 manchmal so, äh, wirklich den Arsch hochzukriegen Ich glaub,

307 jetzt sind wir abgedriftet, gell?

308 Nnn-, wir sind ja noch hier (beide lachen). Warum, wo müssten wir denn hin, deiner

309 Meinung nach?

310 Keine Ahnung (lacht kurz auf)

311 (beide lachen kurz auf)

312 Ja, wie kommst du drauf, find ich trotzdem interessant, wie kommst du drauf, dass wir

313 abgedriftet sind, jetzt gerade in der, an der Stelle?

314 hm, wie komm ich drauf? Ich glaub das hat nicht ganz auf die

315 Frage gepasst, wobei ich ehrlich zugeben muss, dass ich die Frage gar nicht mehr genau

316 weiß (beide lachen)

317 Ja wir sind ja ausgegangen von dieser Frage,

318 *Nicht mehr rauszukommen, irgendwie.*
319 Das war die ganz, genau das war der, der, der Ursprungs- ..-dingens, und dann so die letzte
320 Frage war die Frage nach der Begrenzung irgendwie, nach der, nach der Erfahrung
321 irgendwie, irgendwas kann ich nicht so, wie ich es gerne wie ich es gerne wollte,
322 irgendwo stehe ich mir quasi selbst im Weg
323 *Es ist der innere Schweinehund, der mir da im Weg steht-*
324 (gleichzeitig) Genau-
325 *um es auf Deutsch zu sagen! (beide lachen)*
326 Also gar nicht du bist es, sondern-
327 *Natürlich bin ich das. (lacht) Also das auf einen fiktiven inneren Schweinehund zu schieben*
328 *ist eine ganz billige Masche (lacht) irgendwo ist man es natürlich immer selber*
329
330 Aber was mir bei beiden Geschichten, die du erzählt hast, auffällt ist, das es ja-, es gab ja ein
331 Happy End also (ja) du hast eine Mitbewohnerin und, ähm, ... einen Studienplatz-
332 Eben nicht!
333 Hast du- (*unverständlicher Einwurf*), da-daran ist es gescheitert.
334 *Nein, daran ist es nicht gescheitert. Also, ich hab es immer noch rechtzeitig geschafft, das*
335 *abzuschicken, ich glaub daran liegt es, dass ich immer es irgendwie dann doch noch*
336 *geschafft hab, vielleicht sollte ich es einfach einmal nicht schaffen (lacht kurz). Aber*
337 *ich glaube, das würde auch nichts ändern Das ist einfach das Naturell des*
338 *Menschen, oder mancher Menschen, ich bin jetzt nicht, um Gottes Willen, also*
339 *..... ich bin nicht faul oder so, glaub ich nicht, auf der Arbeit bestimmt*
340 *nicht (hmm) ... in der Schule schon.*
341 Warum in der Schule?
342 *och, ich hab immer gedacht, ich schaff das auch so – hab ich auch.*
343 *Die Konsequenz ist, ich muss halt jetzt ewig auf einen Studienplatz warten, weil ich damals*
344 *halt gedacht hab, Abi ist Abi und wenn du es hast, hast du es, aber es ist natürlich nicht*
345 *so, es kommt natürlich doch entscheidend auf den Notenschnitt an da hab ich halt*
346 *jetzt ein bisschen die Arschkarte gezogen, und das ... würde ich nie wieder so machen (lacht*
347 *auf) aber das war halt die Zeit, ich*
348 *mein, das bringt auch nichts, wenn ich das jetzt meinem Bruder sage, ... ich weiß, dass das*
349 *mir früher auch so gesagt worden ist, ... das ging wahrscheinlich jedem so, nh, in der Zeit*

Zu 3.2.4.3

Verschriftung des Gesprächs mit Samy

350 *hat man einfach keine Lust gehabt da groß-, hat man gedacht, ich schaff es eh und ich*
351 *habs auch geschafft, aber, jo, man konnte auch nicht genau wissen, dass*
352 *das, dass das jetzt so scheiße wird, ich mein, da ist der NC 1,1, wenn du dann mit 2,8*
353 *Abi gemacht hast und dann kannst du natürlich länger warten, nh. Und damals*
354 *war das noch nicht so, damals bist du echt zum Teil noch mit 2,2 reingekommen ein*
355 *Kollege von mir- Ich merk gerade, du machst das echt geschickt, du sitzt wie so ein*
356 *Psychologe im Sessel da und lässt dann die Leute quatschen, ist gut. (beginnt zu lachen,*
357 *Interviewer lacht mit) Hast du Psychologie da als Nebenfach? – Nein.*
358 *..... Nee.*
359 *So auf der Couch! (beide lachen)*
360 *..... Aber ich bin auf der Couch (lacht) also,*
361 *Kurz nach dem Abi, als ich Zivi gemacht hab, hat mich, äh, ... einer von den .. Doktors, da,*
362 *dich ich ganz gut kenne, der hat mich darin noch bestärkt, weil der hat nämlich mit 3.2*
363 *Medizin studiert und ist .. nach einem halben Wartesemester reingekommen. Damals*
364 *..... damals (hmhm). Aber heute, wo jeder zehnte Abiturient Medizin studieren will,*
365 *..... nur um dann festzustellen, dass er einen Apfel und ein Ei verdient und dann doch ins*
366 *Ausland geht, oder direkt schmeißt und weiß der Geier wie viele Schichten machen muss,*
367 *..... da kann man sich riesig freuen (lacht kurz auf)*
368 *.....*
369 *Aber, um noch mal auf diene Bemerkung, wie ich das so geschickt mache*
370 *zurückzukommen, ... äh warum hast du das gesagt?*
371 *..... Ja warum ich das gesagt hab? Weil mir natürlich in dem eigenen .. selbst*
372 *gerade aufgefallen ist, äh, dass, äh, ich doch in einen Redefluss reingeraten bin,*
373 *..... und ziemlich viel, ziemlich Privates erzähle was ich so noch*
374 *keinem (halb verschluckt) Fre-jemandem, den ich gerade erst getroffen habe, erzählen würde.*
375 *..... Und auch wenigen Freunden ... erzählen würd, - na ja nee, das ist jetzt- aber da*
376 *kommst du ja zu so Gelegenheiten eigentlich selten, dass man einfach mal so sich*
377 *unterhält.*
378 *Also es hat ja sch-, es hat etwas von sich ausliefern? Ich m-*
379 *..... Da hat ich ehrlich gesagt ein bisschen Angst vor, als der Frank mir*
380 *auch erzählt hat, irgendwie, hab ich gesagt, hoffentlich nicht, äh, hoffentlich nicht so*
381 *eine,Psychologe-Sofa-..... Position.*

Zu 3.2.4.3

Verschriftung des Gesprächs mit Samy

382 (leise) Warum nicht?

383*ich weiß nicht, weil das, äh, eigentlich eine Sache ist, die ich überhaupt nicht*

384 *mag, muss ich ehrlich zugeben, auch jetzt mit Freunden, also ich hab zwar*

385 *viele Freunde, so wie man sagt, ab-e-r .. wirklich nur einen sehr engen Kreis, mit dem ich*

386 *mich über so engere, persönlichere Sachen austausche, also einen sehr engen Kreis.*

387 *Zwei von ich weiß nicht wie viele es sind (Ende verschluckt) (hmhm)*

388

389 Naja, es obliegt dir hier, was du sagen magst und was nicht.

390 (*überlappend beginnend*) *Jaja, da du mich nicht mit irgendwelchen Drogen betäuben*

391 *tust (beide lachen laut) hoffe ich das unter Kontrolle zu haben.*

392

393 Gibt es sonst noch was zum Spiel, was dir auf- was dir noch einfällt – zu unserem

394 *Spiel, was wir da gemacht haben, irgendwas Besonderes, und wenn es nur ein*

395 *bisschen besonders ist?*

396 (*überlappend beginnend*) *Hhmmmmh Vielleicht, dass ich wenig davon mitbekommen*

397 *hab, eigentlich, bewusst, was du gespielt hast, weil ich, weil ich viel zu konzentriert darauf*

398 *war irgendwie, krampfhaft da irgendetwas-, nicht krampfhaft, aber- krampfhaft*

399 *lassen wir weg - einfach darauf konzentriert war selbst irgendetwas zu finden, obwohl ich mir*

400 *eigentlich .. im Vorhinein vielleicht sogar gedacht hab, äh, wart doch mal ab, was der so*

401 *macht, und dann kuckst du, aber das ging irgendwie gar nicht, das hab ich gleich*

402 *gemerkt, dass ich mich da überhaupt nicht .. dran orientieren kann. Erstens denk ich,*

403 *war das natürlich von dir auch Absicht, dass du mich vielleicht so ein bisschen hast*

404 *machen lassen und gar nicht mir die Gelegenheit gegeben hast, da irgendwie einzusteigen,*

405 *und zweitens denk ich vielleicht auch, dass es mit diesem Instrument, denk ich, ,*

406 *kaum die Möglichkeit gab, .. sich groß an deinem Instrument zu orientieren, was*

407 *wahrscheinlich auch Absicht ist (beide lachen)*

408 (ironisch) Da hab ich ja ganz viele böse Absichten?!

409 *Nee, wieso böse, das ist, äh, das steht dir ja zu (beide lachen) nicht böse, um Gottes*

410 *Willen,*

411 Auf jeden Fall, also was dir aufgefallen ist, was mir auch aufgefallen ist, wollt ich-, wär

412 auch meine nächste Frage gewesen, dass ... bisher mein Spiel in deinen Erzählungen noch

413 nicht vorgekommen war,

Zu 3.2.4.3

Verschriftung des Gesprächs mit Samy

414 *Ja, weil ich wenig darüber sagen kann.*

415 Weil du halt stark konzentriert wa- konzentriert warst auf, auf, darauf was du, was du machst.

416 *Ja.....*

417 Und da find ich dann interessant auch, das ist ja irgendwie- du hast ja den Vorsatz hast du

418 gerade gesagt, äh, einen intelligenten Vorsatz, sag ich mal, äh, ich wart auf- ich lass

419 den zuerst mal machen, und wart mal ab, was der so bringt (*lacht*) und dann kann ich mich

420 irgendwie da dran so ein bisschen orientieren und dann hast du aber gesagt, das ging gar

421 nicht, Wieso ging das nicht?

422 *Ich hab, äh, bevor wir, glaub ich, überhaupt angefangen haben, hab ich gedacht,*

423 *„Mach das doch so, orientier dich an dem!“ hab ich gedacht, „aber dass wird bestimmt*

424 *nicht klappen, weil .. der lässt dich bestimmt .. zuerst anfangen, der wird gar nicht, äh,*

425 *anfangen, bevor du nicht überhaupt irgendetwas gemacht hast!“ war dann glaub ich nicht so,*

426 *nh, ich glaub, du hast angefangen, leise, wenn ich mich richtig erinnere,*

427 *unnnnnnd, ich glaub, äh, ja kann sein, dass ich mit den ersten ein zwei Tönen noch*

428 *irgendwie versucht hab, da einzusteigen, aber dadurch, dass das für mich so absolut*

429 *ein unterschiedlicher Charakter hat, dass das also ich konnt, äh, ich konnt*

430 *mich mit den Tönen, die ich produziere, ... gar nicht an den Tönen, die von dir kommen*

431 *irgendwie orientieren, also, nicht das das nicht gepasst hätte, im musikalischen Sinne,*

432 *sondern zum Beispiel, wenn du jetzt Schlagzeug gespielt hättest, ja, ich mit der*

433 *Gitarre, hätte ich mich natürlich leicht daran orientieren können, aber .. sich mit einem*

434 *Schlaginstrument an was, äh, Geigenartigem zu orientieren, ist irgendwie*

435 *..... für mich jedenfalls unmöglich (*lacht auf*) (Hmhm) kann ja nicht mit dem Takt*

436 *irgendwas machen, war ja kein Takt, also für mich ... (nh) eine Schlagzahl oder so*

437 *gab es ja nicht, und, äh, von den Tonhöhen oder -tiefen her eigentlich auch nicht.*

438

439 Dann hast du ja doch gehört. Überleg mal genau, ob das was du jetzt sagst, das fänd ich

440 nämlich wichtig, äh, hast du gehört, dass das nicht so ist, also dass du das-,

441 du hast jetzt gesagt, das mit den Höhen und Tiefen, das, das, da war kein Anknüpfungspunkt,

442 oder mit dem Knapp- mit dem Takt, war kein Anknüpfungspunkt. Hast du das beim Spielen

443 gehört, oder ist das-, oder-, weil vorhin hast du ja eher so gesagt „Ich hab gar nicht so viel

444 wahrgenommen, ich war viel (*hmhm*) viel stärker fixiert?

445 Also an-, vom, vom Anfang hatte ich mehr wahrgenommen, weil vom Anfang hab ich noch
446 bewusst gehört „Ei, was macht er jetzt so?“ Oder „Was, was spielt er?“ und dann hab
447 ich halt gemerkt, „Kannst du nicht irgendwie antworten“ oder so, „Kannst-, bringt jetzt
448 nichts, wenn ich da irgendwie- mach einfach“ und dann hab ich ein paar Töne selbst- und
449 dann hab ich mich irgendwie an den eigenen Tönen festgehalten, und dadurch dass ich dann
450 die eigenen Töne mehr gehört hab, ist das eigentlich in den Hintergrund geraten und ich
451 hab dann halt mehr versucht, auf den ... eigenen Tönen was aufzubauen (hmhm)
452 Klingt ja irgendwie so ein bisschen so, als wär wie eine-, wie eine Welle über dich
453 geschwappt, irgendwie, und hätte dich eigentlich mitgenommen in eine-, in eine Richtung wo
454 du ursprünglich eigentlich gar nicht hin-wolltest also da-
455 Jaa, ich hab halt, äh, am Anfang, ... bevor wir angefangen haben, hab ich halt gedacht, kuckst
456 mal, wie gesagt, und Als ich dann gemerkt hab, es bringt nichts, hab ich halt, äh, mehr
457 so versucht, selbst was zu machen (hmhm) so würde ich das sagen (ja)
458 Wobei es glaub ich eine Situation gab, wo du dann ein bisschen
459 leiser wurdest, wo ich dann versucht hab irgendwie mitzugehen, und auch leiser
460 wurde, ja ich glaub das gab's. (vernuschelter Anfang) Aber
461 zwischendurch muss ich sagen, hab ich wenig da irgendwie ...
462 Aber bleib vielleicht mal bei der Situation, das find ich spannend. Einzelne Situationen sind
463 immer spannend. Äh,also da hattest du irgendwie gehört, dass ich leiser werde,
464 und dann? .. hast du?
465 Hab ich gedacht, das ist ein ganz guter Anreiz, auch mal leiser zu werden, weil es ...
466 ja einfach so als, als Ruhepause irgendwie halt (undeutlich) wenn's mal leiser
467 wird und dann wieder, also langsam leiser und dann wieder langsam aufbauen so
468
469 Und das hast du dann gemacht?
470 Ich glaube (lacht kurz auf)
471 Und äh,bist dann, ähm,also es klingt, als-, da war ja so ein Moment,
472 dann, von, ich sag mal, von, ... von Kommunikation, von Zusammenspiel ... während so, was
473 du vorher gesagt hast: „Ich war eigentlich mehr so bei mir!“ .. und dann .. kommt da
474 irgendwie so ... ein Kanal (hmhm), oder so, keine Ahnung, .. ein Tunnel öffnet sich und da
475

Zu 3.2.4.3

Verschriftung des Gesprächs mit Samy

476 Ich glaub, da war so ein bisschen die Hoffnung, „Ah, kuck mal, jetzt kannst du doch noch
477 irgendwie mit ihm mitgehen, weil er wird leiser, und das kannst du auch!“ (hmhm) also da
478 kannst du dann ein bisschen einsteigen und dann, äh, warum nicht, weil ich es, äh, jo,
479 halt alleine leiser zu werden, hmmm, bringt wohl nichts, und anders herum,
480 wenn du, äh, dann ganz leise wirst, und vielleicht auch mal kurz eine Pause machst, alleine
481 da .. dann um so fester draufzuhauen, da den großen Zampano zu machen, ist dann auch
482 scheiße (hmhm) also es hat auch, find ich, in dem Moment ganz gut gepasst, zeitlich, wo man
483 vorher die ganze Zeit ein bisschen gespielt hat, auch einmal ein bisschen .. (verschluckt:)
484 Päuschen macht, kurz.

485 Und, äh, wie
486 s-, wie sind wir aus diesem Kontakt wieder herausgekommen, oder wie hat der wieder
487 aufgehört, wodurch ist der dann noch mal-, weil das war ja-, oder ich weiß nicht
488 vielleicht, ich hab so das ... Gefühl, also das Bild irgendwie, dass wie so ein eher so ein
489 Funken war, der einmal aufgeblitzt ist, ein Kontaktfun-, funken, nicht eine Änderung und
490 danach waren wir im Kontakt, die ganze Zeit, sondern eher da war (Jo, richtig) so was
491 und dann ging das wieder weg oder so-

492 Richtig!

493 - und warum ging das weg?

494 uh, das war eigentlich wie am Anfang dann, dass ich wieder mit den
495 Tönen, die du gespielt hast, sozusagen ich als, äh, (erste Worthälfte unverständlich)
496 –mann, nichts mehr anfangen konnte, dann wieder, unnd, dann halt wieder mich mehr
497 auf mein Eigenes konzentriert hab, irgendwie ja
498

499 Find ich, find ich spannend, würd mich auch mal interessieren, ich weiß nicht, ob du darüber
500 erzählen magst, äh, ob das etwas ist, äh, von dem du sagen würdest, das kenn
501 ich von meinem Kontakt-, von meinem Beziehungsverhalten auch außerhalb,

502 Was?

503 Dieses, ähm, da wär eine Möglichkeit für Kontakt, aber dann
504 irgendwie merke ich relativ schnell, dass es nicht stimmt und bleib dann doch bei mir
505

506 (trocken:) Also ich glaub, dass das, äh, damit nichts zu tun hat. Das jetzt von einer
507 musikalischen Ebene auf eine, auf eine private, oder, äh, auf die Ebene des

Zu 3.2.4.3

Verschriftung des Gesprächs mit Samy

508 *Lebens* zu verbinden und da einen kausalen Zusammenhang herzustellen, glaub
509 *ich nicht*

510 Ja nicht einen kausalen Zusammenhang würd ich auch gar nicht-, nur die Frage, ob es da
511 Analogien gibt, ob-ob es da Ähnlichkeiten gibt, oder so, nicht-nicht irgendwie
512

513 *Wenn man lange genug sucht gibt es wahrscheinlich immer irgendwo Ähnlichkeiten*

514 *ininin Jedem, aber* *sicher gibt es da Ähnlichkeiten* *in*
515 *bestimmten Situationen (hmhm) aber ich denk das liegt, äh, das also die Möglichkeit*
516 *zur Kontaktaufnahme und dann doch nicht, weil's irgendwie-?!*

517 (unterbricht) Ja es war ich weiß nicht es war so in deiner, in deiner (*hustet*) du hast
518 ja auch gesagt es war zweimal es war wie am Anfang an dieser Stelle irgendwie, äh, ... da war
519 so eine Möglichkeit und dann aber das Gefühl, äh,

520 die Instrumente passen doch irgendwie nicht zusammen ...

521 (*lacht kurz auf*) Klar das ist, äh, *das ist ja ein sehr, wie soll ich sagen, ein sehr*
522 *gängige Metapher für, äh, das Leben als ein Zwanzigjähriger, oder?!*

523 *Wie?*

524 *Ei, wenn man jetzt sagt, da ist die Möglichkeit zusammen zu gehen und dann doch*
525 *nicht, also, das kennt ja jeder, wobei ich jetzt nicht denk, dass das, äh,*
526 *ich weiß nicht, das ja,*

527 Also da siehst du nichts irgendwie...

528 *Nichts Tiefgründiges.*

529 *Nichts Spezifisches oder so was? (hmhm)*

530 *Die Situation hat jeder erlebt, mehrfach und, äh, was heißt Tiefgründiges, da*
531 *also ich seh jetzt keinen Zusammenhang dadurch, dass jetzt, da-, dabei, dass ich, äh, von dem*
532 *Musikalischen jetzt hier (hmhm) auf, äh, gewisse Situationen im Leben, die man erlebt ...*
533 *die man im normalen Leben erlebt (hmhm) Ich denk jetzt nicht, dass, äh,*
534 *weil ich hier jetzt versucht hab da irgendwie zusammen zu musizieren und dann hats doch*
535 *nicht geklappt, dann wieder probiert und doch nicht, dass das, äh, dass ich da einen*
536 *Zusammenhang herstellen kann mit meinem Leben (hmhm) das glaub ich nicht*
537 *wie siehst du das?*

538 *Äh, da triffen wir jetzt ein bisschen ab, find*
539 *ich, äh, ich seh das so, dass man das kann, oder ich glaub das man das kann (ja, Rest*

540 *unverständlich*) ich geh davon aus, dass man das kann, wir kommen dann aber in eine
541 theoretische Diskussion, .. die, ...äh,undund, ich sag das ist, das ist für mich, das ist für
542 mich ein Moment des Abtriffens im Gespräch, wo du-, vorhin hast du, vorhin als du das
543 gesagt hast, „Also ich glaub ich trifft gerade ab.“ Oder so etwas, da hast du eine Situa-, eine
544 konkrete Situation geschildert, das ist für mich kein Abtriffen. Theoretische Diskussionen
545 haben relativ wenig-, also dann-
546 *(gleichzeitig)* Nene, also es würd mich jetzt nur mal interessieren ... *(Rest unverständlich)*
547 *(gleichzeitig)* Jaja, nee, ichich-, also ich seh das so, das ist, äh, quasi eine Grundannahme,
548 äh, ja, das ist eine Grundannahme von mir, dass das so ist, das es da was, äh,
549 *Ok.*
550 Ähm, und michmich, äh, deswegen mich interessiert, mich würd es auch interessieren, also
551 auch, wenn du diesen ... Zusammenhang nicht siehst, oder in Frage stellst, obob es den gibt, ...
552 äh, äh, wenn du trotzdem eine solche Situation aus deinem .. alltäglichen Leben
553 erzählen magst, äh, würd ich die trotzdem gerne hören. *(lacht)*also was dir da, ob dir
554 da was einfällt, wo du denkst, ok, da, ... da lassen sich schon Parallelen herstellen, ob-, wie
555 gerechtfertigt die sind, ist nocheinmal etwas anderes.
556 *ja gut, Parallelen würde ich das jetzt, äh, nicht nennen, Parallelen wären*
557 *also es fällt mir schwer eine Parallele herzustellen, zwischen, äh, einem*
558 *äh, einem, zwischen Musizieren, ja, (hmhm) oder einem Versuch dazu, viel eher,*
559 *oder zwischen dem Versuch zweier Menschen zusammen Musik zu spielen*
560 *was wir versucht haben, oder auch viel eher getan haben, und dem, äh, dem*
561 *Ablauf dabei, und dann, äh, auf der anderen Seite zum Beispiel, äh, die Situation*
562 *des Lebens irgendwie der Versuch, eine Freundschaft aufzubauen (hmhm) oder eine*
563 *Beziehung, also das als, als, .. als Parallelen, ähäh, aufzufassen, fällt mir unheimlich*
564 *schwer (hmhm) ... ich weiß, dass, äh, ... psychologisch vielleicht, dass man das so .. sehen*
565 *kann ... wobei ich ehrlich gesagt, äh, ... damit meine Schwierigkeiten habe (ja)*
566 *Natürlich gab es da Situationen-, .. dass ist natürlich ein Bild, eine*
567 *Metapher, wo sich leicht, äh, Parallelen oder Situationen im normalen Leben*
568 *finden lassen beziehungsstechnisch oder was (hmhm) ich mein, äh, das Bild, äh,*
569 *zusammen was zu versuchen und, äh, dann auch was zusammen zu machen, und dann,*
570 *äh, zu merken „Oh, es klappt doch nicht!“ das ist ja, das hat, äh, das hat man sicherlich*
571 *schon erlebt (ja) jeder.*

Zu 3.2.4.3

Verschriftung des Gesprächs mit Samy

572 Für mich wär aber-, für mich wär- ist auch nicht-, klar, wenn man das so allgemein lässt, find
573 ich es nicht interessant, für mich ist interessant, oder wäre interessant, äh, nn, es
574 noch klarer herauskriegen, äh, die beiden Situationen, d-der Anfang, wo-, wo du
575 gesagt hast, .. da „Du hast angefangen.“, also ich hab angefangen, du hast-, hattest den
576 Vorsatz, so ein bisschen zuzuhören, hast das auch eine zwei Töne lang gemacht, hast du
577 gesagt, ob das jetzt zwei oder zehn waren ist ja egal (*ja, klar*) du hast es kurz gemacht und
578 dann bist du aber dann hast du gemerkt es klappt-, es geht nicht, wir passen nicht, also die
579 Instru- ähmähmähm äh, dann war so das, das Ding, dass irgendwie die Instrumente nicht
580 richtig zusammenpassen, so hast du es ja erlebt, die Instrumente passen nicht richtig
581 zusammen und dann hast du gedacht „Ok, wenn es nicht zusammen passt, -
582 *Nicht zusä-*
583 *Nee?*
584 *Find ich-, also, ich finde nicht, dass die nicht zusammen gepasst haben, ich finde-*
585 *..... hab ich mir jetzt so noch gar kein Bild drüber gemacht, muss ich sagen,*
586 *.....also es ist mir jetzt nicht so ... ins Auge geschossen, dass die nicht zusammen passen*
587 *würden (Ah!) Also würd ich nicht mal behaupten, sonder viel eher, dass, ... äh, nicht ...*
588 *dass das klanglich nicht zusammenpasst, sondern dass ich in dem Sinne, dass ich mit dem*
589 *klanglich für den nicht-, dass das so unterschiedlich ist, dass ich mich daran*
590 *überhaupt nicht orientieren kann (hmhm) das ist, so halt, also nicht dass das*
591 *musikalisch nicht zusammen passt, sondern, äh, wie gesagt, an einem Schlagzeug hätt ich*
592 *mich leichter orientieren können, oder zum Beispiel kann ja auch, äh,*
593 *.....weiß der Geier, neneeneene, hm, zum Beispiel, äh, eine Gitarre und so*
594 *ein, äh, Meeresrauschen-Ding da, dass kann ja auch zusammen passen, aber sich dann, äh,*
595 *als Gitarrenspieler an dem Meeresrauschen zu orientieren, denk ich, wird schwer fallen*
596 *..... so kann ich das-*
597 *Hm, jajaja, jetzt versteh ich das.*
598 *..... halt als, als, für mich als musikalischem Laien irgendein Strohalm, an dem ich*
599 *mich festhalten kann, und den gabs da halt nicht (ja) so*
600 *(gleichzeitig) Weil?*
601 *..... weil die Töne zu unterschiedlich waren, oder überhaupt, dass, ich produziere ja*
602 *.. (schlägt die Steeldrum an) einzelne Töne, ... wohingegen das bei dir mehr ein ..*

603 *zusammenhängender Ton war, und da konnt ich mich halt (hmhm) nicht dran*
604 *orientieren*
605 *Weil ich hab ja auch längere, also ich hab ja auch nicht wie mit der Ocean*
606 *Drum irgendwie ein, ein Grundrauschen oder so was erzeugt, sondern du hast, ich sag*
607 *mal, kürzere, weil die nur vom Anschlag her (genau) gemacht wurden, meine Töne waren*
608 *.. länger (ja) aber waren ja auch einzelne Töne, also, ... vonvon von daher, äh, find ich es, find*
609 *ich's noch nicht, äh, ich will nicht dein Erleben in Frage stellen, weil genau das*
610 *will ich nicht, deswegen will ich nicht zuviel sagen, sondern ich würd, würde gern, ich will*
611 *einfach nur, dass du es, nhh, äh, ich glaub, dass es, ich glaub dass es, äh,*
612 *ich glaub dass es etwas mit dir zu tun hat, dass du es so erlebt hast, das meine ich und das*
613 *man es nicht hätte so erleben müssen(schwer verständlich: sicher)*
614 *unund das, und das noch ein, und das quasi genauer rauszukriegen, äh, wie also ein*
615 *bisschen genauer hast du es mir jetzt ja schon erklärt, also mit dem-, vorhin kam das für mich*
616 *irgendwie, äh, anders rüber, äh, was du gesagt hast, also mit diesem, äh, Wir-kommen-nicht-*
617 *zusammen oder so war jetzt ja irgendwie so, es kann schon zusammenpassen, es kann*
618 *irgendwie wie nebeneinander hergehen, aber, äh, es ja es fehlt irgendwie trotzdem*
619 *der Halt, oderoder es fehlt der Anknüpfungspunkt oder was weiß ich. Irgendsowas, aber*
620 *das krieg ich noch nicht richtig klar, was das ist.*
621 *..... Ja diediedie, die, äh, Verbindungs- , für mich fehlt so die Verbindung*
622 *nicht dass es nicht zusammen gepasst hätte, sondern so die konkrete Verbindung*
623 *fehlte, wo (hmhm) ich mich hätte dran festhalten können, Möglichkeiten zur Verbindung*
624 *oder zur Anbindung an, äh, das was du spielst. (ja) Gabs halt nicht.*
625 *.....*
626 *.....*
627 *Ja, ich w- also, aber, vielleicht kriegen wir es auch nicht-, ich versteh es-, ich versteh es*
628 *immer noch nicht so richtig genau, was da, was da fehlt, also, irgendwas feh-,*
629 *irgendwas hat dir gefehlt, es waren zwei Mal, du schilderst zwei Kontaktsituationen praktisch*
630 *am Anfang und in der Mitte irgendwann, ... und es hat aber was gefehlt, damit ein längerer*
631 *Kontakt entstehen konnte*
632 *Jo, am Anfang halt der Versuch wie gesagt, (unverständlich genuschelt) zusammen zu*
633 *kommen und dann als du leiser wurdest, war das für mich, das war ... für mich irgendwie*
634 *so die einzige Möglichkeit, da mal ... anzuknüpfen, weil leiser werden kann ich auch*

Zu 3.2.4.3

Verschriftung des Gesprächs mit Samy

635 (hmhm) *das war halt das, „Er wird leiser, das kann ich jetzt ja auch mal, das das ...*
636 *geht, ja? da kann ich, äh, mitziehen (hmhm) mit ihm jetzt“ ja, ich*
637 *muss sagen, Streichinstrumente sind mir eh etwas, äh relativ Fremdes, insofern*
638 *(jaja) vielleicht daher.*
639
640

641 Also ich kann mich an diese zwei-, al- wenn es diese- , ist natürlich immer die Frage, ob, ob
642 wir von der gleichen, ... von dem gleichen Moment sprechen, aber auch für mich gab es
643 solchen- einen solchen Moment in der Musik und es-, ich geh davon aus, dass es der gleiche
644 ist, das wir vom gleichen Moment sprechen und diesen Moment hab ich hab ich so
645 erlebt irgendwie, .. jetzt könnte was entstehen jetzt könnte ein Kontakt-, jetzt könnten
646 wir in Kontakt kommen, (hmhm) äh, aber dann warst du weg
647 das war das Erleben von meiner Seite aus, also, wie ein, wie ein
648 kleines „Ah ja, da könnt jetzt was passieren, da könnte jetzt irgendwie (hm)
649 könnten wir Hand in Hand über die Straße gehen“, oder was weiß ich, und, äh, ... an, und
650 dann aber hat es irgendwie doch nicht geklappt und, und wie gesagt, dieses dieses, äh,
651 das noch irgendwie

652 *Ja das war für mich so ähnlich, weil dann halt doch wieder, dann hab ich halt doch wieder*
653 *gemerkt, dass es .. äh einerseits von den Instrumenten her, für mich zu schwierig ist,*
654 *da einen Kontakt herzustellen, und dass jetzt natürlich auch durch meine sehr begrenzten*
655 *Fähigkeiten, äh, da was weiter aufzubauen,*

656 Aber wir hätten ja auch, ich sag mal ganz äh ... blöde ... über die Straße gehen
657 können, also wir hätten ja irgendwie, von wegen begrenzten Fähigkeiten, wir hätten ja „hung
658 – hung – hung“ was weiß ich, also .. äh Kontakt ist, ist ja normalerweise würd ich
659 mal sagen, würd-, nicht von, nicht von, nicht per se von einer, von einem Handwerk, von
660 einer Technik abhängig, für dich irgendwie anscheinend im Moment schon, so wie du
661 es schilderst irgendwie, dir hat da, dir hat da irgendwas gefehlt, damit es ... damit es gehen
662 könnte damit wir den Kontakt halten können, war das-, waren die Instrumente
663 irgendwie nicht so stimmig, kommt immer, oder, oder deine eige-, deine eigen Musikalität
664 war nicht stimmig, aber ... irgendwas hat auf jeden Fall-, irgendwas hat gefehlt, damit der
665 Kontakt -

Zu 3.2.4.3

Verschriftung des Gesprächs mit Samy

666 (gleichzeitig) ja ich konnt (ja) damit wenig anfangen mit dem .. Streichen

667 (ganz leise:) konnt ich

668

669 Umgekehrt hattest du ja-, vielleicht kommen wir so auch noch ein Stück näher, äh, hattest du

670 ja auch, äh, die, die Phantasie, irgendwie, mit einem Schlagzeug, ein Schlagzeug hätte dir

671 vielleicht das gegeben, was dir die, was dir der Psalter also da wär, da wär das eher

672 möglich gewesen, dass wir (hmhm) dass wir in Kontakt kommen mit dem Schlagzeug (hm)

673 Warum?

674 Weil es ja auch ein Schlaginstrument ist, denke ich, und, äh,ja

675 Also weil es deinem dann näher gewesen wäre? oder warum (jo) auch?

676weil ich einfach besserwahrscheinlich hätte ich

677 mich einfach besser dann an dich anlehnen können, (hm) auch, ja

678

679 Klar, also, wir wären uns ähnlicher gewesen und dann wäre es leichter gewesen zu

680 imitieren oder, oder sich zu orien-, wie du es gesagt hast (hmhm), sich zu orientieren (hm),

681 was ja irgendwie was von, von mal kucken, was der andere macht (hmhm) und, und ich

682 spiele es nach, variiere es ein bisschen oder was auch immer, aber-

683 Allein schon die Taktwahl (ja) vorgegeben zu haben, daher.

684

685

686 Also ein Wesen von einem anderen Stern. Zwei unterschiedliche ein Erdling

687 und .. Marsianer und dann ... ist es irgendwie schwierig. Schwieriger als mit zwei

688 Erdlingen (lacht)

689 Wenn man so will

690

691 Wie ist grundsätzlich dein Verhältnis zu Fremden?

692 (lacht kurz leise auf) äääähm, wie ist mein Verhältnis zu Fremden? Was

693 sind Fremde? ... Fremde Menschen?

694 Fremde Menschen, ja, also würdest-, bist du, bist du, schätzt du dich eher als, als ... offen (ja)

695 auf Leute zugehend, ein, oder?

696 Ääääääh, Ich glaub es kommt

697 darauf an, wie ich gerade gelaunt bin (lacht auf) Ehrlich gesagt, äh, ich denke

Zu 3.2.4.3

Verschriftung des Gesprächs mit Samy

698 schon! Ja, ... es kommt immer drauf an (hmhm) in welcher Situation, klar.
699 Aber ääääh nicht auf jeden. ...
700 Auf wen nicht-
701 (gleichzeitig) sagt man mir nach. (Rest unverständlich)
702 (gleichzeitig)) -oder was, was was wäre so ein Hinderungsgrund, wo du sagst „Ah, nee, auf
703 so Leute hab ich ...“?
704 Das kann ich gar nicht genau sagen, dass ist, äh, ... manche Leute, die gehen mir schon
705 auf die Nerven, bevor ich, äh, bevor sie überhaupt ein Wort mit mir gewechselt (Wortende
706 fast verschluckt:) haben, dann denk ich, „Oh, was für ein Affe!“ Und, äh, .. das grasse
707 Gegenteil war zum Beispiel gestern die-, das Mädchen, was ich als Mitbewohnerin da jetzt
708 (hmhm) (Satzteil unverständlich) nicht tragisch, aber, es gibt schon ... Leute, auch in, äh,
709 meinem Freundeskreis, die dann halt Freunde von-, irgendwie die dann halt immer da
710 mitkommen, wo ich dann echt jedes Mal denke, „Warum muss ich das ertragen, schon
711 wieder?“ (lachend)
712 Aber bleiben wir doch bei dem, .. bei dem andern, bei der bei dem, wie heißt sie denn,
713 die bei (Steffi) die Steffi, äh, bei der was hat die, was macht-, was, was hat
714 sie was sie-, was sie dir so direkt als sympathisch irgendwie ..?
715 Ich glaub das Hauptargument war, dass sie, .. äh, ins 603 geht (lacht). Also .. ich hatte halt
716 wirklich-, meine bisherigen Mitbewohner waren, einmal die Miranda hat mit mir Abitur
717 gemacht, war eine unheimlich gute Freundin von mir, oder ist, und der Stefan, der jetzt
718 bei mir wohnt halt auch, den kenn ich seit weiß der Geier, acht Jahren oder so (hmhm)
719 wir sind ewig schon gute Freunde, und äh, und da hab ich jetzt halt natürlich auch gekuckt,
720 wieder im Freundeskreis, ist da irgendjemand, gäb's eine Möglichkeit, dass wieder
721 irgendjemand so reinzieht, gab es halt nicht, weil viele weggehen, auch, studententechnisch
722 und die die hier sind, halt der Bernd, da lassen sich gerade die Eltern scheiden, weiß der
723 Geier, der kann halt gerade nicht ... sodass, äh, ich mich dann spontan doch irgendwie dazu
724 entschlossen hatte, zu sagen, nee, ich hatte die ganze Zeit gedacht, scheiße, da gab es
725 doch noch den Moritz, der sagt „Jaa, .. ich such mir jetzt einen Job, und wenn ich einen Job
726 hab, dann zieh ich zu dir, ich will erst noch einen Job“ und da hab ich gesagt „Moritz, ich
727 kann keine drei Monate warten, dass kann ich nicht bezahlen!“ ja und der ist eh so, ein ganz
728 Tranfunseliger, nh, und hier und da, und ich weiß insgeheim, dass es bei dem eh nicht klappt,
729 weil bis der mal was geeiert kriegt, das- dauert ein halbes Jahr, so dass ich dann

730 irgendwann quasi, in der Not, auch dazu gedrängt wurde, auch, das ins Internet zu setzen,
731 unnd äh, ich muss sagen, spätestens nach gestern find ich es auch cool, weil es
732 kommt wieder jemand neues rein, es ist mal wieder was ganz Neues halt einfach, neue Leute,
733 und warum nicht. Es ist ja langweilig dauernd eine WG nur mit Freunden zu besetzen
734 (hmm) das kann man sich auch schenken, die hat man sowieso schon genug um die Ohren.
735 Ja – Was war die Frage? (beide lachen)
736 Was du direkt an ihr sympathisch fandest (gleichzeitig: „Ach so-“ Rest unverständlich) und
737 das erste war auf jeden Fall, dass die ins 603 geht.
738 Naja, das-s-s war nicht das erste.
739 Nee, aber das war das erste, was du gesagt hast, (jaja, das) so, ja.
740 Äh, ja, genau, da kam ich halt drüber-, und zwar, äh, Musik. Also ich hab, äh, halt
741 ehrlich gesagt ich muss sagen, ich höre unheimlich viel Musik, ich weiß nicht, (halb
742 verschluckt:) wie dir das so geht, ich hab Regale voll, unheimlich viel halt, und, äh, ich
743 hab den Horror-, nicht den Horror, ich glaub, du legst (verschluckt:) es immer so ein
744 bisschen auf die Goldwaage, wenn ich sage, ich hab den Horror-
745 Nee ja, ich nehm dich einfach ernst. (beide lachen)
746 Ich muss ein bisschen aufpassen, dass ich nicht zu starke Worte verwende, (njo), die stärker
747 ausgelegt werden, als was ich so meine. Äh, ich darum habe ich jetzt,
748 äh, ... wenig Lust oder sehe da durchaus ein großes Konfliktpotential mit jemandem
749 zusammenzu-, zum Beispiel, zum Beispiel zusammen zu ziehen, der, äh, Drum-, na ja nicht
750 Drum and bass, Techno hört, oder so, oder, das wär dann für mich, dass ich seine Musik
751 nicht ertragen könnte, ... das wär für mich schlimm, aber genauso schlimm wäre es, wenn
752 jetzt, äh, der meine Musik nicht ertragen könnt, weil ich weiß, dass ich viel Musik hör. Ich
753 steh morgens auf, im Bad, beim Frühstück und weiß der Geier uund das wär natürlich
754 auch schlimm, wenn der dauernd (genervt) „Hä, mach mal die Musik aus!“ und so was, also
755 das war mir fast das Wichtigste, ... dass das irgendwie passt, ähm, deswegen, der zweite
756 Bewerber, oder Interessent, ... der gestern da war das war halt ein, ähm, Informatik-
757 Doktorand im zehnten Semester, der war auch unheimlich nett, um Gottes willen, und
758 wirklich ein, äh, lieber Bub, aber, da hab ich halt die ganze Zeit schon im Hinterkopf
759 gehabt, wenn ich mal Wochenende mache, klar, er muss viel lernen, das seh ich ja auch alles
760 ein, da hat man ja auch Verständnis dafür, aber, ... in wie weit man dann letzten Endes bereit
761 ist sich da einzuschränken, zum Beispiel, äh, ... halt eben nicht, äh, abends um elf Uhr noch

Zu 3.2.4.3

Verschriftung des Gesprächs mit Samy

762 mal gerade, äh, die Anlage aufgedreht, (jo) weil der Bub schon schlafen muss, oder am lernen
763 ist (hm), das ist halt schon so, das ich dann lieber, äh, dass ich das schon am Ende
764 ... ähm das Entscheidende-, ich meine das entscheidende Kriterium ist meistens immer so ein
765 Bauchgefühl, jo, aber (hmhm) ein wichtiges Kriterium war dann, äh dass das
766 irgendwie passt, dass man sich da (jaja) auf einer Linie-, weil ich denk, das ist halt auch
767 eine wesentliche Grundlage dafür, sich irgendwie da halt zu verstehen .. menschlich
768 und auch, äh, ein gutes Klima, äh, zu schaffen wenn man sich mit der Musik versteht.
769 Ja!

770 Und wenn du das Bauchgefühl, von dem du gesprochen hast, versuchst, ... zumindest so weit
771 du es jetzt gerade so spontan kriegst noch ein Stück (*beginnt zu lachen*) weit aufzudröseln.
772 (*unverständliche Zwischenbemerkung*) Was brauch das Gefühl .. bei dir, um um positiv
773 zu sein?

774 Oh Gott, das ist eine schwierige Geschichte, bei mir.

775 Oder, oder vielleicht einf-, gar nicht so Allgemein, sondernäh, am, ... vielleicht einfach
776 jetzt konkreter mit, mit der Steffi, äh, .. was, ... was war da irgendwie so w-w-wo du so
777 spontan sagen würdest, da hatte ich so das Gefühl, ok, das, (*lacht wieder*) das passt.
778 Also, das war schon am Telefon, als sie angerufen hat, hat-war die Stimme einem war
779 unheimlich sympathisch (ja) und, äh,-

780 Wie war die?

781 Oach, wie war die? Wie soll ich das beschreiben? ... Nett Ja so halt, äh,

782 nettes Mädchen. (Beginn vernuschelt) Zum Beispiel meine vorige Mitbewohnerin,
783 die Miranda, das war, das ist ein ziemlicher Haudegen, die hat es schon-, da musste ich ganz
784 schön einstecken (*lacht*) un-n-nd-

785 Also nettes Mädchen klingt für mich eher so ein bisschen braver, oder so. Sowas (*N-ee*)
786 jetzt im Vergleich zum Haudegen, oder wie nett?

787 Neeneee, nee, brav ist so wie brav! ... Brav so, äh,

788 Ja irgendwie nett klingt klein, irgendwie. So, also frag ich, ob es in die Richtung
789 geht, oder, äh, nett kann halt immer noch sehr viel (*jaja*) heißen.

790 Ja! Das ist schwer zu beschreiben, nh, wie man äääh, jetzt so ein Bauchgefühl (hm) was man
791 selbst als nett interpretiert (hmhm) dann, äh, zu beschreiben ist nicht ganz einfach.

792 Wie klang denn die Stimme, versuchs einfach mal, keine Ahnung, mit Farbe, mit Wetter, mit
793 was weiß ich.

794 Das kann man am best-, also ich finde, das (unverständlicher Satzteil) ... ich glaub so
795 Sachen sind immer Sachen, die man schon vorher mal- , ich find zum Beispiel ich
796 weiß nicht, als ich mit ihr telefoniert hab damals, war sind die Gedanken, die ich da
797 hatte, es hört sich nett an und an irgend...was und in dem Fall an irgendwen in dem Fall
798 erinnert, die (hmhm) Stimme, ja, und, äh, kann man dann nie natürlich dann
799 definitiv ... endgültig sagen, an wen sie einen erinnert, wenn man nach einigem Nachdenken
800 kommt dann kommen dann schon einem ein paar Ideen von ehemals guten
801 Freundinnen oder auch Freundinnen an die einen dann die Stimme erinnert (hm) ..
802 Wobei das wahrscheinlich ist, wie so mit dejavu-Erlebnissen, die es ja de facto nicht gab,
803 sondern so eine Einbildung vom Gehirn, dass, äh, das schon mal genauso war, wenn ich
804 jetzt die Stimmen natürlich wahrscheinlich nebeneinander stellen würde, würde ich vielleicht-
805 (reden eine zeitlang gleichzeitig – Samy bleibt dabei unverständlich) Aber das ist ja auch egal,
806 also die Frage ist ja eher, wie man es, wie man es erlebt (ja). Das find ich das interessantere.
807 Also darüber stellt sich ja dann eine Verbindung irgendwie her. Ob die dann de facto in
808 Anführungszeichen so ist, ist ja noch mal was anderes (hmhm) aber irgendwas, also,
809 an der Stimme hat dich irgendwas schon mal, anan an, hat dich irgendwie-, kam dir irgendwie
810 bekannt-, vertraut vor, oder so?
811 Ja, ... warm vielleicht (warm!) kann man vielleicht sagen, wenn du so eine Metapher
812 willst. (ja) Angenehm, und irgendwie auch auch ruhig, ich glaub, ruhig, ja, so (ja)
813 angenehm ruhig, also nicht so, nicht langweilig, sondern äh, ruhig! (hmhm)
814 Also auch nicht so was (mit hoher Stimme gackern) irgend-(ja, genau) hysterisch (genau)
815 übersprudelndes
816 Ja genau, nee, sondern genau das nicht!..... Mehr so ruhig und, ähm, nett, ich glaub,
817 äh, irgendwie so, äh, das sind jetzt Eindrücke (ja), nh, also so nicht-,
818 äh, nicht dazu in der Lage, ja hysterisch nicht, sondern, äh, nicht dazu in
819 der Lage, so richtig, äh .. laut oder patzig oder ... übellaunig und, äh, leck mich am Arsch so
820 –mäßi9ig halt zu werden, so halt.
821 So wie der Huedegen. (beide lachen)
822 Och, nee, mit der Miranda, hab ich mich gut verstanden, aber (lacht), da trafen zwei
823 Haudegen zuga-zusammen, das war das war schon lustig manchmal. (Lacht)
824
825 Hattest du eine Haarfarbe, als du mit ihr telefoniert hast, vor Augen,

Zu 3.2.4.3

Verschriftung des Gesprächs mit Samy

826 *Ja, blond (lacht)*

827 *Und? Hat es gestimmt?*

828 *Äh es ist so ein rotblond wobei das immer schwierig ist, das sind auch Sachen, die*

829 *kann man mich fragen, das ist, äh es stimmt, da kann ich mich kaum dran erinnern an*

830 *so, es kann sein, dass ich da was erzähle, gerade mit rot und blond. In Erinnerung hab*

831 *ich es eher rötlich, aber ich, äh, befürchte fast, es wird normales blond sein. Ich bild*

832 *mir irgendwie meistens ein, dass es so ein rötliches blond (beide lachen) das ist mir*

833 *schon bei unheimlich vielen Leuten so gegangen.*

834 *Aber die-, das, äh, die Haarfarbe irgendwie die du mit der Stimme .. verbunden hast, das*

835 *war so ein das (Ja, so ein) war so ein richtiges blond*

836 *Ja jetzt nicht so ein, äh, Wasserstoffblond, sondern, äh, ein angenehmes blond.*

837 *Und das hatte sie nicht so ri-, also da war noch mehr ro-rötlich drin.*

838 *Nee, ich – also vom Gefühl her finde ich, hat es ganz gut, äh gestimmt.*

839 *Ja. Also war nah dran (ja) irgendwie, an dem, an der*

840 *..... auch so von dem, was man sich dann so vorstellt wobei es da eine ganz lustige*

841 *Situation gab, ..., äh, und zwar, ich will nicht sagen, wir triftten ab, aber-*

842 *Nee, wir triftten nicht ab (beide lachen)*

843 *Ich erzähl halt einfach ein bisschen aus meinem Leben, ich glaub (ja), das willst du auch*

844 *hören, gell, (Immer noch Lachen)*

845 *Nicht alles, aber das interessiert mich noch, also, jaja, ... erzähl ruhig!*

846 *Also ich hab mich halt verabredet für die-, für gestern um halb sechs, oder was, na ja, ist*

847 *auch egal, ... auf jeden Fall war ich kurz vorher halt noch runter, Müll rausbringen oder*

848 *was und, äh, wir wohnen im Hinterhaus, nh, im Hinterhof ... und dann kam ich zurück*

849 *und da stand wirklich, also, die Ausgeburt der Schönheit einer Frau vor der Tür und hat halt*

850 *... die ... Klingelschilder abgesucht, und da hab ich so gedacht „Nee, das ist sie jetzt*

851 *nicht“ nh, Klingelschilder (ganze Erzählung schnell und verwaschen artikuliert) abgesucht,*

852 *mich so ein bisschen angekuckt und dann hat sie das Handy ausgepackt, irgend jemanden*

853 *angerufen und ich sage ... „Äh, salu, kommst du vielleicht, um die Wohnung anzukucken?“*

854 *Also da „Nee, ich wollt nur eine Freundin besuchen, die neu hier eingezogen ist.“ Oder*

855 *so (beide lachen) scheiße. Aber na ja.*

856 *Also die hättest du schon gerne gehabt?*

Zu 3.2.4.3

Verschriftung des Gesprächs mit Samy

857 *Och, das war, (lacht) mehr ein lustiger Schwank (lacht mit) Ich glaub nicht,*
858 *dass die eingezogen wäre, muss ich ehrlich sagen, also die hätte nicht gepasst*
859 *Warum nicht?*
860 *Ich weiß nicht, dass war bestimmt .. eine BWL-Studentin, (nahezu unverständlich:) oder*
861 *so was verwandtes Das sind ja auch immer Kategorien, die ich ganz gern, ganz ähä,*
862 *..... gerne .. habe. Einteilung der Leute nach Aussehen in, äh, bestimmte*
863 *Berufsgruppen oder Studienrichtungen.*
864 *Das hast du gerne?*
865 *Ja.*
866 *Warum?*
867 *Weil ich, äh, kann natürlich sein, ja eigentlich kann nicht sein, dass ich mir das*
868 *einbilde, weil ich denke, dass ich da eine gute Trefferquote habe. Weil zum Beispiel*
869 *mein Lieblingssport ist das bei „Wer wird Millionär?“ wenn die Leute in die Mitte*
870 *kommen, und diese-, irgendwann erzählen sie ja immer was sie, was sie machen, ja, ... und,*
871 *äh, da sitz ich meistens schon mit meinem Mitbewohner da, und dann, äh, sagt jeder von uns*
872 *irgendwas, ... was der jetzt beruflich macht oder was der ist. Und ich muss sagen, ... es trifft*
873 *jetzt nicht in der Hälfte der Fälle zu, aber auch so ein Viertel (ja) find ich durchaus eine*
874 *erstaunliche Quote (hmhm). Und es ist echt erschreckend oft so, dass du sagst-, da kommt*
875 *dann irgend so, äh, eine Brillen-so nh Schnepfe und dann sagst du Zahnärztin und es stimmt,*
876 *oder „ei, ich studier BWL“ ei, Zack, oder irgend so ein Harry, „Ei, ich studier Mathe und*
877 *Physik“ und es stimmt (lacht) es ist schon manchmal (ja) ganz, ganz lustig*
878 *.....*
879 *Also es ist so ein, da bist du irgendwie ziemlich-, (ich mag das) ziemlich gut drin und du*
880 *magst es auch*
881 *Ja, so ein privates Spiel.*
882 *Vielleicht noch gerade in die andere Richtung: Also wir hatten jetzt ja mit der Steffi einen*
883 *Vertreter von ,da klappts‘, vielleicht noch*
884 *(unterbricht) Mitbewohnermäßig! also Mitbewohnermäßig klappt es (Ja) weil ich hab,*
885 *äh, ja, ich kenn auch viele Leute, die irgendwie in WGs gewohnt haben, und das*
886 *waren alles mal beste Freunde, und das ist ... oft grandios gescheitert, halt wirklich (hm) wo*
887 *du dir dann sagst, dass es eigentlich schon vorher abzusehen war, dass ich zwar jeden*
888 *einzelnen von denen gut leiden kann und die sich vorher auch alle gut verstanden haben, aber*

889 *dass du schon vorher gesagt hast, wenn die zusammen ziehen, dann fliegen*
890 *irgendwann die Fetzen, (hmhm) irgendwann gehen die wieder auseinander, das hat wirklich*
891 *so oft gestimmt und klar kannst du jetzt nicht, ich hab die eine halbe Sunde gesehen, nh,*
892 *klar kann es natürlich sein, dass man von ihr gar nichts weiß, aber ich denk, dieser erste*
893 *Eindruck ist schon meistens so ganz, äh, entscheidend, nh, das man sagt, angenehmer*
894 *Mensch, ein angenehmer Mensch, ich finde das ist ein ziemliches starkes Wort, dass das*
895 *dann klappt*
896 *Joo, aber das da-, genau um diesen ersten Eindruck ging es ja, also da sind wir ja irgendwie*
897 *von ausgegangen, von diesem ersten Eindruck, wann ist jemand äh, wann, wann*
898 *ist jemand vom ersten Eindruck so, dass ich denke „Ok, .. das passt, hier, hier kommt was*
899 *zustande, (ja) da, da gibt es eine, eine und, eineeine Schnittmenge oder was weiß ich.“ und*
900 *umgekehrt halt n-n-n Beispiel, einein Beispiel für diese andere Kategorie, .. wo du, wo du*
901 *direkt irgendwie, wo du eineeine Begegnung, einen Menschen oder so, äh, wo du, wo du*
902 *gemerkt hast, direkt auf Anhieb, so das Gefühl hattest „Bah, das passt nicht!“ und was da war.*
903 *Ja, das ist wie gesagt, ich bin da ziemlich krank .. im Kopf, manchmal. Also das sagen viele*
904 *von mir, dass ich da einen Knall hab, und, äh, ... das stimmt sicherlich auch bedingt,*
905 *oder teilweise, aber, na ja, so ist das halt. Fragst du dich jetzt warum?*
906 *Ja. (beide lachen) das soll ich ja wohl, nh?*
907 *(überlappend beginnend) Soll ich dir das an einem Beispiel verdeutlichen, (ja) also,*
908 *..... ich sehe, du machst das ganz gut, mich zuz Sachen zu bringen, die ich eigentlich*
909 *nicht erzählen würde, aber na ja, es interessiert dich ja und es hilft dir bestimmt auch weiter*
910 *für dein, äh für deine Arbeit und, und eine Situation, äh, zum Beispiel, Leute,*
911 *wolltest du wissen, ob ich die jetzt mag oder nicht (jajaja) also es ist noch gar nicht so*
912 *lang her, lass mich mal überlegen, wann das angefangen hat, das dürfte*
913 *so..... lass es März oder April sein, nh, dieses Jahr, jo, ich weiß nicht genau. Ein*
914 *Freund von mir, ein guter Freund, der arbeitet im Biergarten, ja, und der hat auch mit mir*
915 *Abi gemacht und, äh, na ja auf jeden Fall, war ich in der Stadt, wir machen auch viel*
916 *zusammen, der kommt abends auch vorbei um ein Bierchen zu trinken oder wir gehen in die*
917 *Stadt zusammen u-und irgendwann hat er halt dann ein, beziehungsweise zwei*
918 *Mädels dabei gehabt, die ich überhaupt nicht gekannt hab und die mit ihm zusammen im*
919 *Biergarten gearbeitet haben und da war halt auch die Emma dabei und da*
920 *muss ich sagen, die ging mir von Anfang an dermaßen was von auf die Nerven,*

Zu 3.2.4.3

Verschriftung des Gesprächs mit Samy

921 *(unverständlich)* ich konnt sie überhaupt gar nicht haben, ich hab sie die ganz Zeit nur

922 *aufgezogen, die ganze Zeit verarscht, wirklich, auf übelste Art und Weise, wo ich*

923 *mir manchmal gedacht hab „Mach mal ein bisschen langsam!“, nh, und weil sie*

924 *halt wirklich ... dermaßen auf die Nerven gegangen ist und das Schlimme an der war,*

925 *das sie ... wirklich halt, die kam dann einmal mit dem Moritz da mit, einen trinken*

926 *gegangen und hat gleich so gemacht, als würde sie mich seit ungefähr fünf Jahren kennen, nh*

927 *..... und da hab ich zu ihr gesagt, „pass auf, jetzt mach nicht, als würden wir uns ewig*

928 *kennen, wir waren erst einmal einen zusammen trinken“ und das hat die nie eingesehen,*

929 *davon hat die auch nie abgelassen, was mich irgendwie .. immer mehr bestärkt hat in*

930 *meiner Abwehr ihr gegenüber der Witz ist, die hat das ganze so lange getrieben, und*

931 *das hätte ich selbst jetzt von mir nicht gedacht, .. dass irgendwann, ... äh, .. wirklich gemocht*

932 *hab und, äh, ja, mittlerweile sind wir fast beste Freundinnen (lacht) also-*

933 *Ihr seid beste FreundINNEN?! (lacht) (unverständlicher kurzer Einwurf)*

934 *Eine relativ wahnsinnige Situation, wie ich finde.*

935 *Also da war am Anfang eine große ... (kurzer unverständlicher Einwurf) Abneigung eher, von*

936 *deiner Seite (ja) die, die .. hauptsächlich darauf begründet war, dass sie ... ich sag*

937 *mal, sich ein bisschen distanzlos oder so verhalten hat, oder, oder w-*

938 *Ja, ... ja, irgendwie .. so gemacht hat, als .. kennt-kennt als würd sie mich kennen hä, pff, jo,*

939 *halt einfach so und dann hat sie halt von ihm meine Nummer gehabt, ruft mich an, „Ei*

940 *ich komm in einer halben Stunde vorbei zum Mittagessen. Und Tschö. Alles klar!“ (lacht)*

941 *und so was halt (ja) jo heut ruft sie halt gar nicht mehr an und kommt einfach*

942 *so. (lacht wieder)*

943 *Und heut ist es ok?*

944 *..... ja-a, ... im Prinzip schon, also es gibt natürlich schon auch Situationen, wo es nervig ist,*

945 *wenn es gerade selbst .. nicht passt, aber jo, ok das nur so als krasses*

946 *Beispiel, äh,*

947 *Von einem Wechsel.*

948 *Ja.*

949 *Wie kam der Wechsel-*

950 *(gleichzeitig) Ich glaub vom einzigen Wechsel*

951 *Ja. - Und wie kam der Wechsel zustande? Das ist ja auch spannend.*

Zu 3.2.4.3

Verschriftung des Gesprächs mit Samy

952 Ehrlich gesagt, das weiß ich überhaupt gar nicht genau.

953 Wie kam der Wechsel zustande?..... vielleicht, ä-äh, hab ich

954 kapituliert (lacht, Interviewer lacht mit) einfach kapituliert und dann, ähm mich drauf

955 eingelassen, ich weiß es nicht wahrscheinlich durch, jo, halt auch durch die Zeit dann,

956 dann kam der Sommer und dann ähm, wir haben abgemacht, ei fahren wir zusammen an

957 den Bostalsee, und dann waren wir so oft zusammen am Bostalsee und haben dann auch

958 jede Menge Quatsch miteinander gemacht, das dann halt wahrscheinlich irgendwann halt

959 doch die ... Freundschaft entstanden ist, von der sie sich die ganze Zeit eingebildet hat, dass

960 sie schon seit fünf Jahren besteht. möglich

961 Also du warst die Burg mit der zugezogen-, zugezogen-, hochgezogenen Zugbrücke und

962 irgendwann hast du davor beigegeben, dass sie einfach irgendwie so gemacht hat, als wär da,

963 ... als wär da keine Zugbrücke, oder-

964 Ja, als wärs ein Marktplatz, sozusagen (ja) wirklich, ... also ich denke dass

965 das bei mir den, äh was deen-n-n-n, die Entwicklung dazu äh, gefördert

966 hat, oder bewirkt hat ist, ääääh, dass .. am Anfang, ich mein da .. kann sie ja das, kann

967 das nicht ernst gewesen sein, dass, äh, dass sie ... oder das ich ein sauguter Freund von

968 ihr bin, ja, sie kannte mich ja gar nicht, das war, ich weiß bis heut nicht, wie sie das, (kurz

969 unverständlich) die hat auch einfach einen Knall, das muss man-, ich mein ich hab auch einen

970 Knall, kein Thema, .. die halt einfach auch und, äh, ... es hat sich dann halt so entwickelt, dass

971 die halt dann auch wirklich ... viele Probleme mit mir geteilt hat, die sie hatte und ich

972 denke, dass ich dadurch dann gemerkt hab, dass ich doch irgendwie, äh, ... ein-n wertvoller

973 Freund für sie geworden bin, dass sie so Sachen halt, äh mit mir teilt und, äh, (hmhm)

974 dass ich dann irgendwie gemerkt hab „Ei, joo, so blöd ist sie gar nicht“ und, äh, jo

975 (hmhm) dass sich das dann so entwickelt hat

976 Also es kam zu der aufgesetzten, sag ich mal, zu dieser unechten, oder was weiß ich, zu

977 dieser verfrühten (gleichzeitig: Jo, di ist halt total, so-) Freundschaft, gab-, die wurde dann

978 mit Substanz gefüllt?

979 Genau. ... Genau. .. Die ist so total euphorisch so, manisch quasi, so ist da ... angelaufen,

980 immer total überdreht, wenn du abends müd warst (kaum verständlich: kam die an) (mit

981 hoher Stimme) „Ja, hallo komm her und trink.“, ... ähm, ja, halt so (lacht kurz auf)

982 und das wir waren vielleicht bei der Frage stehen

Zu 3.2.4.3

Verschriftung des Gesprächs mit Samy

983 *geblieben, äh, also, ... wie das ist, mit Leuten aufeinander zugehen oder*
984 *zusammenkommen*

985 *Genau, ähm, (jo) im Prinzip war so und, äh, ähm das war jetzt ja schon ein interessant-,*
986 *(ja) also das war jetzt ja schon einein ein ein Kippbeispiel, oder so was-*
987 *Genau, das war die Ausnahme, um die Regel irgendwie zu erklären, äh-*
988 *-und die Frage war noch, .. irgendwie genau so wie der bei der Steffi irgendwie gestern das*
989 *Gefühl hattest, oh, irgendwie so ganz spontan, .. keine Ahnung, vielleicht .. find ich sie total*
990 *scheiße, wenn sie mal hier wohnt, aber im Moment, total spontan passt das irgendwie,*
991 *hab ich das Gefühl, das passt, und da irgendwie so jemanden, eine Begegnung aus der letzten*
992 *Zeit, die du noch irgendwie so ziemlich plastisch in Erinnerung hast, wo jemand ... wo du*
993 *jemand begegnet bist und direkt halt das Gefühl gehabt hast, „Nene, geht nicht!“*
994 *Geht NICHT! ja also jemand Neues*
995 *eigentlich eher nicht, weil ich mein, wer geht schon in eine Kneipe, kuckt sich Leute an, die er*
996 *nicht leiden kann, um festzustellen, das er mit denen (vernuschelt:) niemals ein Bier trinken*
997 *würde (lacht) das wär blöd, aber klar, also es gibt jede Menge Leute, ...*
998 *Aber vielleicht so, dass du-, keine Ahnung auf einer Party oder so jemandem vorgestellt*
999 *wurdest, wo duäh, wo du gedacht hast, „Nee, da hab ich jetzt-, ok, ich weiß jetzt*
1000 *den Namen, aber (lachend) ... mehr muss es auch nicht werden.“, also so was eher, also.*
1001 *Klar, man geht nicht aktiv auf Leute zu, aber trotzdem kommt man ja irgendwie durch*
1002 *Vorstellen oder durch, .. weiß nicht, irgendwo mal mit Leuten in Kontakt, wo man merkt „Nö,*
1003 *da will ich jetzt gar nicht mehr in Kontakt kommen, oder, oder (spricht etwas länger*
1004 *gleichzeitig und unverständlich im Hintergrund) sogar noch stärkere aversive Gefühle hat, wo*
1005 *es einem-, und da irgendwie so ein, ein Beispiel, um zu kucken, was, ... wie sieht es da aus.*
1006 *Also da siehst in der Regel so aus, äh, dass, äh, ich glaub, ich versaut*
1007 *worden bin durch mein Titanic Abonnement, was ich schon seit Jahren habe, und ein*
1008 *relativ großer Sarkast schon immer war, und da meistens so rangehe, dass, äh,*
1009 *wenn ich sehe dass jemandmir auch so überhaupt nicht zusagt und für mich halt ein*
1010 *absoluter Depp ist, was, wo ich von überzeugt bin, in ... vielen Fällen in meinem Leben schon,*
1011 *äh, eine Fehleinschätzung war, aber nicht, dass ich das irgendwie bereuen würde, also,*
1012 *ich weiß, dass ich da bestimmt vielen Menschen Unrecht getan hab, indem ich gesagt hab,*
1013 *das sind Deppen, weil ich das relativ schnell denke, von irgendwelchen Leuten, die, äh,*
1014 *.... für mich relativ seltsame Verhaltensweisen an den Tag legen. Aber das ist dann*

Zu 3.2.4.3

Verschriftung des Gesprächs mit Samy

1015 meistens so, wenn die dann meinen auf mich zukommen zu müssen, auf irgendeiner Party
1016 zum Beispiel, dass ich die dann meistens wirklich äh mit zwei drei Sätzen, die
1017 relativ derben Inhalts sind, abgefertigt hab, dass die nie wieder (lachend) auf mich zukommen
1018 keine Ahnung (hmhm) das ergibt sich dann halt in der Situation
1019 Aber das ist ja dann eher so, ich sag mal, deine Technik, wie du dir die Leute vom Leib hältst,
1020 als Konsequenz, ... (gleichzeitig: Äh, die-) dass es, das es nicht stimmt, mich hätt-
1021 (gleichzeitig) Nee, das ist jetzt nicht eine bewusste Technik, oder so, sondern, (vernuschelt.
1022 wenn die da) ... irgendwelche Sachen da bringen, zum Beispiel irgend ein Geschwätz,
1023 weiß der Geier über was, am schlimmsten natürlich über die FDP, dann dann, äh,
1024 jo, dann-, wenn die dann meinen mit ihrem Gespräch bei mir ankommen zu müssen, dann ist
1025 es meistens so, dass ich, äh, ... zwei drei Sätze wirklich sag und ... die fragen mich nie wieder
1026 irgendwas, nh
1027 Aber vielleicht da mal ein konkretes Erlebnis schildern (gleichzeitig: Ich bin die ganze
1028 Zeit am überlegen-) so aus muss ja nicht ein FDP'ler sein kann einer
1029 Ich hatte teilweise einen schweren Stand in der Schule, umgeben von FDP'lern (hustet)
1030 konkretes Erlebnis
1031 fällt mir jetzt schwer, also die letzte Party, die mir da einfällt ist da von ... (vernuschelt:
1032 Einem) Kollegen von dem Moritz, der jetzt auch irgendwo anders hin studieren gegangen ist
1033 das war schon hart, da teilweise, was da an Leuten herumgelaufen ist.
1034
1035 Es muss ja vielleicht auch gar kei-, noch nicht mal jemand gewesen sein, mit dem du wirklich
1036 geredet hast es mich interessiert eher dein, das innere Kino, also, (lacht schallend auf)
1037 das, was einem so, was einem so durch den Kopf geht (gleichzeitig: Oh, Gott) wenn man so
1038 jemanden sieht von dem man denkt, mit ... mit dem würd ich auch gar nicht reden wollen, und
1039 welche, ich sag mal, welche Vorurteile, oder Urteile und was, was, was, warum man das nicht
1040 will.
1041 Ja. Jetzt fällt mir was ein. Eigentlich, äh, hätt ich da gleich drauf kommen
1042 müssen. Das ist vielleicht ein .. ganz gutes Beispiel und zwar na ja,
1043 a-l-s-o, ein Freund auch von mir, von-, .. also nicht-, ... Freund ist übertrieben bei
1044 dem, muss ich ehrlich sagen, man kennt sich halt, ja, man hat vielleicht früher
1045 zusammen am Markt rumgehangen oder so und das ist halt, ... ich glaub der beste
1046 Freund von dem Moritz, einem Kollegen von mir, der jetzt kein engerer Kollege ist na

Zu 3.2.4.3

Verschriftung des Gesprächs mit Samy

1047 ja auf jeden Fall der ist nett, ... um Gottes Willen, aber der hat halt,
1048 gegen den hab ich die Aversion, das er schon, ... ich glaub, seitdem er in die fünfte Klasse
1049 gekommen ist, als Lebensziel hat irgendwann einmal Bundeskanzler zu werden. Der hat sich
1050 schon in der fünften Klasse als Klassensprecher wählen lassen, irgendwann war er
1051 Schulsprecher, ja, und so läuft das halt. Landes-äh-schülervertreter .. und dann in
1052 der Uni ganz groß in den Gremien, weiß der Geier, immer vorne mit dabei und
1053 schrecklich so was, äh, das-s-s find ich echt schrecklich, der Moritz übrigens auch, der war
1054 bei uns in der SV und, äh, Schulsprecher und weiß der Geier der wird mal
1055 Bundespräsident, sagen wir immer, die zwei, u-n-d na ja, aber mit dem Eric komm ich
1056 eigentlich noch ganz gut aus, muss ich sagen, ich zieh den-
1057 (dazwischen) Eric ist der Bundeskanzler in Spe?
1058 Ja genau, -ich zieh den halt dann damit natürlich immer dementsprechend auf, und, äh,
1059 aber das kennt er ja schon von mir, dann lacht er und, äh, sagt „Ja, ja“ das ist er ja gewohnt.
1060 gegen den hab ich noch nicht mal so was, das ist halt, die Spinnereien hat er halt,
1061 (vernuschelt: das so hat jeder halt) seine Spinnereien, bei mir gibt es auch genug auf
1062 jeden Fall hat er dann auch katholisch ist er auch noch, da war er in Polen da, mit
1063 irgend so einer Mission, war auf dem Weltjugendtag, alles egal, auf jeden Fall, hat er,
1064 bevor er nach Polen gegangen ist, hat er eine Abschiedsparty gemacht, bei sich zuhause
1065 wo es gleich ist, wie bei Moritz, bei dem auf den Partys hängt dann dauernd noch
1066 die Verwandtschaft rum mit Onkel und Tante, wo ich mich echt frage, also wirklich, da
1067 wirst du dann genötigt, von dem seinem Vater, mit dem seinem Vater da ein Bier saufen zu
1068 gehen, ja, was mir absolut widerstrebt und .. dann kam ich schon das letzte Mal da
1069 auf die Party, was weiß ich, als bei denen zuhause war, ich muss mich vielleicht ein
1070 bisschen aufs wesentliche konzentrieren, ich schmücke es zu viel aus (lachend) auf
1071 jeden Fall kam ich dann da rein und da gibt es auch noch so ein kleines Nebenzimmer wo
1072 auch noch so eine kleine Bar ist und .. da ist nur ein schmaler Durchgang und in dem
1073 Durchgang saß schon das letzte Mal, was vor einem Jahr war, ... eine blonde Tussi, relativ,
1074 also, für mich überhaupt gerade gar nichts. Und schon damals, als ich kam, um zehn
1075 Uhr immerhin, ... sturzbesoffen und wirklich, wenn du-, weißt, du, du kommst da rein, .. da
1076 sind ungefähr dreißig, vierzig Leute, und du gehst nur da vorbei an den Kühlschränken, weil du
1077 dir ein Bier holen willst, der nun mal dummerweise da liegt, .. die sitzt auf einem Barhocker
1078 im Eingang, sturzbesoffen und fängt an (lallend) „Ei-“ – ich kenn die überhaupt nicht

Zu 3.2.4.3

Verschriftung des Gesprächs mit Samy

1079 und die hat auch nichts näher mit dem Eric zu tun „Ei, willst du mir nicht mal Tach sagen“
1080 Ich weiß- „Also ich wollt mir eigentlich nur ein Bier holen“ nh, das letzte Mal schon, vor
1081 einem Jahr, ja, .. wusst ich noch, war mir noch aufgefallen, absolut unangenehm. Dieses
1082 Jahr, vor zwei Monaten, oder was, .. wieder eine Abschiedsparty, weil er jetzt studieren geht,
1083 ich komm wieder um zehn Uhr, die Bar ist immer noch am gleichen Ort, ich geh wieder durch
1084 den Durchgang und wer sitzt auf dem gleichen Stuhl, an der gleichen Stelle, gleich
1085 sturzbesoffen? Die gleiche Tussi mit natürlich dem gleichen Spruch, „Willst du nicht
1086 mal hallo sagen?!“ nh, und da bin ich ja fast umgefallen, also da konnt ich ja gar
1087 nicht mehr, (vernuschelt: hab ich gesagt) „Vor einem Jahr wollt ich dir schon nicht Hallo
1088 sagen, ich will dir jetzt noch weniger Hallo sagen und es ist zehn Uhr und du bist schon
1089 wieder sturzbesoffen, geh doch einfach heim!“ (lacht auf) Da hatte ich Ruhe für den
1090 Abend, das das hat mich echt aufgeregt.
1091 Warum?
1092 Ich weiß nicht, so was Stilloses wirklich, also, in der Not besäuft der
1093 Teufel sich schon um zehn, ich hab keine Ahnung. Und dann, ... ja, die
1094 Krönung kam dann, die Party war relativ schnell zu Ende, weil um ein Uhr alle Leute
1095 abgehauen sind, und, äh, um halb zwei hat dann der Bundeskanzler, äh, die
1096 Situation ausgenutzt und dann tatsächlich mit diesem sturzbesoffenen, unförmigen Ding auf
1097 dem Barhocker noch etwas angefangen und das war dann der Zeitpunkt für mich zu gehen
1098 (lacht kurz auf) Also das war so der letzte große Aufreger, ... wo ich wirklich sagen
1099 kann, .. den hass ich also in dem Fall sie (lacht kurz auf) (lacht länger) Schon spassig.
1100 (gleichzeitig) Also, die-, äh, du hast gesagt, niveaulos?
1101 Ja!
1102 Das war das Wo-, das war das Wort, nh, (ja) Niveaulos. (niveaulos)
1103 Halt dann auch ich weiß nicht, jeder war betrunken, ja, jeder verhält sich,
1104 wenn er betrunken ist natürlich, äh, wahrscheinlich sogar ähnlich aber ich mein,
1105 es ist ja einfach eine Frage des Stils, und, äh-
1106 (dazwischen) Stillos! Hast du gesagt. (Ja) nicht niveaulos – genau!
1107 Jedes-, und dann halt diese-, .. ich meine, wahrscheinlich ist ihr das-, und wahrscheinlich
1108 auch sonst keinem .. aufgefallen, ja, aber wenn ich dann ein Jahr später noch mal da
1109 reinkomme, für mich ... die damals schon als schrecklich empfundene Situation gleich
1110 wieder vorfinde und dann der Hammer, mit dem gleichen Spruch wieder begrüßt werde da

Zu 3.2.4.3

Verschriftung des Gesprächs mit Samy

1111 *fehlen mir einfach nur die Worte, also da konnt ich nimmer (lacht kurz auf) (hmhm)*
1112 *grausam das sind so Leute mit denen ich*
1113 *niemals, äh, wo ich gleich sag, wahrscheinlich hätte die nichtmal irgendwas sagen*
1114 *brauchen da... wahrscheinlich hätte die nicht mal ein zweites Mal da sitzen müssen, nh,*
1115 *..... aber, das reicht dann schon (hmhm)*
1116

1117 *Und noch, äh, mit dem, mit dem .. Stil, äh, wa-, erklär mal noch*
1118 *genauer irgendwie, also wo du da Stil, in welche Richtung sie hätte Stil bew-, äh, mehr Stil*
1119 *haben müssen oder so, also worin sich das ge-geäußert hat ich meine, die*
1120 *Geschichte ist offensichtlich, ... aber .. einfach, dass du es-, dass es noch, dass es noch, noch,*
1121 *einfach noch plastischer wird*
1122 *..... Also da kann man jetzt natürlich sagen, ich wär ein Assi, aber als erstes Mal vom*
1123 *Äußerlichen her. rein vom Optischen her (hmhm) als erstes. Wobei .. das für mich*
1124 *kein Problem ist, ja, wenn ich jemanden nicht, äh, (vernuscheltes Wort)*
1125 *unattraktiv finde oder wie auch immer, oder wenn er das ist, .. ist ja .. immer eine Sache,*
1126 *wenn man sagt, das ist (jaja) ist natürlich alles relativ. Aber, wenn man das erstens ist*
1127 *und zweitens sich dann auch noch auf den Barhocker setzt, und jedes männliche Wesen,*
1128 *äh, wen auch immer zwanghaft um zehn Uhr schon im stracken Kopf versucht da*
1129 *irgendwie anzugraben, dann ist das stillos (hm) und dann noch mit so*
1130 *Sprüchen und jedes Jahr den gleichen, also, .. das ist ja .. das ist ja fast schon fast*
1131 *schon Lorient*
1132 *Beschreib sie mal.*
1133 *..... Was?*
1134 *Wie sie aussah. Also du hast ja irgendwie so ihr Äußeres, irgendwie, das es ...*
1135 *Also da könnt ich jetzt noch nicht einmal sagen, dass die hässlich gewesen wär, es ist halt*
1136 *wahrscheinlich hängt das von mir ab, dass ich so Leute direkt irgendwie-, andere Leute*
1137 *würden sagen, die ist doch eigentlich ein ganz hübsches Mädchen ... wahrscheinlich ist es*
1138 *auch so aber ... ich find allein den Zustand, den die da dargeboten hat, als ich*
1139 *kam (lacht) es ist ja nicht so, dass ich erst um halb drei Uhr auf die Party gekommen wär, es*
1140 *war zehn Uhr und selbst das war mir fast schon zu früh dieses fast schon*
1141 *Häufchen Elend auf einem Barhocker das sich dann noch, .. im stracken Kopf um*
1142 *zehn Uhr für wundersam attraktiv hält das find ich stillos, also nicht stillos,*

Zu 3.2.4.3

Verschriftung des Gesprächs mit Samy

1143 *stillos-, ja doch, stillos, das trifft es eigentlich ganz gut unattraktiv (hm)*
1144 *fast schon ekelhaft, fast schon.*
1145
1146 *Schleimig, klebrig -ekelhaft?*
1147 *hm, schleimig ist ja mehr so, so anbieten, oder so, das noch nicht*
1148 *einmal, also, nein, so nicht, ... nicht wirklich, einfach so lass mich in Ruhe, ich*
1149 *will ... nichts mit dir zu tun haben (lacht) (hmhm) und*
1150 *abgesehen davon, dass ich von dem Eric in der Beziehung noch nie besonders viel gehalten*
1151 *hab, aber, ... das der da noch mit der dann da hinterher rummachen muss, also, ... das hat*
1152 *mich dann doch etwas-, fast schon erschreckt weil das hätte ich ihm nicht zugetraut,*
1153 *obwohl-, hab ich dann den andern gesagt „Ei kuck doch mal, das geht doch nicht!“ und*
1154 *dann, äh, war ich irgendwie der Einzige, der ihm das nicht zugetraut hätte, selbst seine ..*
1155 *guten Freunde haben es ihm dann irgendwie doch-, fand ich dann auch eher ein bisschen*
1156 *komisch, dass ich ausgerechnet von ihm .. eine höhere-, äh, ein höheres Ansehen habe,*
1157 *als, äh, als seine wirklich guten Freunde, .. war dann auch irgendwie wieder ein bisschen*
1158 *kurios an den ganzen Abend (hmhm)*
1159 *Oder das du wirklich besonders, das du besonders stark .. negativ auf die Frau reagiert hast,*
1160 *(gleichzeitig: Könnt natürlich auch sein, kann natürlich auch sein) stärker als die andern*
1161 *Kann natürlich auch sein, dass es daran lag, aber wahrscheinlich hat sie auch, äh, hat sie*
1162 *wahrscheinlich auch kein anderer, äh, zweimal in der gleichen-, das war ja fast wie ein Deja-*
1163 *Vu Erlebnis, nh, (hmhm) also wenn ich nicht noch, äh, den Stefan dabei gehabt hätte, der*
1164 *mir gesagt hätte, jaja, das war schon so, als wir das letzte Mal reinkamen, hätte ich fast*
1165 *gedacht, äh, ein Scherz meines Gehirns, aber, es war leider die Wahrheit (lacht kurz auf)*
1166 *Willst noch*
1167 *mehr äh, ähm-*
1168 *Ja nee, ich bin nur gerade noch so am-, ich vergleiche gerade, die, die, äh, die beiden,*
1169 *also nicht die Steffi, sondern die, äh,*
1170 *Miranda?*
1171 *Die Miranda. Genau. Und diese, diese Blondine. Am Anfang also was sie gem-*
1172 *m-, .. was sie für mich so-, wie es für mich klingt, was, äh, .. was sie gemeinsam haben, ist,*
1173 *eine, .. eine gewisse Distanzlosigkeit*
1174 *Ach nein, du meinst die Emma!*

1175 Die Emma! – Genau, die Emma meine ich, ja.
1176 Äh, nee, .. weil diese Distanzlosigkeit, bei dieser
1177 Partybesucherin, (vernuschelt:) ich weiß gar nicht wie die heißt, ist, ääh,
1178 überhaupt gar nicht inhaltlich, sondern das ist ja wirklich
1179 nur so, eine blöde Floskel, so, äh, „Hallo, hier bin ich“, äh, „Lass uns tanzen“ oder
1180 weiß der Geier was, ja wohingegen das bei der Emma immer schon sehr persönlich
1181 war, ja, also die hat ja-, das, das war überhaupt nicht irgendwie auf einer Party abends,
1182 äh, mit zwei Promille oder so (hmhm) äh „Hallo, hier bin ich“ und, (hmhm) dann halt
1183 wirklich sehr persönlich, direkt. (ja) Und, äh, was dann ... zu dem Zeitpunkt sicherlich
1184 noch abschreckender war als, äh, als das andere nee, das vielleicht nicht, a-
1185 (dazwischen) Viel-, äh, überleg mal- (gleichzeitig: jo, doch, dass hat einen mehr aufgeregt)
1186 Ja. Überleg mal, also, du hast jetzt ja auch das mit dem ‚inhaltlich‘ gesagt,, äh,
1187 vorhin bei der Emma hattest du das gesagt, oder hab ich’s gesagt, da hast du dann
1188 zugestimmt, dass sie das quasi nachträglich ihr, ... ich sag mal, ihre .. Pseudofreundschaft,
1189 die nur so was .. Äußerliches irgendwie hatte, durch, dadurch aufgefüllt hatte, mit Substanz-,
1190 genau, ich hatte ‚mit Substanz gefüllt‘-, dass sie-, dass sie es quasi wirklich auch wie-, auch
1191 da kam ja irgendwie das mit dem inhaltlich vor, also, dass ... dass eine, dass eine, eine
1192 Freundschaft wa-, auch was dass es so etwas gibt, wie eine, wie eine .. leere
1193 Distanzlosigkeit, oder so was, also so ein, so ein-, .. weiß ich nicht ob das was ist, was, ... was
1194 dich, äh, was dich, äh, abstößt.
1195 eine leere?
1196 Ja. irgendwie so was-, w-weil wie gesagt, du hast-, ich sag nur leer als Gegenbegriff zu mit
1197 Inhalt oder mit Substanz gefüllt.
1198 ääh, nicht unbedingt, also ich denk, äh, ich denk es gibt auch Freunde,
1199 mit denen ich mich jetzt nicht unbedingt, äh, groß, äh, über irgendwelche
1200 Inhalte, oder Tiefgründigkeiten verbinden, sondern die halt auch einfach .. nur da sind, dass
1201 man halt, äh, mal abends dann weggeht, oder so, da gibt es jede Menge, da gibt es fast mehr,
1202 als, als das ein als, als Freunde mit denen einen etwas Tiefgründiges verbindet also das
1203 nicht unbedingt, sondern, ... nein also bei der Emma war es irgendwie so, wollt ich
1204 nur sagen, weil du hast irgendwie gesagt, äh, im Vergleich zu der anderen , dass,
1205 äh, ... dass es auch irgendwie am Anfang so vorgespielte Freundschaft gewesen wär,
1206 oder so, (Nja) ... Also im Nachhinein, ich weiß-, ... das ist halt das, was ich nicht so

Zu 3.2.4.3

Verschriftung des Gesprächs mit Samy

1207 ganz verstehen kann, weil ich es mir für mich nicht vorstellen kann aber ... jetzt aus der
1208 heutigen, äh, Position heraus betrachtet kommt es mir fast so vor, als wär das für die
1209 wirklich schon so quasi Freundschaft auf den ersten Blick gewesen, ja, (hmhm)
1210 und ich damit vielleicht einfach .. nichts anfangen konnte (ja) Kann sein. Also
1211 (gleichzeitig: Könnte ja bei der) Glaub ich sogar (vernuschelt: Nein, das könnte nicht sein,
1212 ach, komm) (lachend)
1213 (hustet) Die Welt ist groß.
1214 (Vernuschelter Anfang) Die Welt ist zwar verrückt, aber so bekloppt dann auch wieder nicht.
1215 (vernuschelt: Nee, das war nix, das war was andres) das sind völlig
1216 zwei paar Schuhe (hmhm)
1217 Aber- ja gut, ja, es hat, es weiß ich nicht, es scheint für mich aber schon in die
1218 Richtung zu gehen, egal, ob es jetzt so war bei der Emma, oder ob du es so-, es geht-,
1219 darum geht es ja gar nicht, sondern wie du es erlebt hast, und du hast sie ja am
1220 Anfang irgendwie so erlebt, wie-, wie gesagt, wie so eine was Vorgespieltes, was L-ne-
1221 ne, ja, so eine Pseudofreundschaft, so etwas Leeres und so etwas, wo sie dir einfach zu nahe
1222 kam, wie es eigentlich noch nicht stimmt, also, du bist-, (kurzer unverständlicher Einwurf)
1223 „Wir sind noch nicht fünf Jahre ... befreundet“ das hast du (unverständlicher Einwurf) ja
1224 irgendwie gesagt so, so dieses, .. dieses, dieses Ding, also w-was ich mit distanzlos gemeint
1225 hab, also irgendwie, äh, näher zu kommen als es eigentlich für dich stimmig ist, für ... das
1226 Verhältnis, was ihr habt, (unverständlicher Einwurf) aufgrund der-, wie ihr euch kennt und
1227 das hat diese, .. diese Frau ... auf der Party, ja ich sag mal einfach noch, noch stärker (nee)
1228 also, äh, irgendwie .. direkt so irgendwie mit diesem, äh, „Hallo, warum sagst du mir nicht-“ ..
1229 nee oder „Warum sagst du mir nicht Hallo“ oder so was. Das geht ja irgendwie so in die ..
1230 gleiche Richtung, oder nicht?
1231 (überlappend beginnend) Nee, nee überhaupt nicht, also das ist mehr so, ... das ist halt das,
1232 äh, die hat sich ja, das ist ja, das ist ja so eine Floskel, die war halt einfach so-, die saß da,
1233 ... ääh, jeder hat wahrscheinlich mitgekriegt, in welchem Zustand die ist, keiner wollte ihr
1234 Hallo sagen wahrscheinlich hat es dann doch irgendwie jeder getan „Hallo“, nur ich habs
1235 mal wieder durchgezogen, das ich sie ignoriert hab und wahrscheinlich war es dann mehr
1236 so ein beleidigt sein „Äh hier bin ich!“ irgendwie, „Sag mir doch auch mal hallo“
1237 (hmhm) aber nicht so irgendwie, ... das hätt die wahrscheinlich mit jedem anderen-, das hat
1238 sie wahrscheinlich mit jedem anderen X-beliebigen, der da rein kam, äh, auch gemacht

1239 (hmhm) einfach, .. joh, ich will mich da eigentlich jetzt gar nicht so reinsteigern, weil s-
1240 o-o-, so wahnsinnig (vernuschelte Satzhälfte: jetzt auch nicht da)(hmhm) Das war nur
1241 so ein Beispiel dafür (jajaja) ... für Leute, die ich auf Anhieb nicht abhaben kann, und, äh, wie
1242 man dann reagiert. Da gibt es auch andere Beispiele, zum Beispiel gute
1243 Freunde von de-e-er ... von Miranda, (komplett vernuschelt:) meine ehemalige
1244 Mitbewohnerin, die eine sehr gute Freundin von mir ist, wo ich jetzt im Nachhinein sogar sag,
1245 ja, da hat sie recht gehabt, ja, die dann einfach dann da ankamen, und, äh, wo dann
1246 tss, ah, ja genau, da gab es mal (vernuschelt: irgendwas), da war halt s- auch schon
1247 spätabends bei uns, und äh, da kam halt dann ein ziemlich guter Freund von ihr
1248 an, abends um .. drei oder so, wir hatten alle wirklich schon gut gebechert, in die WG
1249 noch, und er hat irgendeine politische Diskussion angefangen, es war wirklich was
1250 ziemlich Banales, wo er wirklich Positionen vertreten hat, wo jeder gesagt hat „Halt die
1251 Klappe, das meinst du nicht ernst, du hast getrunken, halt die Klappe, das meinst du nicht
1252 ernst.“ Nh, ich mich dann da ... doch etwas hineingesteigert hab weil ich ihn halt nicht
1253 kannte .. und nicht wusste, wie er sonst ist, ... und die haben alle, die haben ja alle gesagt,
1254 „Hör auf, das hat keinen Sinn, der ist sonst ganz anders. Das ist gar nicht seine wahre
1255 Meinung.“ Auf jeden Fall hat er mich so auf die Palme gebracht an dem Abend, dass ich ihn
1256 wirklich nicht leiden konnte, nh, und das hat .. über ein halbes Jahr gedauert, .. bis ich
1257 gemerkt hab, dass die wirklich recht hatten, dass es gar nicht so ein Arsch ist (hmhm)
1258 (vernuschelt: sondern) das er eigentlich wirklich ganz in Ordnung ist und das man mit dem
1259 eigentlich ganz gut Einen trinken gehen kann, das war wirklich an dem Abend, weiß der
1260 Geier, was da-, .. halt Scheiße gelabert hat und das man akzeptieren muss, das-s-ss ..
1261 (hmhm) halt dann nicht, äh, gleich .. ein Arsch ist, nur weil er da einmal-, wobei ich bis heute
1262 nicht weiß, wie er auf die Aussagen kam, die er da getroffen hat, also,
1263 Also da waren es eher B-, Aussagen, oder war es auch die Art, wie er die Aussagen gemacht
1264 hat, die dich-
1265 (überlappend beginnend) Neenee, ich glaub das ... (durch die Zähne) war noch die Zeit, wo
1266 man mich mit so politischen Sachen ganz gut zum Rasen bringen konnte, ich weiß gar (halb
1267 verschluckt:) nicht mehr genau, um was es ging, ich glaub irgendwas, ääääh, mit
1268 Ausländern oder so, wo er richtig Positionen vertreten hat, wo man sich gefragt hat, ob er
1269 noch ganz dicht ist, da. Ich weiß es nicht mehr im Detail, auf jeden Fall .. hat es mich schon

1270 ganz schön wahnsinnig gemacht. ja .. und ihn hat es noch mehr wahnsinnig
1271 gemacht, muss man sagen, dann (lacht) er war kurz vorm Ausrasten
1272 Also ihr habt ... Euch dann richtig ... verbal bekriegt oder was?
1273 (überlappend beginnend) Jaja, und alle anderen haben immer drumherum gesessen und
1274 haben dann gemeint, „Komm, jetzt macht langsam!“ (hustet) und-, aber ich meine, .. da konnt
1275 ich ja dann auch nicht klein begeben, wenn der so einen Schwachsinn erzählt und das in
1276 meiner Küche, also, ... ging dann auch nicht, und das fand ich ja auch ganz überraschend,
1277 dass das sich hinterher dann doch als ein relativ.... also, äh, als nicht so ein Arsch entpuppt
1278 hat, wi-i-e ich die ganze Zeit gedacht hatte. Das hat aber lange gedauert, also, (lacht)
1279 Weil wenn, wenn dann einer mir einmal so kommt, also normalerweise ist es so, das ... kannst
1280 du dann haken, dass da irgendwann (hmhm) noch mal ein normales Verhältnis tss-, wenn
1281 er gleich am Anfang so blöd macht, ja.
1282 Und wenn du von den inhaltlichen, ... von dem Politischen, was er-, WAS er gesagt hat,
1283 versuchst zu abstrahieren, äh und, und ihn zu charakterisieren, in der Zeit, in der du ihn
1284 nicht abkonntest, ... also jetzt hat sich das ja auch ein bisschen geändert, aber in der Zeit,
1285 wo du ihn-, äh, wie hättest du ihn da ... charakterisiert, was für eine Persönlichkeit ist das,
1286 oder?
1287 Äh, eine einfache Persönlichkeit .. so in Richtung Bildzeitungsleser, der, äh, sich von der
1288 Bildzeitung jeden Quatsch, den sie da irgendwie berichten, oder auch von, äh, .. anderen
1289 Leuten einreden lässt, ich glaub, .. ich weiß es nicht mehr genau, was der-, es ging irgendwas
1290 in die Richtung Türken, und da hat er wirklich ... ständig ausländergefeindliche Kracher da
1291 losgelassen, ... das echt .. damit konnte man mich damals noch relativ gut so auf die Palme
1292 bringen und, äh, das war halt wirklich übelstes Bildzeitungsniveau und der hat halt auch
1293 wirklich versucht auf dem Niveau dann da zu diskutieren, und war davon nicht abzubringen,
1294 nh, also, der hat sich da richtig reingesteigert und ja, Bildzeitung und im
1295 Nachhinein, äh, muss ich sagen, ich weiß nicht, ich kann es jetzt
1296 nicht beschwören, aber ich meine, wir hätten uns mal an der Saar getroffen, wo er die
1297 Süddeutsche gelesen hat (lacht auf) oder die FAZ irgend so was.
1298 Also die andere Kategorie. (lacht)
1299 Richtig (lacht mit) .. Wobei ich bis heute nicht weiß, wie der auf den Quatsch kam, den er-
1300 der-, den er da abends losgelassen hat, also, weiß ich nicht, aber kann ja mal sein,
1301 (vernuschelt: ist nicht so)

Zu 3.2.4.3

Verschriftung des Gesprächs mit Samy

1302 Joo, vielleicht kommen wir noch einmal zurück zur Musik. Ähm, gibt es noch von
1303 dir aus noch-, es war ja dieser eine, wir haben eigentlich zwei Momente, bisher,
1304 nämlich diesen Anfangsmoment und diesen Kontaktmoment, gab es sonst noch
1305 irgendwie .. Momente, die dir jetzt so noch irgendwie in Erinnerung sind, egal wie?
1306 Irgend ein Gedanke, irgend ein Ton, irgend eine Handlung, keine Ahnung.
1307 *Also im Prinzip nur als Zeitraum-m-m, (undeutlich:) der sich halt zwischen den*
1308 *zwei Zeitpunkten oder auch danach halt die Suche nach einer neuen Melodie quasi,*
1309 *nach, nach Abwechslung, (hmhm) äh, Verschiedenes ausprobieren und merken irgendwie*
1310 *komm ich doch immer wieder auf das Gleiche zurück das*
1311

1312 Was so was ans Nervende grenzend, also es hat-, es hat so angefangen zu nerven, aber nicht
1313 richtig, oder so, so hast du es mal am Anfang zumindest-
1314 *(überlappend beginnend) N-n-n-j-ä-ä-ä, also ich hab dann am Ende war ich ganz froh,*
1315 *dass wir es geschafft haben irgendwie aufzuhören, weil ich glaub, hätte ich noch lange weiter*
1316 *gemacht, dann hätte es angefangen (hmhm) irgendwie nicht zu nerven, aber ... vielleicht*
1317 *langweilig zu werden, ja.*

1318 Also praktisch, du hast jetzt gesagt, dann als dazwischen war es eher so

1319 Zeiträume zwischen diese beiden Punkten oder so, Nebel zwischen, ... zwischen Fixpunkten
1320 oder so was, ...

1321 *Ja es gab halt da keinen konkreten Punkt mehr (hmhm) den ich benennen könnte (ja)*
1322 *also, kein Ereignis*

1323 Und das Ende?
1324 *das Ende?..... kann ich mich gar nicht mehr so genau dran erinnern,*
1325 *ich glaube, ich hatte die Absicht es zu beenden, und war dann ganz froh, dass, ääh,*
1326 *ich wurde dann irgendwie leiser und war dann, glaub ich, ganz froh, dass, äh,*
1327 *du da mitgezogen bist und (vernuschelt) auch beendet hast.*

1328 Also du hast es so ausge- ..
1329 *Ausklängen lassen*

1330 Ausklängen lassen. Und ich hab mitgetan. ...
1331 *(kurz und bündig)Ich glaube!*
1332 Zu deiner Erleichterung

1333 *Etwas, ja.*

Zu 3.2.4.3

Verschriftung des Gesprächs mit Samy

- 1334 Gab es vorher schon Stellen, .. wo du .. versucht hattest, ein Ende herbeizuführen, wo
1335 es-, wowowo wo es
- 1336 *Nee* *das war eigentlich der erste Versuch (ja)*
- 1337 Und hat direkt geklappt (lacht)
- 1338 (*knapp*) *Jo. (lacht mit)* *ich wüßt auch nicht, was ich gemacht hätte, wenn es nicht*
1339 *geklappt hätte (lacht)*
- 1340 Das wär meine .. nächste Frage gewesen (beide lachen)
- 1341 *Ich glaub, äh, wenn du dann weitergespielt hättest, wär es mir wahrscheinlich irgendwann so*
1342 *unangenehm geworden, dass ich gar nichts (vernuschelt) gemacht, dass ich dann wieder*
1343 *eingestiegen wär, wahrscheinlich* *könnt ich mir vorstellen (hmhm)*
- 1344 Ah, dann hättest du .. klein beigegeben und einfach noch ein bisschen mitgemacht-
1345 (*überlappend beginnend, leicht lachend*) *ja, fragt sich nur, wie lange das gedauert hätte,*
1346 (*eng*) *ich glaub heute Abend wär ich relativ standhaft gewesen und es hätte etwas länger*
1347 *gedauert.*
- 1348 Bis du noch mal eingestiegen wärst?
- 1349 *Ja.*
- 1350 Ja! Und warum
1351 wärst du noch einmal eingestiegen?
- 1352 *Ich hätte es wahrscheinlich blöd gefunden, dass du alleine weiterspielst und ...*
1353 *wahrscheinlich hätte ich gedacht, da ist ja sicher (vernuschelt) eine gewisse*
1354 *Erwartungshaltung von dir, dass ich noch etwas weiterspiele, und deswegen dann.*
1355 *Ich hab ehrlich gesagt keine Ahnung wie lange wir gespielt haben. Da fehlt*
1356 *mir so ein bisschen das Gefühl (hmhm) ...*
- 1357 Schätz mal.
- 1358 *Zwei, drei Minuten? Drei Minuten?*
- 1359 Äh, glaub ich länger.
- 1360 *Ja?!* *na ja, dann war es vielleicht doch ein*
1361 *ganz guter Zeitpunkt um aufzuhören, nh (lacht)*
- 1362
- 1363 Jetzt hast du ja irgendwie gesagt, du wärst standhaft geblieben heut Abend vermutlich
1364 eine zeitlang, .. bis du wieder eingestiegen wärst, (hustet) und wenn du

1365 eingestiegen wärst, wärst du eingestiegen um .. meiner Erwartungshaltung
1366 zu entsprechen

1367 *Ja das ist vielleicht ein bisschen (hustet) Ich will dich da nicht, äh, bedienen oder*
1368 *so, sondern, äh, weil ich halt einfach äh, ja halt mich als, äh,*
1369 *Untergelegenes, oder wie soll ich sagen? Dich als Leitmusiker (vernuschelt)*
1370 *akzeptiere, weil ich von Musik überhaupt keine Ahnung habe, und dass ich mich auch,*
1371 *dann in so weit nach dir gerichtet hätte, äh, zu sagen, ... äh, machen wir noch weiter (jo)*
1372 *(kurz unverständlich vernuschelt)*

1373 Also da wär ich schon eine Orientierung gewesen, die-
1374 *(unterbricht) Genau, als Orientierung. (ja)*
1375

1376 Könnte man sagen, die einzige-, du hast ja am Anfang schon gesagt, dass du mich gerne
1377 als Orientierung gehabt hättest, .. dass ich aber nicht als Orien-, dass, äh, dass du dich nicht an
1378 mir orientieren konntest. Aber es gab anscheinend einen Punkt, an dem du dich an mir
1379 orientieren konntest, das einzige Markierung, die ich dir geben konnte .. war .. der
1380 Zeitrahmen. Oder das Dabeisein, „So lange er macht, der Leitmusiker, mach
1381 ich auch.“

1382 *Nee, der einzige Punkt würde ich sagen war, wo du leiser wurdest, da hab ich gesagt, da geh*
1383 *ich dann mit, weil ich (gedehnt:) glaube, dass ich versucht hab aufzuhören und, äh,*
1384 *du dann irgendwie mitgegangen bist (ja) mein ich.*

1385 Und stimmt, da-, es war eher so-, es war dann eher so, dass praktisch die Orientierung
1386 daran bestanden hat, dass ich nicht noch einmal angefangen hab. Nicht darin *(gleichzeitig und*
1387 *schwer verständlich: Jo, oder nicht, äh-),* dass ich da jetzt eigentlich-, du hast dich nicht mit
1388 dem Ende machen äh, *(gleichzeitig ein kurzer unverständlicher Einwurf)* an mir orientiert,
1389 sondern mit, darin, dass es dann wirklich auch Ende sein durfte, oder wie?

1390 *Ja , gut, äh, .. nee, da hab ich mich eigentlich nicht an dir orientiert. Weil*
1391 *ich hab dann versucht das ausklingen zu lassen, und war dann, .. ganz glücklich,*
1392 *dass du dann, äh, auch das hast ausklingen lassen (hmhm) Und dann*
1393 *war es ja vorbei, da brauchte ich mich nicht mehr an dir zu orientieren. Also, wenn du dann*
1394 *noch einmal weitergespielt hättest, dann hätte ich mich wahrscheinlich in der Form an dir*
1395 *orientiert, dass ich wieder eingestiegen wäre, (Ja, ja, das mein, ich, ja) hm.*

1396 Und wenn ich früher aufgehört hätte?

Zu 3.2.4.3

Verschriftung des Gesprächs mit Samy

1397 *Dann hätte ich wahrscheinlich auch aufgehört.*

1398

1399

1400 Wir waren gemeinsam anwesend, aber hatten keinen Kontakt.

1401 *Musikalisch* *über .. weite Strecken ... ja, würde ich*

1402 *sagen. Also was heißt, wir hatten keinen Kontakt. Würde ich-, na ja, das ist vielleicht*

1403 *ein bisschen hart ausgedrückt. Ich denk schon, dass wir zusammen gespielt haben,*

1404 *aber, ... das was halt für mich nicht geklappt hat, war mich mit meinem Instrument*

1405 *irgendwie an der Musik, die du produziert hast .. zu orientieren (ja) man muss sich ja*

1406 *auch nicht unbedingt immer krampfhaft aneinander orientieren. .. Wahrscheinlich war das*

1407 *ganz gut, dass ich das nicht konnte, weil, sonst wäre es wahrscheinlich langweilig geworden.*

1408 *und sonst hätte ich wahrscheinlich gar keine gar nicht groß Sachen*

1409 *irgendwie ausprobiert oder so, weil ich .. dann den bequemerer Weg gewählt hätte, oder ..*

1410 *hätte wählen können, und da ein bisschen .. stumpfsinniger dann, äh, da mich zu*

1411 *orientieren, ... wohingegen ich so schon ein bisschen gezwungen war, selbst was .. zu*

1412 *probieren. (ja)*

1413 Ja, find ich auch einen interessanten Gedanken

1414

1415 *So das krasse Gegenbeispiel, also zum Beispiel, wenn du jetzt Schlagzeug gespielt hättest und*

1416 *ich das. Das wär wahrscheinlich ziemlich langweilig geworden und*

1417 *wahrscheinlich für mich noch stressiger, weil ich irgendwie dann versucht hätte, mich an dir*

1418 *zu orientieren was wahrscheinlich mit meinen Fähigkeiten, äh, nicht gelungen wäre und*

1419 *sich das dann noch wesentlich schrecklicher angehört hätte, weil man dann*

1420 *wahrscheinlich extrem herausgehört hätte, dass wirklich jeder Schlag irgendwie außerhalb*

1421 *vom Takt ist oder eben, ... dass es überhaupt nicht passt. Wohingegen ich hier finde, dass man*

1422 *also für mich weil ich, äh, da irgendwie nicht mich überhaupt orientieren*

1423 *konnte, das für mich auch nicht so angehört hat als ob das nicht zusammen passt (hmhm)*

1424 *oder dass das irgendwie aus der Reihe ist das ... war vielleicht von daher ganz gut.*

1425

1426 Ja, das hast du am Anfang ja auch schon einmal gesagt, dass du die Musik-, also du hast mir

1427 widersprochen, als ich gesagt hab, es kam nicht so richtig zusammen oder irgend so etwas,

1428 dass es dass du dich nicht orientieren konntest, aber dass es nicht so war, dass es nicht

Zu 3.2.4.3

Verschriftung des Gesprächs mit Samy

- 1429 zusammen gepasst hätte (*ja, genau*) Auf
- 1430 welcher Ebene hat es dann zusammen gepasst? ... Also welch-, was braucht es, um zusammen
- 1431 zu passen?
- 1432 *Auf der klanglichen Ebene, es hat .. zusammen ganz harmonisch geklungen, fand ich.*
- 1433 (*hmhm*) *Eine E-Gitarre hätte wahrscheinlich nicht so gut gepasst*
- 1434 (*beide lachen leise auf*)
- 1435 Weil?
- 1436 *weil der Klang .. zu .. aggressiv gewesen wäre vielleicht, äh, im*
- 1437 *Zusammenspiel damit.*
- 1438 Weil das waren eher zwei-, wie würdest du die Instrumente charakterisieren?
- 1439 Vom Klang her jetzt, wenn du sagst, die E-Gitarre klingt aggressiver?
- 1440 *Charakterisieren? Unter (ja) welcher Kategorie?*
- 1441 Ja, die E-Gitarre hast du charakterisiert, oder den Klang als, als, als aggressiver.
- 1442 *Ja. Und dann das andere?*
- 1443 Und die beiden Instrumente, wie die, wie die, äh, was du da-, ob die gleich sind, oder ob
- 1444 (*hmm*) der eine, das eine, ob die vielleicht ein bisschen das eine mehr in die Richtung geht,
- 1445 das andere mehr in die. So was.
- 1446 (*verschluckter Anfang*) *Also dieses Teil fast schon so, erinnert mich an so Hypnose (ja)*
- 1447 *Buddhismus, so etwas. Un-nd deins, ja halt .. Streichinstrument, so ... eher ruhige*
- 1448 *klassische Musik, wobei das natürlich auch relativ, äh, n-eine Geige kann man natürlich*
- 1449 *auch aggressiv spielen, nh (hmhm) ist aber halt .. nicht charakteristisch, find ich, sondern*
- 1450 *eher ruhig.*
- 1451 Aber noch mal anders ruhig als dieses ... Trance (*ja genau -*) meditative, hypnotische
- 1452 (*überlappend beginnend*) *genau, das ist, das, das passt, Trance passt, ja, nicht ganz so*
- 1453 *trancemäßig, sondern (ja) hmm, das ist, genau: trancemäßig, halt fast eine eigene*
- 1454 *Kategorie ... noch mal, ... was ganz anderes als ruhig. Wenn das Ruhige mehr so ein*
- 1455 *gemütliches Ruhig ist, wo man auch mal drüber weg hören kann,wohingegen ... die*
- 1456 *Musik, äh, die Klänge ja fast auch ruhig sind, aber ich find man kann fast nicht weghören,*
- 1457 *weil irgendwie das doch, dass es, äh, in einen geht. So.*
- 1458 Geht es in dich oder gehst du in es?
- 1459 *Boah (lacht kurz auf) Ich würde sagen, es geht in mich.*
- 1460 (*bestimmt*) *Weil, ja, (vernuschelt) das ist natürlich ein schwieriges Bild.*

Zu 3.2.4.3

Verschriftung des Gesprächs mit Samy

- 1461 *Dass man, äh, (knapp) das es halt auf einen wirkt. (hmhm) so. (tonlos)*
- 1462 *Beruhigend, zum Beispiel.*
- 1463 *Eine Trance kann ja auch was Absorbierendes haben. das es einen*
- 1464 *..... wie hi-, wie hineinzieht oder so. Deswegen frag ich, und das wär ja ein bisschen eine*
- 1465 *andere Richtung.*
- 1466 *Das eher nicht. Ich denk es ist aktiv beruhigend irgendwie. Auch, äh, in stressigen*
- 1467 *Situationen, wohingegen man zum Beispiel über Streichinstrumente, kann ich mir*
- 1468 *vorstellen, jetzt in irgend einer hektischen Arbeitssituation, das im Hintergrund laufen wird,*
- 1469 *denk ich, könnte man darüber, könnte es einem passieren, dass es einem noch nicht*
- 1470 *einmal auffällt, dass man es gar nicht einmal registriert. ... Wohingegen ich denke, wenn man*
- 1471 *in einer stressigen Arbeitssituation zu Beispiel wäre und solche Klänge im*
- 1472 *Hintergrund laufen würden, dass man die irgendwie auf jeden Fall wahrnehmen würde*
- 1473 *und das die dann auch ... egal wie stressig es ist, eine gewisse beruhigende Wirkung haben.*
- 1474 *..... Also das man sie auf jeden Fall wahrnimmt (hmhm) Vielleicht, äh, kommt das*
- 1475 *daher, dass das, äh, doch wesentlich exotischere Klänge sind als die, ähm, mehr vertrauten*
- 1476 *und öfters gehörten und wohl auch schon öfter als Hintergrundmusik gehörten*
- 1477 *Streichklänge (hmhm) so was, ja.*
- 1478 *.....*
- 1479 *Gibt es noch was? (lacht auf) Es geht einfach in Richtung, sag*
- 1480 *ich mal, in Richtung Ende .. jenes- aber vielleicht gibt es ja noch was, was du*
- 1481 *loswerden willst, oder was du gerade noch so-, ... was noch nicht angesprochen wurde.*
- 1482 *Ich glaub, wir haben sehr viel angesprochen (lacht)*
- 1483 *Jo, aber vielleicht, noch etwas nicht-, was schon-, wo du denkst „Och, das da war aber*
- 1484 *schon noch was, da haben wir jetzt noch gar nicht drüber geredet.“*
- 1485 *Hm es gibt natürlich viel, über das wir noch gar nicht geredet haben (lacht) aber ich*
- 1486 *glaub, da könnten wir es-, Wochen buchen (lacht mit)*
- 1487 *Nee, es geht jetzt auch eher um (lacht auf)*
- 1488 *Um die Musik!*
- 1489 *Um, ja um Sachen , die irgendwie noch hiermit zu, zu tun haben*
- 1490 *.....*
- 1491 *Ja ich fand die Klänge echt .. relativ faszinierend, von dem ... Trommel, oder was es ist.*
- 1492 *und ich denk, ich hab auch irgendeine CD, ich weiß nicht, ob es im KillBill-Soundtrack,*

Zu 3.2.4.3

Verschriftung des Gesprächs mit Samy

- 1493 *(vernuschelt) ich weiß nicht, ob du den Film gesehen hast, obs da so was gibt, (jaja) ich meine*
1494 *mich fast daran erinnern zu können, dass das auf dem Soundtrack irgendwo drauf ist.*
1495
- 1496 Also ich hab den-, ich weiß es nicht, könnt aber
- 1497 *Oder es war da Die fantastischen Vier Unplugged, kann sein, dass die so etwas dabei hatten*
1498 *(ja) Naja, (lacht kurz auf) ist das selbstgemacht,*
1499 *eigentlich?.....*
- 1500 Das Instrument?
- 1501 *Jo.*
- 1502 *Nee. Ok,*
- 1503 würde ich sagen, mach ich das Ding mal aus.
- 1504 *Gut (lacht kurz auf)*

Zu 3.2.5.3

Verschriftung des Gesprächs mit Kaja

- 1 Ok Was war das?
- 2*Jo, war spannend spannend und*
- 3 *interessant*
- 4 Spannend und interessant!
- 5 *Hmhm*
- 6 Warum?
- 7 *Weil ich mir erst gar nicht vorstellen konnte, .. wie es werden sollte, und dann ist*
- 8 *es einfach so gelaufen.*
- 9 Was heißt einfach so gelaufen?
- 10*ä-h-m erst hab ich gedacht, du fängst an, oder, ich muss da auf einen*
- 11 *Einsatz warten, und dann hast du ja auch gekuckt und .. dann hast du auch angefangen, jo,*
- 12 *und dann hab ich gedacht, jo, jetzt musst du mal ein bisschen da auf der .. Trommel*
- 13 *mittrommeln, jo, und dann gings einfach so (lacht kurz auf)*
- 14
- 15 Ja, aber was heißt ‚einfach so‘? Was meinst du damit genauer?
- 16 *Dass man sich nicht großartig überlegen musste, wo man jetzt hinklopft, oder wo man*
- 17 *hinhaut, und was man macht*
- 18 Also ohne viel zu überlegen?
- 19 *Ja, genau!*
- 20 Wo kamen die Entscheidungen her?
- 21 *Ich hab gar nicht großartig entschieden hab einfach gemacht (hmhm)*
- 22
- 23 Und wo kamen die Impulse zum Machen her, also wel-, die das Machen
- 24 gelenkt haben? Du hast ja was bestimmtes-
- 25 *(Gleichzeitig) Aus den Armen*
- 26 gemacht
- 27 *aus den Armen kam das, aus den Händen raus*
- 28
- 29
- 30 Gab es eine Stelle, die dir besonders in Erinnerung blieb? Und-
- 31 *Der Anfang!*
- 32 Der Anfang. *(hmhm)*

Zu 3.2.5.3

Verschriftung des Gesprächs mit Kaja

33 *Weil ich selbst überlegt hab, „Ja, wer fängt denn jetzt an, soll ich anfangen,*
34 *jetzt wart ich mal ab“, ich wusst ja auch gar nicht, wie sich dein Instrument anhört und nichts*
35 *..... und da hab ich schon ein bisschen .. gezögert und gedacht: “Hm, soll ich jetzt*
36 *anfangen, oder gibst du mir ein Zeichen, oder fängst du an, fangen wir zusammen an?“ aber*
37 *als dann so der- als es dann gelaufen ist, als du angefangen hast und dann hab ich ja auch*
38 *eingesetzt, hab ich erst einmal gehört, wie es sich anhört bei dir und dann dann war es*
39 *ok.(hmhm) das war die Stelle, wo ich denke, das war was, wo ich ein bisschen überlegt*
40 *habe*
41 *Und dann war das Überlegen irgendwie nicht mehr nötig.*
42 *Nee*
43 *Und kannst du d-dich noch an andere Situationen erinnern, als den Anfang?*
44 *.....*
45 *Ja schon.*
46 *Zum Beispiel?*
47 *Also, als wir dann schon ein bisschen gespielt haben, wo ich mir dann mein Instrument*
48 *näher angekuckt habe, im Spielen, wie es aufgebaut ist, dass da die einzelnen Felder drin*
49 *sind, und dann hab ich auch mal ja, vielleicht doch gerichtet auch einmal*
50 *auf die unterschiedlichen Felder gehauen, geschlagen. (hmhm)*
51 *.....*
52 *Also, du hast ... am Anfang das Instrument noch gar nicht so wahrgenommen, sondern warst*
53 *mit der Wahrnehmung eher bei mir?*
54 *Genau! Bei dir und bei dem Einsatz und bei unserem ... gemeinsamen Spiel.*
55 *.... Und erst im Laufe, als ich dann eine Zeit lang getrommelt habe, hab ich*
56 *mir das im Einzelnen eher angekuckt (hmhm) mehr wahrgenommen, hmhm*
57 *.....*
58 *Und am Anfang da war ja so etwas Abwechselndes*
59 *Hmhm,*
60 *Warum?*
61 *..... Hatte von mir aus, glaub ich, keinen bestimmten*
62 *Grund. Weil ich vielleicht erst mal alles so ein bisschen kennen lernen wollte*
63 *..... spielst du weiter, wenn ich auch spiele, oder spielen wir nur abwechselnd, und*
64 *(hmhm) das hat sich ja dann erst, für mich mit der Zeit ergeben,, dass du auch*
65 *weitspielst, wenn ich auch am Spielen bin und jo (jo, jo) dass du aber auch mal*

Zu 3.2.5.3

Verschriftung des Gesprächs mit Kaja

- 66 *aufhörst, wenn ich spiele, und umgekehrt dann, hmhm. Da hab ich eine, glaub ich eine*
67 *zeitlang gebraucht, um das zu merken*
68 *.....*
69 *Um was zu merken?*
70 *Wie es abläuft.*
71 *Wie es abläuft!*
72 *Wie, wie es so läuft, ja, ...hmhm*
73 *Und wieso ist es so abgelaufen?*
74 *..... Ich denk mal, das hat sich einfach so ergeben, nh*
75 *du hast glaub ich schon gemerkt, dass ich am Anfang so ein bisschen zögerlich war, nh. Das*
76 *ich am Anfang nicht so direkt ... schon immer geguckt hab, was du machst, und*
77 *danach hab ich dann schon einfach auch alleine bisschen getrommelt und nicht*
78 *unbedingt so stark darauf geachtet, ob du jetzt aufhörst, oder(hmhm) weiterspielst*
79 *.....*
80 *Ja, würdest du dann sagen dass da bei dir im Spiel so was war, was, wir hatten hja gerade*
81 *vorhin schon mal dieses, du zuerst nur mich wahrgenommen, oder mehr (hmhm) auf mich*
82 *gekuckt und dann auf dein Instrument gekuckt (hmhm) äh, dass da so ein, so eine*
83 *Bewegung nach Innen, ... nach Innen war, zu dir hin kucken, ... von Außen nach Innen?*
84 *Nö, das nicht, aber eher auf das konzentrieren, was ich da mache und nicht so auf die Umwelt*
85 *konzentrieren (hmhm) weil ich ja*
86 *festgestellt hatte, dass ich mich gar nicht so sehr nach dir richten musste, sondern dass ich in*
87 *dem Sinn Meines machen konnte und dass es dann trotzdem ganz gut gelaufen ist (hmhm)*
88 *.....*
89 *Warum ist es gut gelaufen?*
90 *Ja es ist ja nichts Dramatisches (beide lachen) passiert, keine Ahnung. Ich konnte es mir gar*
91 *nicht vorstellen, wie das jetzt stattfinden sollte, (hmhm) dass man ein gemeinsames ... Stück*
92 *spielt, oder wie man das so nennen will (ja) und da hatte ich gedacht, man muss halt*
93 *das ich erst auf dich achten muss, dam-, um-, ja um zu merken, wie ich es machen sollte, oder*
94 *so, aber, du hast es ja entsprechend dann immer so angepasst, dass es ja*
95 *mehr oder weniger .. glatt gelaufen ist (lacht) dann*
96 *Und wenn du sagst ‚Katastrophen‘, was hätte da passieren können?*
97 *Hätte gar nichts passieren können, hätte sich nur extrem schräg anhören können oder, das*
98 *die beiden Instrumente nicht zusammen passen, oder*

Zu 3.2.5.3

Verschriftung des Gesprächs mit Kaja

99 Und dann?
100 *ja nichts, hätte sich es vielleicht komisch angehört mehr nicht*
101 Aber es war ja dann schon so eine ... Befürchtung dann von deiner Seite da, dass es also,
102 so ganz gleichgültig ...
103 *Neeneene, das, das schon (ja)*
104 Warum?
105 *pfffff, keine Ahnung, vielleicht weil man sich ja nicht na ja, ich kann,*
106 *ich konnte das nicht und wollte mich nicht unbedingt gleich blamieren (hmhm)*
107
108 Also so ein Leistungsaspekt war da schon drin?
109 *Leistung vielleicht nicht unbedingt, sondern so-, nö, Leistungs-Aspekt nicht, ich wollt es*
110 *jetzt nicht unbedingt gut machen, wollte es nur nicht falsch machen (hmhm)*
111
112 Und wenn du es einmal ausmalst, eine Situation, wie es hätte falsch laufen können
113
114 *Dass deine ganze Auswertung hinüber war (beide lachen)*
115
116 Also dass du mir nicht mehr dienlich sein kannst.
117 *Nee, dass nicht aber, ich wusste ja auch gar nicht, wie es mit dem Instrument ist und als wir*
118 *vorhin die Töne gemacht haben, also, das gestimmt haben und du hast da so das*
119 *Mikrofon eingestellt, dann hat es sich manchmal so komisch angehört, wenn du auf*
120 *..... bestimmte Felder in dem Instrument gekommen bist (hmhm), jo, und das wollt ich halt*
121 *vermeiden.*
122 Aber du magst doch Punk?!
123 *Das stimmt auch wieder (beide lachen) da ist es auch ziemlich schräg dann*
124 *immer*
125 Aber das hier sollte nicht hässlich sein?
126 *Nee. Punk ist ja auch nicht hässlich. Es ist nur anders.*
127
128
129 Ja, aber schon doch auch, ähm, spielt doch schon auch häufig mit mit der
130 Hässlichkeit, mit dem Mut zur Hässlichkeit (*findest du?*) auch Punker in ihrem Äußeren
131

Zu 3.2.5.3

Verschriftung des Gesprächs mit Kaja

132 *Tja, da musst du aber definieren, was schön, oder was hässlich ist, nh*
133 *Ja, das stimmt. Was reizt dich an*
134 *Punk?*
135 *..... An der Musikrichtung meinst jetzt? (ja, ja) ich finds schön*
136 *(gleichzeitig) Oder auch an der Bewegung, also das ist*
137 *..... Jo ich finds also, die Musik find ich schön, es ist, auf Konzerten ist es*
138 *schön, pffff, laut, schnell und die Bewegung, ja so ein bissa-, ein bisschen die*
139 *Kontrabewegung, und so was, das fand, das fand ich immer schon (hmhm) reizvoll*
140 *.....*
141 *Dagegen sein.*
142 *Ja (lacht) Anders als die Anderen*
143 *Anders sein, oder dagegen sein?*
144 *..... Beides*
145 *.....*
146 *Aber es sind ja verschiedene Sachen!*
147 *..... Das stimmt schon. Man muss nicht immer gegen alles sein,*
148 *..... ja, nee, dagegen sein muss-, ist es nicht, Anderssein, es ist eher Anderssein*
149 *.....*
150 *Du willst anders sein?!*
151 *..... hmmmmm, ich will nicht unbedingt anders sein, aber ich finde es gut,*
152 *wenn man anders ist als die meisten Menschen.*
153 *Warum?*
154 *(kurz angebunden) Weil ich Menschen nicht mag.*
155 *(leise) Warum?*
156 *Ich f- die meisten Menschen böse, unsympathisch, und ich mag sie einfach nicht.*
157 *..... Mein Umfeld, mit den Leuten, mit*
158 *denen ich was zu tun hab, also Familie, Umfeld, Freunde, für die würde ich*
159 *alles tun, über die lasse ich auch nichts kommen, aber so andere, find ich, ja, zum Großteil,*
160 *..... alle, unsympathisch (hmhm) und*
161 *Und da gibt es dann ja auch*
162 *Übergänge, also ich könnte mir ja vorstellen, es gibt einen Menschen, den kennst du nicht,*
163 *der ist dann unsympathisch*

Zu 3.2.5.3

Verschriftung des Gesprächs mit Kaja

164 *Wenn ich ihn kennen lerne kann ich das Urteil aber gerne auch wieder zurücknehmen (ja,*
165 *genau) ich urteile gerne schnell, aber nehm es dann auch gerne wieder zurück (beide lachen)*
166 *.....*

167 Und da würde mich interessieren, woran-, also, wenn du, wenn du da mal überlegst,
168 ... was was ist da für dich nö-, oder vielleicht, fällt dir gerad
169 eine, spontan eine Person ein, wo du wo du in der letzten Zeit, wo du wirklich konkret
170 weißt, da hab ich ..., da hab ich mein Urteil revidiert oder so.

171 *Hmhm,*

172 Dann beschreib mal die Person oder beschreib mal deinen Blick auf die Person bevor du,
173 also, dein Vor-urteil, praktisch, das du ... wie, wie, wie hast du die Person zuerst gesehen?
174 *..... Angeberisch, sch-, und so ein bisschen nervig*

175 Warum nervig, oder was nervig? Das kann ja viel sein.
176 *.....pffff, so, so lästig, in einer gewissen Form aufdringlich*

177 Also zu nahe?
178 *Mir nicht zu nahe, aber zu, pff, ja einfach zu anstrengend*
179 *.....*

180 Das ging wieder ein Stück weg, find ich, also lästig, damit kann ich was anfangen
181 *(anstrengend nicht?!) nja Anstrengend ja*
182 *(redet dazwischen) Nervig und anstrengend das ist doch das Gleiche.*

183 Ja, aber das ist, da weiß ich immer noch nicht, warum. Warum anstrengend, also was dich
184 an der Person angestrengt hat.
185 *..... hmhhh der Kontakt zu der Person war anstrengend*

186 Und nicht, weil sie unerreichbar war,-
187 *Nee, das nicht*
188 sondern weil es eher, weil sie
189 *Weil man zu oft Kontakt hatte in dem Sinne*
190 Ja.
191 *Hmhm.*

192 Und könntest du der Person einen Satz zuordnen, oder einen, keine Ahnung, könntest
193 du ihr irgendetwas zuordnen, was es so ein bisschen plakativ das ist-, das war die Person,
194 wie ich sie zuerst gesehen hab.
195 *..... Nene, könnt ich jetzt so auf Anhieb nicht, nee,*
196 *(schade) Lästiger Schnösel!! Doch!*

Zu 3.2.5.3

Verschriftung des Gesprächs mit Kaja

197 Lästiger Schnösel.
198 *Ja, (lacht) (hustet)*
199

200 Wenn ich über die Begriffe nachdenke *(hmhm)* dann würde mir zu ‚Schnösel‘
201 *(hmhm)* eher jemand einfallen, der distanziert ist, also der so etwas Überhebliches hat
202 *Ist auch überheblich gewesen, find ich all-, nein, wahrscheinlich ist er nicht gewesen,*
203 *aber hatte ich den Eindruck (ja)*

204 Zu ‚lästig‘ würde mir fast das Gegenteil einfallen, nämlich jemand, der mich belästigt, der zu
205 Nahe kommt, der mir zur Last fällt und der ja der mir lästig fällt
206 *(unterbricht) Es war wohl beides irgendwo in irgendeiner Form, (hmhm) hmhm*
207

208 Und dann?
209 *dann hatte ich, nn, gezwungenermaßen näher kennen gelernt und das Bild was*
210 *ich jetzt sagen kann: sympathischer Mitmensch*

211 Und worauf stü-stützt sich die Sympathie
212 *weil ich glaube, er ist gar nicht so schnöselig, das hat nur den Anschein gehabt,*
213 *den ersten Eindruck, ... und na ja weil ich selber sagen muss, da hatte ich einen*
214 *falschen-, wohl den falschen Eindruck (hmm) muss man jetzt mal abwarten (lacht) was die*
215 *Zeit bringt, nh,*

216 Und wie war der Veränderungsprozess, oder die Veränderungssituation oder so, also,
217 wie-wie war das Umschlagen?
218 *Wie gesagt da m- wir halt eine längere Zeit zusammen verbringen musste,*
219 *irgendwie, man kommt sich dann in dem Sinn nicht aus dem Weg gehen, und , jo, dann*
220 *hab ich gesehen, dass eigentlich ganz normales Verhalten da war, und das ich gar nicht so*
221 *..... ablehnend sein müsste (hmhm)*

222 Also du hattest einen Rahmen gebraucht-,
223 *Nee, ich glaub ich hatte einfach die Zeit gebraucht, den Menschen näher kennen zu*
224 *lernen, weil ich konnt, wie gesagt im Allgemeinen mag ich Leute nicht, und wenn der*
225 *erste Eindruck bei mir schon negativ ist, und das kann bei mir schnell passieren, dann*
226 *brauch ich immer eine zeitlang um zu sagen, jetzt gut (hmhm) stimmt eigentlich gar*
227 *nicht.*

Zu 3.2.5.3

Verschriftung des Gesprächs mit Kaja

228 Aber in der Situation, deswegen sag ich Rahmen, du hast ja gesagt, du warst gezwungen, du
229 konntest ihm nicht ... *(ja, i-)* nicht aus dem Weg gehen, also, da war etwas Äußeres, was
230 dich-
231 *(dazwischen)* weil man zusammen etwas machen musste.
232 Ja.
233 *Ja.*
234 Wenn nicht, wäre es vielleicht nicht so weit gekommen, wenn dieser äußere Rahmen *(ja)*
235 nicht dagewesen wäre-,
236 *(dazwischen)* hätte man sich vielleicht gar nicht die Zeit genommen *(Ja)* weil es einem
237 unwichtig ist *(ja)* ... *hmhm, das auf jeden Fall.*
238
239
240 Und gibt es Leute, die dir auf Anhieb, wo das, das ist vorhin so angeklungen, du hast gesagt,
241 irgendwie, wenn, wenn mir jemand auf Anhieb unsympathisch ist, und, was du vorher gesagt
242 hast, klang ja eher so, als seien alle, die du zuerst einmal nicht kennst,Menschen
243 *(bisschen)* und *(nja)* gibt es Menschen, die dir auf Anhieb .. sympathisch sind -
244 *Ja.*
245 Die gibt es schon auch.
246 *Viele meiner Freunde, wo das so war, wenn man sich kennengelernt hat, wo man vielleicht*
247 *dachte, man kennt sich schon immer und war gleich so, eine Ebene, nh (hmhm)*
248
249 Und was magst du?
250 *an den Leuten, oder,*
251 Nee, wenn du keine Menschen magst.
252 *Tiere. (lacht kurz)*
253 Tiere!
254 *Tiere, Natur*
255 Warum, was haben die den Menschen voraus?
256 *(hustet)* *hm, ich find, sie sind nicht so hinterhältig. Klar, Natur ist*
257 *grausam, keine Frage, aber sie sind nicht so so vom, sie planen nicht, böse zu sein.*
258 *Jeder ist immer mal böse, jeder ist immer mal hinterhältig und gemein, das ist auch gar kein,*
259 *gar nicht das Problem, aber, dieses geplante Hinterhältige, das mag ich nicht.*
260

Zu 3.2.5.3

Verschriftung des Gesprächs mit Kaja

- 261 Und Tiere, können nicht planen?
- 262 *In einer gewissen Form planen sie schon, aber sie planen nicht so*
263 *gemeine, andere verletzende, böartige Sachen* *klar planen sie, wenn ein Löwe jagt,*
264 *plant er in der Gruppe, die Antilope zu-, anzugreifen, (hmhm) zu töten, aber jetzt planen sie*
265 *es ja nicht, um ... der Antilope Böses zu wollen, sondern um sich zu ernähren. Und*
266 *Menschen planen so etwas einfach, um anderen zu schaden,*
- 267 Da bist du dir sicher?!
- 268 (knapp) Ja. (beide lachen) *Nicht alle, klar, es*
269 *gibt immer Ausnahmen (hmhm), und es gibt immer Situationen, in die jemand reingeraten*
270 *kann, wo er vielleicht nicht anders kann, nicht anders will, oder auch seine Gründe hat, aber*
271 *..... was interessiert mich das!*
- 272 Da hast du kein Erbarmen (*nee*) mit den Menschen, mit den Tieren schon eher (*ja*)
273(*lacht*) *mit Menschen auch,* *wenn ich sie kenne und gerne mag (hmhm)*
274 *..... aber mit Fremden nicht, nee.*
- 275 Mit DEM Mensch, schlechthin.
- 276 *Genau. Deshalb bewundere ich auch so Leute die so Berufe haben, wie du*
277 *zum Beispiel, du arbeitest ja mit Menschen oder Ärzte oder so was. Also, nee, das*
278 *könnte ich nicht (hmhm)*
279
- 280 Und bist du eher ein planender Mensch?
- 281 *Ja. Ich find es zwar klasse, die Leute die immer sagen „Ich bin spontan, und“ super, aber*
282 *ich plane schon (schenkt sich etwas zu trinken ein)*
- 283 Ist das eine Stärke oder eine Schwäche von dir, wie bewertest du es, es kann ja beides sein
284 (*gleichzeitig: ich wollt sagen-*) das ist klar
285 *-es ist sowohl, s-bei-beides,*
- 286 Und für dich, mehr das Eine oder mehr das Andere
287 *Für mich fin-, eher das Eine, ich find eher eine Schwäche, ich wär oft lieber spontaner,*
288 *..... aber auf der andern Seite ist es auch, auf der anderen Seite gut, wenn du sagst, ich hab*
289 *das geplant, da muss ich mir keinen Kopf machen, dann ä-ä-ä läuft alles so (hmhm) aber ich*
290 *bin schon der Planer, der sich seine Listen macht, und (lacht)*
- 291 Warum?
- 292 *hmhmhm damit nichts schief geht.*
293

Zu 3.2.5.3

Verschriftung des Gesprächs mit Kaja

294 Das mit dem Schiefgehen hatten wir vorhin auch schon mal. (lacht)
295 *Jo.*
296 Aber vorhin hast du gar nicht geplant.
297 *..... Ja, aber am Anfang ja schon ein bisschen (ja) dass ich so auf meinen Einsatz gewartet*
298 *habe und, und es war jetzt ja auch keine Situation , wo etwas ... Schlimmes hätte schief*
299 *gehen können. Das iss- (hmhm)*
300 Gab es denn Schief-, also gabs den Momente wo so ein, ein Funke von von
301 Schiefgehen, als-, war, also wo du Zweifel hattest oder Unsicherheiten hattest?
302 *Mit dem Einsatz, nh.*
303 Mit dem Einsatz!
304 *Da hatte ich ja schon Unsicherheiten (ja) jetzt oder jetzt nicht oder du hast nicht mal genickt,*
305 *oder du hast dich einfach nur so hingestellt und ich so „Hä?“ (beide lachen) Aber*
306 *es ist ja in dem Sinn kein Schiefgehen, wo man wirklich etwas planen müsste, nh. (hmhm)*
307 *.....*
308 Und auf der anderen Seite hast du es sehr hervorgehoben, dass es äh .. so was von
309 Nichtdenken, hatte (*ja*), von Nichtplanen hatte-
310 (*dazwischen*) *Ja, das ist schön.(-danach) Das mag ich auch. (ja) Hätte ich ja auch gerne*
311 *lieber so. (hmhm) Spontaneität ohne abzuwägen. Sollte ich das, sollte ich das*
312 *lieber doch nicht und – diese Unentschlossenheit, wo ich dann vorher stundenlang plan: soll*
313 *ich, soll ich nicht, soll ich, soll ich nicht..... einfach spontan etwas zu machen und und*
314 *nicht immer ewig lang drüber nachdenken: Konsequenzen, was könnte passieren, was könnte*
315 *nicht passieren oder so. (hmhm)*
316 Und das war in der Musik, hast du das so erlebt, dass das so ein äh, so einein Fluss
317 hatte, so einen Flow hatte von, dass, äh, dass du nicht Denken musstest, nicht
318 Planen musstest-
319 (*hakt ein*) *sobald ich dann mal angefangen hatte, ja. hmhm,*
320 Gabs da Irritationen? ... Überleg mal gut und wenn es nur ganz ganz leichte Risse
321 in dem-
322 (*fällt ein*) *in dem Fluss?*
323 -in dem Fluss waren.
324 *Einmal. Da hatte ich schon fast gedacht: „Jetzt ist zu Ende!“*
325 *Und dann hab ich gedacht “Nee, ist doch noch nicht zu Ende.“und dann hab ich noch mal*
326 *weiter gemacht, weil du hast dann auch kurz ausgesetzt, und da hab ich gemeint,*

Zu 3.2.5.3

Verschriftung des Gesprächs mit Kaja

327 „Jetzt könnte es ja zu Ende sein.“Und dann hab ich gedacht:“ Nee, doch nicht.“
328 Und da hab ich noch mal weiter gemacht und dann ging es ja auch noch mal weiter
329 und, ja, bis es dann zu Ende war (ja) Aber da hatte ich kurzzeitig überlegt: „Ist es
330 jetzt zu Ende oder-“, weil du ja auch sagtest, man merkt dann, wenn es zu Ende ist, und da
331 hab ich schon mal zwischendurch gedacht. „Jetzt könnte-“ aber, gut.
332 Und dann hast du weiter gemacht (hmhm) Warum?
333 Och, weil ich dachte: „eigentlich wäre ja schon schad, wenn es, wenn es schon zu
334 Ende wäre ja
335 Lieber noch ein Bisschen länger!
336 Genau (lacht)
337 War das die Stelle kurz vor Schluss kannst du dich da noch erinnern?
338 (gleichzeitig) das kann ich dir leider nicht mehr genau sagen es war ... zum
339 Ende hin, aber, es- kam noch einmal eine Passage vor dem Schluss dann, noch
340 einmal.
341 Also beim, so so inin meiner Erinnerung und in meinem Erleben, gabs halt eine-, gab es so
342 eine Irritationsst- mit der Frage „Ist Schluss oder ist nicht Schluss?“ –stelle..... hmpff,
343 lässt sich schwer in Sekunden aber, aber sagen wir mal zehn, zwanzig Sekunden vor
344 Schluss, also da kam, danndann hast du nocheinmal angefangen (hmhm) und dann kam
345 nocheinmal eine Bewegung, die zum Schluss geführt hat.
346 Das kann so hinkommen, hmhm.
347 Und wie war der Schluss? Der zweite Schluss, der dann Schluss war im Vergleich zum ersten
348 Schluss?
349 Da dachte ich: „Für mi- für mich ist jetzt Schluss.“ Dann hatten wir uns ja angekuckt ... und
350 dann wusste ich nicht genau, ob für dich auch Schluss ist und dann hab ich gedacht: „Na,
351 gut, wenn du jetzt auch weitermachst und dann mache ich auch weiter!“ Aber für mich
352 eigentlich wäre das dann, war das Schluss (hmhm) und dann hast du ja dann auch aufgehört
353 und-
354 Und es Schlussgefühl war auch entschiedener als beim ersten Mal?
355 Ja.
356 Warum?
357 Weil ich gedacht hab: „Jetzt reicht es!“
358 Also nicht so sehr von der- ich sag mal, vom Musikalischen her, das da eine Schlusswendung
359 oder irgendwie irgendwas drin war, was Schluss gemacht hat in der Musik, sondern, sondern,

Zu 3.2.5.3

Verschriftung des Gesprächs mit Kaja

360 du hattest kein, keine Lust mehr oder so, also „Jetzt hab ich genug gespielt, jetzt kann man
361 auch aufhören.“
362 *hmhm*

363 Da warst du ja dann ganz bei dir
364 *ich hätte aber auch weiter gemacht, wenn du jetzt (ja) noch weiter gespielt hättest (ja)*
365

366 Nee, aber ich mein jetzt gerade auch so im Vergleich mit dem, zu diesem am Anfang, äh,
367 „Ich bin ganz bei dir“ (*hmhm*) und dann bin ich beim Instrument und folge, folge
368 dem Instrument, (*hmhm*) oder orientiere mich in dem Instrument und kuck mal hier und kuck
369 mal da (*hmhm*) was bietet mir das Instrument. Wo sind da die Stellen, wo man draufschlagen
370 kann, (*hmhm*) bis äh, ja, bis, bis zu dem Punkt dann, äh, „Mir ist eigentlich
371 egal, ob das Instrument weiterspielt, ob mein Mitspieler weiterspielen will (*Nee, das ja nicht*)
372 oder ob es Musikalisch- Nee, nee stimmt-
373 (*hakt weiter ein*) wenn du hättest weitergespielt, wenn du (ja) weitergespielt hättest, hätte ich
374 mitgespielt.

375 Aber der Impuls zum Schlussmachen, das meine ich, der Impuls zum Schlussmachen, kam-,
376 den würdest du nicht bei mir lokalisieren, auch nicht beim ... ich sag mal beim
377 Instrument oder, dass da so eine Wendung war, es wurde langsamer, es wurde lauter, oder
378 was weiß ich, und deswegen war Schluss, also du würdest (*Ich hab ja schon-*) ihn auch nicht
379 in der Musik sondern, was du jetzt gesagt hast, war: „Ich lokalisier den in mir! Ich hatte
380 keine Lust mehr.“
381 *Nicht das ich keine Lust mehr hatte, dass es mir keinen Spaß mehr* (dazwischen: Oder dass es
382 gereicht hätte, jaja) *gemacht hätte, sondern dass es jetzt einfach so war, dass es jetzt so*
383 *ausklingt*

384 Genau Aber damit liegt der Punkt ja bei dir.
385 *Ja.*

386 Ist doch eine spannende Bewegung. Wenn die wirklich so ist.
387 *Wär mir jetzt so nicht aufgefallen (lacht)*

388

389

390 Wie war es denn mit deiner Wahrnehmung während dem Spielen ansonsten. Warst
391 du mit deiner Wahrnehmung eher bei dir, oder bei mir, oder beim Instrument?

Zu 3.2.5.3

Verschriftung des Gesprächs mit Kaja

392 Woran, woran hast du dich orientiert, wo war deine Aufmerk- das wechselt natürlich immer
393 aber-
394 *(hakt dazwischen) das hat gewechselt, hat gewechselt zwischen meinem Instrument, und*
395 *deinem Instrument, also am Anfang, hatte ich ja auf dich hauptsächlich gekuckt, und gekuckt,*
396 *ja, was macht er den jetzt? Setzt du ein, aber nachher, wenn ich dann rübergekuckt*
397 *hab, hab ich eher auf dein Instrument gekuckt, und nicht mehr ... auf dich als Person (hmhm)*
398 *..... weil am Anfang hab ich auf, ähm, ja, nicht auf ein Geräusch vom*
399 *Instrument, von deinem Instrument gewartet, sondern auf irgend ... eine Geste deinerseits*
400 *..... ein Nicken, ein so: „Jetzt fangen wir an.“ Oder irgend so (hmhm) eine*
401 *menschliche Regung (hmhm) und das war dann aber nicht mehr*
402 *dann hatte ich ab und zu auf dein Instrument gekuckt, was du da so machst und ähm, na*
403 *ja, also die Wahrnehmung zwischen deinem und meinem Instrument, dann (hmhm) hin*
404 *und her.*
405 Wann hast du mich als Person, oder hast du mich als Person noch einmal wahrgenommen, im
406 Spielen?
407 *Ja, ... einmal als ich dachte: „Jetzt ist Schluss.“ und dann ganz am Schluss*
408 *noch mal, um zu kucken, wie du reagierst, ob du jetzt ... noch einmal einsetzt oder,*
409 *.... ob du sagst, gut, das war es, oder, ja, (hmhm)*
410
411 Sprich mal ein bisschen über die über diesen Punkt.
412 das Wahrnehmen von dir als Person, oder ?
413 Ja. Das Wahrnehmen von mir als Person und den Wechsel, diesen Wechsel vom Instrument
414 zum zur Person noch einmal, du hast ja so erzählt, so als, am Anfang hast du
415 mich als Person wahrgenommen, und dann bin ich irgendwie so verschwunden hinter dem
416 Instrument, *(genau)* und vielleicht auch über den Punkt, also mich interessieren immer die
417 Wendepunkte, *(hmhm)* und dann den anderen noch einmal.
418 *Weil ich dann, als du das Instrument, also in dem Sinn, als du das Instrument gespielt hast,*
419 *..... musste ich ja gar nicht auf dich achten, weil dann hatte ich ja, das was*
420 *ich gespielt hatte und ... hab dann gehört, oder auch gesehen, dass du auf dem*
421 *Instrument spielst, aber sobald das dann in dem Sinn ausgesetzt hat, einmal , als es fast*
422 *der Schluss war, diese Stelle, dann hab ich dann gekuckt, ob ich*
423 *irgendwie, eine Regung von dir sehe, die mir anzeigen könnte, es ist zu Ende, oder es geht*
424 *weiter, so. Vielleicht so ein auffor-forderndes Nicken oder sonst etwas und*

Zu 3.2.5.3

Verschriftung des Gesprächs mit Kaja

425 *das war am Schluss dann genauso, dann ist es vom Instrument weggegangen und ich hab*
426 *gedacht, für mich ist jetzt Schluss kuck ich mal, wie du reagierst, ob du einfach*
427 *.. noch da sitzt, nach unten kuckst und an deinem Instrument spielst, oder ob du-, aber*
428 *dann hab ich gesehen du hast auch so eine abwartende Haltung hast ja den Bogen*
429 *so zur Seite gehalten und dann mich angekuckt, und dann hab ich gedacht: "Ja gut, du*
430 *überlässt mir die Entscheidung, ist jetzt Schluss oder nicht." Jo und dann hab ich*
431 *gedacht: „Meine Entscheidung, dann ist Schluss“ (beide lachen)*
432 *..... ja und ich hab halt auch abgewartet, wie du*
433 *reagierst, gerade am Schluss, weil das haben wir ja zusammen gemacht, wir haben ja*
434 *zusammen das Stück gespielt, und da wollt ich ja dann nicht in dem Sinn über deinen Kopf*
435 *hinweg entscheiden, sondern das irgendwie mit dir, in irgendeiner Form zusammen*
436 *entscheiden (hmhm) und wenn du jetzt gesagt hast, irgendwie so eine .. Geste gemacht*
437 *hättest, wir machen noch ein bisschen weiter, wär das ja auch kein Problem gewesen,*
438 *dann hätten wir das ja, gerne auch noch weiter machen können (hmhm)*
439 *.....*
440 *Also, das war dir schon wichtig das nicht gegen meinen Willen und über meinen Kopf*
441 *hinweg- (dazwischen: Nee, wir haben das) zu (ja zusammen, das Stück, gespielt,*
442 *genau)*
443 *.....*
444 *Wie war das gefühlsmäßig besetzt? Dieses, diese dieses Verschwinden und wieder*
445 *Auftauchen, der Person, also von mir? Wie hat sich das angefühlt*
446 *..... Kann ich ... nur ganz schwer sagen, weiß ich jetzt nicht, hab ich*
447 *glaub ich jetzt keine gefühlsmäßige Empfindung (hmhm) die ich jetzt damit verbinden*
448 *könnte*
449 *.....*
450 *Es könnt ja was haben, was Überraschendes haben: „Huch!“ oder was beängstigend: „Oh,*
451 *Gott!“ oder: „Ach, alter Bekannter, schön!“ oder, also so irgendwie (Nee-) welche*
452 *Geschichte würde da noch am ehesten dazu passen?*
453 *..... Nene, am Anfang vielleicht wo ich, wowo eine zeitlang gar nichts wo wir*
454 *einfach nur da saßen (ja) da hab ich schon gedacht: „Mensch, jetzt könnt er doch mal was*
455 *machen, jetzt könnt der doch mal anfangen (beide lachen) oder mir mal zunicken, oder so,*
456 *..... das war vielleicht das einzigste Gefühl wo ich dachte: „Mensch-“ so in der Richtung*
457 *.... "Jetzt aber, mach doch mal was, (hmhm) ich-, du bist doch hier (lacht) der Therapeut, du*

Zu 3.2.5.3

Verschriftung des Gesprächs mit Kaja

458 *musst doch mal einen Einsatz geben, wann es los geht!“ aber danach .. dann nicht mehr*
459

460 Also du hast dich von mir verlassen gefühlt, am Anfang?
461 *wenn man es so sagen will, ja. (lacht kurz) vielleicht nicht*
462 *ganz so hart ausgedrückt, in Form von Verlassen, das man wirklich (jaja) einsam und*
463 *verlassen ist, aber schon so ... orientierungslos (ja) dass, ich denk jetzt, „Hier. Muss man*
464 *nochmal ein bisschen Führung kriegen!“*

465 Und wie war das dann, als ich angefangen hab für ein Gef-
466 *(fällt ein) Dann war es gut*

467 So Erleichterung oder-?
468 *(fällt wieder ein) Genau. Erleichterung. „Mensch jetzt endlich jetzt weiß ich, jetzt kann ich*
469 *auch loslegen.“ (lacht) dann hab ich noch kurz gehört, was, wie sich das anhört das*
470 *Instrument und dann hab ich, ja, so ein klein bisschen was rausgehört und dann*
471 *konnte ich ja .. einsetzen auch (hmhm)*

472 Das kann ja auch schnell so Aggressionen dann loslösen. Nicht .. massive,
473 aber so dieses Verlas- also so dieses, ich nenn es mal Verlassensein, oder, pfff, äh, war
474 das so, also, war da, hast du irgendwie gedacht oder was hast du da gedacht?
475 *pfff Ungeduld, nh. vielleicht Ungeduld eher so (hmhm)hmhm*

476 Mach doch mal ran!
477 *Genau: Mach doch mal hinne! (beide lachen leise) Auch vielleicht*
478 *dieses verunsichert sein, weil man nicht wusste, muss ich jetzt anfangen, als Schlagzeug oder*
479 *als Schlaginstrument (hmhm) fängt das Zupfinstrument an (lachend) oder*
480 *weil man vielleicht auf ungewohntem Terrain ist, man kennt sich gar nicht aus, und*
481 *erhofft sich, oder erwartet sich dann von seinem Gegenüber eine gewisse Form von*
482 *ja, Führung, Erklärung, An-die-Hand-Nehmen oder so was (hmhm) ..*

483 Von Regel- Geben.
484 *Nee, Regel-Geben nicht, sondern Helfen*

485 Indem?
486 *Durch ein Zeichen oder eine Geste, so was.*

487 Also ‚Orientierung‘ Geben. Zeichen Geben.
488 *Orientierung-? Hilfe Geben, also dieses, ähm, ja, wir machen jetzt das zusammen (hmhm)*
489

Zu 3.2.5.3

Verschriftung des Gesprächs mit Kaja

490 Aber das könnte .. man Regel geben nennen, und du sagst (*Dazwischen: Regeln mag ich aber*
491 *doch nicht.*) „Nee“ Ja, deswegen doch (*lacht kurz*) deswegen würde ich jetzt gerne auf den
492 Unterschied hinaus, ... äh,-
493 (*dazwischen:*) *Regeln, das ist von ... Außen aufgedrängte, .. feste Strukturen, das heißt,*
494 *wenn ich mich jetzt da hin setze kuck ich dich an, du sagst „Eins, zwei, drei, jetzt musst*
495 *du einsetzen.“ (hmhm) das meine ich nicht. Ich meine ... Hilfe in dem Sinn, ein-n-n-n-*
496 *gegenseitiges Abstimmen, ein Miteinander, wo ich dann wo es nicht, das nicht immer*
497 *gleich ist. Keine feste Regel, sondern ein, vielleicht ein gegenseitiges Zunicken, Anlächeln*
498 *oder Einsatz, so in der Richtung, (hmhmh, hmhm) mein ich das eher. Nicht so eine*
499 *allgemeine, feste Regel, sondern*
500 Sondern?
501 *Eher so ein flexibles Miteinander. Das man es halt zusammen macht und das nicht*
502 *einer entscheidet, sondern das man sich in gewisser Form ein bisschen abstimmt. (hmhm)*
503

504 Da haben wir noch einmal das Entscheiden-über-Andere (*hustet*). Du wolltest ja vorhin
505 auch nicht über mein- über meinen Kopf hinweg ... entscheiden und du magst nicht, wenn
506 man über deinen Kopf (*ja-*) hinweg-
507 - *ich hab's gerne, wenn man sich abspricht, so dass in dem Sinn dann die Bedürfnisse*
508 *der Beteiligten in der, ja, mehr oder weniger sich jeder wohl fühlt (hmhm) und*
509 *dass es so ein bisschen abgesprochen ist und die Bedürfnisse von allen gestillt sind.*
510

511 Und wenn das nicht gelingt?
512 *Fühlt sich ja immer einer unwohl, nh (hmhm)*

513 Hast du da eine, eine Situation, wo das in der letzten Zeit-, die du noch
514 irgendwie ein bisschen plastisch ... in Erinnerung hast, wo das irgendwie nicht gelungen
515 ist?
516 *hmhm*

517 Erzähl mal.
518 *Ja dass in einer Gruppe von Leuten (hustet) Einer seine Bedürfnisse*
519 *vor die Andern gestellt hat, und die Anderen dann ja, leiden is-ist falsch*
520 *ausgedrückt, ja die Anderen dann irgendwie sich schlechter gefühlt haben (hmhm)*
521

522 Weil?

Zu 3.2.5.3

Verschriftung des Gesprächs mit Kaja

523 weil der Eine Seins halt durchdrücken wollte, nh.

524 Und du warst Teil der Gruppe?

525 Ja. Aber die Gruppe war ja auch-, ja, ich war schon Teil der Gruppe, aber in der

526 Gruppe hatte na, hatte natürlich jeder sein eigenes Bedürfnis und die waren halt auch nicht,

527 dass man sagen konnte, es gab nur das Eine und das Andere, aber es war schon so, dass

528 ja, dass der Eine wirklich was wollte, wo die anderen sich anpassen mussten, weil es nicht

529 anders ging. (hmhm)

530 Und gab es darüber einen Austausch in der Gruppe? – Oder zwischen Einzelnen zumindest,

531 also, weißt du da auch von anderen Perspektiven (*dazwischen: Die Meinungen?*) Ja.

532 Jaja, weiß ich schon. Das war, ja, soll ich die Situation jetzt einfach mal

533 schildern (gleichzeitig: ja, vielleicht, genau, genau) also die Situation als solche. Das war auf

534 einer Autofahrt, ein Mann, drei Frauen im Auto, der Mann ist gefahren, und wir wollten

535 ganz- relativ schnell von Punkt A nach Punkt B u-und, ähm, der Mann hat einfach auf

536 das Gas gedrückt und ist gefahren, wie ein Henker. Marke ‚Bleifuss‘. Und trotz

537 Beschwerden hat er gemeint, „Das ist mir vollkommen egal, ob euch schlecht wird, ob ihr

538 Angst habt, oder was auch immer ich möchte jetzt möglichst schnell zu dem Punkt B

539 kommen, es ist mir vollkommen wurscht“ (hmhm) (hmhm)

540 Ja und Austausch in der Gruppe in soweit, ... das zwei sich beschwert haben ... und das eine

541 von der-, eine der Frauen gesagt hat, es ist mir egal, komm fahr, und die anderen so

542 ein bisschen vor sich hingemosert haben, aber das war es dann auch

543 Und was warst du für eine?

544 (sofort) Hab vor mich hingemosert. (beide lachen)

545

546 Und war das Einer, den du vorher mochtest?

547 Den mag ich immer noch. das ist ein ewig langer Freund von mir, ähm,

548 er ist halt so, sie sagen immer alle: „Er ist halt so, man kann ihn ja nicht ändern.“

549 Da ärgert man sich dann halt kurz, aber man sagt: „Gut, ok.“ Es

550 war jetzt ja nichts so Schlimmes, was mich dermaßen beeinträchtigt hätte (hmhm) dass ich

551 damit nicht zurecht kommen könnte und ihm dann wirklich sagen müsste: „So, gut, das wars!

552 Mit dir will ich nichts mehr zu tun haben.“ (hmhm)

553 Da bist du ja fast so ... erbarmungsvoll, wie mit Tieren – (*beginnt schon mit der Einatmung*)

554 mit Bekannten.

Zu 3.2.5.3

Verschriftung des Gesprächs mit Kaja

555 *(fällt ein) Ich hab ja gesagt (lacht) wenn es Freunde sind und mein wichtigstes nächs- nahes*
556 *Umfeld ist, dann bin ich so erbarmungsvoll (hmhm) wie mit Tieren, also nicht nur*
557 *fast (lacht kurz auf) da lass ich viel durchgehen.*
558 *Da interessiert mich natürlich auch, da hatten wir es vorhin auch schon kurz von,*
559 *..... der Wendepunkt.*
560 *Wann? ... Das nicht mehr durchgeht.*
561 *(dazwischen:) Also diese, diese Grenze, nee, diese Grenze zwischen, diese klare Grenze, die*
562 *anscheinend für dich zu bestehen scheint, zwischen denen, ... bei denen ich Erbar-, Erbarmen*
563 *zeige, erbarmungsvoll bin, und bei denen, bei denen ich erbarmungslos bin.*
564 *Den kann ich dir nicht nennen. Den weiß ich selber nicht (hmhm)*
565 *Versuch es mal.*
566 *..... Ich weiß nicht, wann man, pfffff, es ist ganz schwierig zu*
567 *sagen, wann ich jemanden so ... gerne mag, das iss- es gibt wohl auch*
568 *Grenzen. Ich weiß gar nicht sagen-, wie ich sagen- es gibt so eine Anzahl von*
569 *Personen, wo ich sage: „Denen-, .. die mag ich so gerne, ... denen würde ich fast alles*
570 *durchgehen lassen, also fast alles.“ (hmhm) und da gibt es dann wohl Abstufungen, und*
571 *ich glaub diese Abstufungen finden statt, in der Innigkeit meines Verhältnisses zu*
572 *den Leuten. (hmhm)*
573 *Und wo kommt der Umschlag?*
574 *..... wann ich den Leuten nichts mehr durchgehen lasse, oder? (N-) Oder*
575 *Welchen Leuten*
576 *Ja. genau, zu den Leuten, ... die ... Menschen sind, also die nicht-*
577 *(dazwischen:) Die, die ich persönlich gar nicht kenne. Das ist der ganz krasse Umschlag,*
578 *wo ich sage: „Persönlich kenn ich die gar nicht, das ist mir vollkommen egal, was mit denen*
579 *passiert.“ Aber sobald man dann vielleicht ein bisschen was von denen erfährt oder von*
580 *ihrem Leben erfährt, oder-, und wenn es nur Nachbarn sind, denen man nur „Guten Tag .“*
581 *sagt, denen wünscht man ja schon nichts Böses, weil man sagt, „Ei, gut, die sind doch ganz*
582 *nett, was man so sieht.“ Wenn man so, so eine gewisse .. Kontinuität von regelmäßig Sehen,*
583 *muss noch nicht einmal mit denen reden dann wünscht man ihnen ja schon nichts*
584 *Schlechtes oder so etwas (hmhm) dann sind sie einem ja schon nicht mehr .. egal, es ist ja,*
585 *keine anonyme Person XY, von der ich nie irgendetwas mitbekommen hab*
586 *.....*

Zu 3.2.5.3

Verschriftung des Gesprächs mit Kaja

587 Aber du-, für-, dir sind die Leute nicht nur egal, zumindest wie du vorhin geschildert hast, ...
588 du magst die Leute ja gar nicht. Das ist ja (*hustet*) noch einmal etwas anderes als Egel-
589 Sein.
590 *pfffff* *im Allgemeinen so, ja, aber es isisis jetzt nicht so, das*
591 *ich keinen mag. Ichich mag schon viele*
592 Ja, das merkt man ja auch, aber (beide lachen laut los) es gibt die Aussage und es-
593 (*fällt ein*) *Ja ich weiß, im Allgemeinen mag ich Menschen nicht, das sage ich jetzt einmal*
594 *so. Aber es gibt schon Ausnahmen, wo ich sag, die mag ich besonders, die liegen mir*
595 *sehr am Herzen (schenkt sich ein) und so ein Umfeld, wo ich sage, die kenne ich vom*
596 *Sehen, vom „Guten Tag“- Sagen die bedeuten mir zwar nichts, aber ichich, wünsche*
597 *ihnen auch nichts Schlechtes. Gut, den anderen wünsche ich auch nichts Schlechtes, aber*
598 *..... die sind mir halt egal, wenn da einer in dem Sinn, in Anführungszeichen tot umfällt, würde*
599 *es mich nicht interessieren. Aber (hmhm) wenn jetzt einer erzählt, der Nachbar von*
600 *schräg gegenüber, der ist krank, dann würd, das würde mich dann auch schon erschrecken.*
601 *.... (hmhm) Das schon.*
602 Also, das Nicht-Mögen bezieht sich
603 (*fällt ergänzend ein:*) – *auf diese Spezies Mensch, wenn ich kein-n-*
604 (*fällt wieder ein:*) *genau auf, auf eigentlich auf ein- ein-, ein-*
605 (*weiter:*) *kein Individuum sehe, als, als-*
606 (*ergänzt*) *ein Abstraktum.*
607 *Ja.*
608 Ist doch komisch (*ne-e*) .. für eine reflektierte Frau.
609 *Wieso (beide lachen) findest du?*
610 Ja.
611 (*kokett*) *das ist aber einfach nur so meine Einstellung (lacht, Interviewer lacht mit) warum*
612 *sollte ich damit hinterm Berg halten. (lacht)*
613 Nee, das sollst du ja auch nicht (*lacht leise nach*) Findest du das nicht
614 komisch?
615 *Jo, es ist, .. ssss nicht rational unbedingt erklärbar. Klar.*
616*Aber ich muss ja auch nicht immer alles erklären können, was ich denke*
617 Und fühlst.
618 *Genau.*
619 Oder ist es eher ein Gedanke, als ein Gefühl?

Zu 3.2.5.3

Verschriftung des Gesprächs mit Kaja

- 620 *Nee, ist eher ein Gefühl, als ein Gedanke.*
- 621 *Aber du hast Denken gesagt, ich hab fühlen gesagt*
- 622 *Ei, ja, .. ok (lacht)*
- 623 *Aber ich hätte es-, ich bin dir über den Mund gefahren, aber eigentlich hast du recht*
- 624 *weil, ich kenn dich ja nicht*
- 625 *Ist es ein Gedanke, ist es ein Gefühl? Es ist wohl beides, eine*
- 626 *Kombination aus beidem, nh,*
- 627 *.....*
- 628 *.....*
- 629 *Oder ist es eine Grundüberzeugung?*
- 630 *..... So weit will ich nicht gehen (lacht, Kaja lacht mit) es ist eine*
- 631 *Grundeinstellung, ich lasse mich ja gerne immer eines Besseren belehren Ich bin ja*
- 632 *gerne immer wieder positiv überrascht*
- 633 *Aber?*
- 634 *..... es ist halt selten, es oft halt auch wieder, oft, dass man sagt, „So, hast du doch*
- 635 *Recht gehabt – Menschen!“ (hmhm)*
- 636 *.....*
- 637 *Da ist es ja dann doch nicht mehr so abstrakt, da ist ja dann eine konkrete eine konkrete*
- 638 *Erfahrung, also nicht der Mensch ist schlecht, (gleichzeitig: ja, klar, ich hab auch schon*
- 639 *immer-) sondern dann ist irgendwie, „Siehst du, da sieht man es jetzt!“ (ergänzt: „Da ist*
- 640 *wieder einer!“; nh - lacht) ja da ist wieder ein konkreter schlechter Mensch.*
- 641 *..... Klar.*
- 642 *Also es gibt schon auch die konkreten schlechten Menschen.*
- 643 *..... Die gibt es auch (ja) na sicher, sonst hätte ich ja nicht irgendwann einmal gesagt:*
- 644 *„Menschen!- Kann ich nicht, ng- kann ich nicht besonders gut leiden“, oder? (hmhm)*
- 645 *..... aber ich denk mal, das hat jeder, auch derjenige, der Menschen*
- 646 *– freund, ist, Menschen liebt, oder sonst irgend was jeder hat die Person, wo du sagst,*
- 647 *den mag ich nicht (hmhm) den kann ich nicht, der-, den find ich unmöglich, der geht mir auf*
- 648 *die Nerven.*
- 649 *Ja.*
- 650 *Und ich mein auf die Nerven geht einem jeder mal, ob du die gern hast oder nicht, auch in*
- 651 *der Familie, unter Freunden sagst du mal: „Heute nervt der oder der.“ Aber (hmhm) das hat*
- 652 *ja nichts damit zu tun, ob du den gerne magst, oder nicht.*

Zu 3.2.5.3

Verschriftung des Gesprächs mit Kaja

653 Ja .- von daher ist die, die die Sache auch gar nicht so interessant, viel Sacher- viel
654 interessanter ist die grundlegende, diese „Menschen - ich mag keine Menschen“, also
655 diese ... diese Grundaussage, weil die hat ja nicht jeder das ist schon etwas Eigenes
656 *(lacht)*
657 *Um Gottes Willen (immer noch lachend) Auch das noch*
658 *Wie lange*
659 *(ergänzt) Hab ich das schon.*
660 *Hast du das schon (lacht)*
661 *..... Ich, gl, ich weiß es nicht genau aber ich glaub ich mochte als Kind Menschen im*
662 *Allgemeinen schon nicht besonders. Ich mochte vor allem-, wie gesagt, dieses fremde*
663 *Menschen bei mir ist es nicht Menschen, sondern fremde Menschen, wollen wir es-*
664 *wollen wir uns auf fremde Menschen einigen. Mag ich nicht – mocht ich auch noch nie.*
665 *Mocht ich als Kind nicht, war für mich das Allerschlimmste überhaupt, frem- mit fremden*
666 *Menschen was zu tun haben, (hmhm) hab ich kein Wort geredet, war, hab ich mich*
667 *möglichst immer bei meiner Familie versteckt, wenn viele Fremde da waren, es war*
668 *schlimm, in eine neue Gruppe Kinder zu kommen, in neuen Kindergarten, in neue Schule,*
669 *neue Wohnung, das .. war .. für mich recht schlimm, immer (hmhm) diese Fremden (ja) weil*
670 *dann hat ich ja für mich erst- waren ja nur Fremde und es war ja keiner, meine*
671 *Bezugsperson, den ich dann mochte, oder ja*
672 *Wenn du mal überlegst, lässt sich das (hustet) auf Fremdes verallgemeinern, also geht*
673 *es- lässt es sich- hängt's also du sagst jetzt ja fremde Menschen (hmhm) es gibt ja*
674 *auch fremde Situationen, fremde Länder, fremde -*
675 *(fällt in die Denkpause ein) Nö, das mag ich, das ist jetzt nicht so schlimm, das stört mich*
676 *nicht, fremde Länder, fremde Umgebung, das find ich jetzt nicht, schlimm*
677 *obwohl ich dazu sagen muss, ich find es glaub ich nur so lange nicht schlimm,*
678 *solange eine Bezugsperson mir nahe stehende Person, oder eine Person, die*
679 *mir wichtig ist, da bei mir ist. Wenn ich jetzt sage, ich bin ganz alleine, in einem*
680 *fremden Land, und in einer ganz fremden Situation fühl ich mich auch nicht gut (hmhm)*
681 *..... aber wenn, sobald eine Bezugsperson bei mir ist, dann ist, macht mir das nichts*
682 *(hmhm) aber eine Bezugsperson, bei ganz vielen fremden Leuten, wo ich in dem Sinn,*
683 *(hustet) mit denen was machen müsste, mit den Fremden, das fänd ich-, das mag ich nicht*
684 *(ja) die Situation da bin ich, glaub ich, immer erst mal negativ*
685 *eingestellt gegen die Masse der Fremden*

Zu 3.2.5.3

Verschriftung des Gesprächs mit Kaja

686 Also, wenn du mit einemFreund, Bekannten, in eine fremde Situation gehst-
687 *(ergänzt den Satz:)* macht mir das nichts
688 -dann ist die, dann ist es ok, *(hmhm)* aber wenn du mit einem Freund in eine, in
689 eine fremde Menschengruppe gehst, *(atmet vorbereitend ein)* dann ist das nicht-
690 *(dazwischen:)* Es kommt jetzt drauf an, wenn ich jetzt ... auf einem Konzert bin, dann sind das
691 ja auch alles fremde Menschen oder auf dem Altstadtfest, sind das ja fremde Menschen
692 das stört mich nicht *(hmhm)* das stört mich überhaupt nicht, das sind ja-, mit denen hab ich
693 ja nichts am Hut *(hmhm)*

694 Ich wollt-, das äh-
695 *(dazwischen)* I-ich kann das ganz schlecht erklären, wie wie ich das meine,

696 Ich hab gerade gedacht, *(hustet)* der Unterschied zwischen, wenn du in einen fremden
697 Raum gehst ist, dass die Wände dir nicht zudringlich-, die gehen *(atmet vorbereitend)* nicht
698 auf dich zu *(Ja)* und die Konzertbesucher gehen auch nicht auf dich zu-
699 *(dazwischen:)* weil wir haben ja in dem Sinn auch alle das gemeinsame Interesse, das Konzert
700 zu sehen, *(hmhm)* hingegen, so was wie das Saarspektakel, das find
701 ich manchmal furchtbar, weil da diese fremden Menschenmassen *(lachend)* um mich rum sind
702 und das ist ja manchmal richtig schrecklich fremd, und schlimm, weil du dieses
703 Gedränge, undununun ja, das mag ich nicht.

704 Das Gedränge magst du nicht?
705 Ja.

706 Weil ansonsten ist mir das- Gedränge gibt es ja auch auf dem Konzert.
707 Das ist aber dann, dann laufen die immer in die Richtung, in die Richtung ... und ich
708 find die keine Ahnung *(hmhm)* die kommen mir irgendwie auf eine
709 unangenehme Art und Weise näher als die Leute auf einem Konzert. Ich kann's
710 schreck- schlecht erklären, warum *(hmhm)* oder wieso, empfinde ich so.
711

712 Du hast gesagt: „Weil euch das Dritte nicht verbindet, also, ... im Konzert verbindet euch das
713 Dritte, die, das In- *(ergänzend: Das Konzert!)* die Band.
714 Ja. *Hmhm.* In dem Sinn würde einen auf dem Fest ja auch das
715 Gemeinsame verbinden, der Besuch des Festes, *(hm)* aber ich empfinde das in dem, in dem
716 Augenblick *(hmhm)* anders. Oder eine Ansammlung im Zug: ... find ich
717 furchtbar, diese ganzen fremden Menschen um mich rum.

Zu 3.2.5.3

Verschriftung des Gesprächs mit Kaja

718
719
720 Vielleicht hat es mit dem Anders-Sein zu tun..... Ich kann es noch nicht so richtig
721
722 *Es ist für mich aber auch kein Problem ichich, ich sag jetzt (jo) nicht dass es so*
723 *schlimm ist, dass ich nie Zug fahren würde, oder so (hmhm) es nervt mich einfach nur (ja) in*
724 *dem Moment. Es nervt mich, dass-s .. so viele Leute da-,*
725 *wenn es jetzt wirklich richtig voll ist, ich mein ansonsten ... siehst du ja kaum jemanden*
726 *(hmhm), wenn du den eigenen Abteil hast oder dein eigenes- aber es nervt mich, wenn dann*
727 *..... drei noch bei dir im Abteil sitzen oder du in dem Großraumding bist, äh, und es ist*
728 *richtig brechend voll, das geht mir einfach auf die Nerven (hmhm) aber ich denk mal, das*
729 *geht vielen auf die Nerven (hmhm)*
730 *oder wenn jetzt im Flugzeug jemand Fremdes, -Flugzeugsitze ganz eng - und jemand Fremdes*
731 *setzt sich neben mich und so auf den ersten Blick ... ist der mir unsympathisch da*
732 *würde ich am liebsten gerade .. Plätze tauschen (lacht auf) (hmhm)*
733 Aber-
734 *Ist total-*
735 *-es ist auch vorstellbar, dass er dir auf den ersten Blick sympathisch ist und das-*
736 *Ja.*
737 *-das es angenehm ist (fällt ein) nicht angenehm, so eng zu sitzen*
738 *(gleichzeitig) aber angenehm, dass es mich nicht stört*
739 *Ja.*
740 *..... ich muss mich da nicht direkt mit ihm unterhalten*
741 *oder so, aber es ist dann .. in Ordnung (hmhm) dann*
742 *Wie war das denn – hab ich vorhin schon gedacht – du magst-, du sagst, du magst so fremde*
743 *Sachen nicht so gerne (hmhm) hast aber anscheinend ja doch relativ spontan zugesagt,*
744 *..... so etwas Fremdes zu machen?*
745 *Weil das fand ich total spannend, das hier zu machen und ich hab auch gedacht: „Mensch,*
746 *kuck mal, ... du hast fünf, sechs Jahre die Gorillas beobachtet, jetzt musst du das auch mal*
747 *von der anderen Seite sehen, wenn du selbst beobachtet wirst. (beide lachen) Und das find ich*
748 *spannend. Musik mag ich gerne und so ... Verhaltenssachen, psychologische Tests oder so*
749 *etwas, find ich spannend und, ja, wenn man etwas über sich selbst erfahren kann, ... umso*
750 *besser (hmhm)*

Zu 3.2.5.3

Verschriftung des Gesprächs mit Kaja

751 Wie war das, als du hier rein gekommen bist, in diesen fremden Raum (*hustet*)

752 *Der war mir gleich .. von .. Anfang an irgendwie sympathisch, hoher Raum, heller Raum,*

753 *..... du warst mir ja auch nicht fremd, in dem Sinn, weil ich hatte dich ja schon einmal*

754 *gesehen (hmhm) und du warst ein Freund von Kai und das überträgt man dann*

755 *so: Den Kai mag ich gerne und dann denk ich: „Naja, wenn es ein Freund von Kai ist!“ und*

756 *ich hab dich ja auch schon einmal gesehen, ... so wirklich fremd bist du ja dann eigentlich*

757 *nicht (hmhm) und dann war das, ... ja, hab ich mir da keine Gedanken gemacht, nh*

758 Das ist so-, das ist so (*hustet*) wie, den Bekannten, wo du vorhin gesagt hast, ich nehm einen

759 Bekannten mit in eine fremde Situation (*ja*) und den Kai hast du (*fällt ein: in dem Sinn*

760 *ja*) auch mitgenommen

761 *Richtig. (lacht kurz auf)*

762 *..... jo, ich denk, mal, das passt auch alles irgendwie die fremden*

763 *Situationen mag ich nicht, ich bin immer so der Schisser und deshalb plan ich wohl auch*

764 *immer alles ... vorher, dass ich ... alle möglichen Situationen mal durchspiele, nh, was*

765 *könnte-, in der fremden Stadt, was könntest du brauchen was nimmst du mit,*

766 Aber Gorillas beobachten- (*dazwischen: Hab ich im Zoo gemacht*) hast du die – im Zoo?

767 *Hmhm, in verschiedenen Zoos.*

768 Ja.

769 *Hmhm*

770 Ich wollte gerade sagen, das stell ich mir schon eher ziemlich ‚befremdend‘ vor (beide

771 lachen)

772 *Ja, im Freiland bestimmt, (ja) hätt ich aber gerne mal gemacht*

773

774

775 Bist du ein Beobachter?

776 *Hmhm.....*

777 Erzähl mal eine Situation

778 *Wie meinst du das? Eine Situation?*

779 (*dazwischen*) Eine Situation, wo du sagen würdest, da bin ich Beobachter.

780 *Ich beobachte immer. In jeder Situation ich beobachte, versuche*

781 *vorherzusagen, was könnte denn jetzt passieren, oder wie reagiert .. die Person und das*

782 *mach ich aber auch gerne. Das find ich (hmhm) spannend*

783 In der Musik (*hustet*) warst du nur am Anfang Beobachter.

Zu 3.2.5.3

Verschriftung des Gesprächs mit Kaja

784 Ja.

785 So wie du es geschildert hast (hmhm) und dann?

786 Dann musste ich ja selber etwas machen. In

787 dem Sinn, ja klar, hab ich mich auch irgendwo beobachtet, nh, aber, ... es war ja

788 auch nicht so lange, und es war etwas ganz Neues, und da .. konnte ich ja auch gar nicht

789 soviel beobachten, weil ich war ja in dem Sinn viel zu viel gefesselt an das, was ich

790 jetzt Neues machen musste (hmhm)

791 Also es hatte so eine Wechsel von Beobachter und Akteur (setzt an: Ich find-) sind das

792 die richtigen Worte? (hustet)

793 Ich find nicht, dass, wenn man Beobachter ist, dass man kein Akteur ist. Man kann

794 es ja auch gleichzeitig machen. (hmhm) weil so, bei dir hört sich das so an, als wär

795 der Beobachter, derjenige, der von Außen nur beobachtet, was die Andern machen aber

796 das find ich ist es- das ist es nicht (hmhm) ich find, man kann alles machen, aber trotzdem

797 die Anderen beobachten, auch wenn du mitten drin bist, in der Situation (hmhm) oder die

798 Situation mitmachst, oder mitgestaltest. Aber jetzt beim Musikmachen, hatte ich

799 nicht soviel Zeit zu beobachten, weil die Situation so neu war, und da musste ich-

800 ja dann musste ich mich voll und ganz auf das Eine konzentrieren-, nicht konzentrieren, aber

801 da hatte ich voll und ganz das eine gemacht so das es zum Beobachten nicht kam, aber

802 wenn es Sachen sind, die man ganz oft macht, oder ... sich relativ sicher in irgendwas fühlt,

803 hast du auch die Zeit zu beobachten, (hmhm) nebenher, dann kannst du es parallel machen

804 (ja) Ansonsten ... ja, musst du dich entscheiden: „Beobachte ich, oder mache ich?“
805 und nur Beobachten ist ja langweilig, da mach ich ja lieber (ja) aber wenn das mit dem

806 Machen ja,g-gut läuft, oder von der Hand geht, oder du es oft gemacht hast,

807 dann hast du ja auch die Zeit währenddessen zu beobachten.

808 Wenn es dir bekannt ist, wenn du es gut kennst, wenn's (hmhm) wenn's so ist das der

809 Grund, warum du neue Sachen nicht magst? Oder?

810 Wieso meinst du, dass ich neue Sachen nicht mag?

811 Du magst zumindest Fremde nicht.

812 Ja.. Aber, es stimmt, ich mag neue Sachen .. nicht immer direkt. Also es-, ich brauch

813 immer eine Zeit bis ich mich .. an .. neue Sachen .. gewöhnt hab. (hmhm) oder bis

814 ich sie zu schätzen weiß oder bis ich dann in den neuen Sachen vielleicht auch dann

815 beobachten kann, zusätzlich beim Handeln, weil wenn ich dann die neue Sache mache,

816 muss ich ja erst mal nur, ... mich zurecht finden oder, eingewöhnen, oder alles

Zu 3.2.5.3

Verschriftung des Gesprächs mit Kaja

817 *kennenlernen, oder die neuen Handlungsweisen erlernen, wie auch immer (hmhm)*
818

819 *Ja, mir ist halt beim Spielen aufge-, diese, dieses Nacheinander (hmhm) ich mache was, ich*
820 *..... beobachte, kann man sagen (hmhm) oder was auch immer, zumindest der andere,*
821 *macht was, dann mache ich was, dann macht der andere wieder was, dieses-*
822 *(fällt ein:) weil ich es noch nicht zusammen konnte, nh, (ja) weil das so neu war, das ich nicht*
823 *beobachten und machen konnte auf ein mal, nh, aber vielleicht mag ich deshalb neue*
824 *Sachen nicht so gern,*
825 *..... aber find ich lustig, dass dir das aufgefallen ist.*
826 *..... Und dass du auch von „Ich mag fremde Menschen im Allgemeinen nicht.“ sagst, dass*
827 *ich neue Sachen nicht mag. (hmhm) das find ich schön. (beide lachen) das ist*
828 *spannend. Bist du auch ein guter Beobachter?..... Musst du*
829 *wahrscheinlich sein in deinem Beruf*

830 *Ja-a, ich muss so gut beobachten, wie ich kann (beide lachen)*
831

832

833 *Jetzt hast du eine Wendung gemacht. Wir reden übers Beobachten, du*
834 *hast schon gesagt, dass du auch die andere Seite mal kennen lernen willst, die der Gorillas,*
835 *(hmhm) des Beobachtet-Werdens, dass das so mit ein Punkt war, du wirst*
836 *beobachtet von mir ... (hm) und dich stell dir Fragen, also ich beobachte dich,*
837 *indem ich die frage, (hmhm) und dann drehst du es rum und beobachtest- also dann stellst du*
838 *mir eine Frage. Es war die erste Frage bisher*

839 *Ja, ich bin ja nicht zum Fragen hier. (beide lachen)*

840 *Nee, nee, aber find ich, dass es gerade an der Stelle kommt, dieses das*
841 *Rumdrehen, dass find ich spannend also in der Situation hast du das*
842 *Beobachten herumgedreht, jetzt w-war ich der Beobachtete und dich hab mich auch*
843 *direkt beobachtet gefühlt, (lacht, Interviewer lacht mit)*
844 *..... das hat man auch gemerkt. das es nicht in die*
845 *Situation dann doch gepasst hat, in deine Situation (hmhm)*
846

847

848 *Spannend*

Zu 3.2.5.3

Verschriftung des Gesprächs mit Kaja

849 *(lacht)* *(trinkt)*

850 *(Kaja schenkt sich ein)*

851

852 Was magst du am Beobachten?

853 *hmhhh, ich find es interessant zu sehen, wie so die*

854 *Wechselwirkungen zum Beispiel zwischen einzelnen Lebewesen sind, ich will es jetzt gar*

855 *nicht nur zwischen Tieren oder Menschen, oder Menschen und Menschen, oder Tieren und*

856 *Tieren ich finde, das gibt einem irgendwie .. Rückschlüsse auf den Einzelnen, auf*

857 *das einzelne Wesen.*

858 Und warum magst du diese Rückschlüsse?

859 *hmhm macht mir Spaß, find ich interessant, find ich spannend.*

860 Aber warum? was hast du davon?

861 *(gleichzeitig)* *weil ich mir dann vielleichtpff, keine Ahnung, ich kann jetzt*

862 *nicht sagen, weil ich mir denke, vielleicht weiß ich-, ja vielleicht weiß ich ein Stück mehr*

863 *von demjenigen oder von dem Wesen, von dem Tier. Vielleicht verschafft mir das ein*

864 *bisschen Einblick. in dem sein Denken, oder in dem sein innerstes Empfinden*

865*(hmhm)*

866 Und was nutzt dir das?

867 *wenn ich die Leute kenne, oder das nutzt mir vielleicht was um*

868 *mich besser mit dem zu verstehen, beziehungsweise um mich besser ...*

869 *in ihn hineinzusetzen -, hineinversetzen zu können und .. bei den Tieren, was nutzt es*

870 *mir bei Tieren?.. N-einen direkten Nutzen hab ich nicht. Aber ich finde es schön, wenn ich*

871 *so ein bisschen Einblick in deren Leben krieg oder, wie man denen vielleicht helfen*

872 *kann, oder das Leben angenehmer machen kann, oder, ja und beim*

873 *Menschen ist es einfach interessant wenn man die kennt, um die näher kennen zu lernen,*

874 *um mehr über die zu erfahren, und wenn .. man die Menschen nicht kennt, wenn es*

875 *wirklich-, wenn du nur im Café sitzt und die Masse, die Nach-, die Leute am Tisch*

876 *beobachtest find ich das ja, weiß nicht, interessant, spannend, man*

877 *überlegt sich, was machen die denn sonst so, was haben die für eine Geschichte ich*

878 *weiß nicht (hmhm) warum ich das gerne mag. Ich mag's halt. Ich hab da keinen*

879 *direkten Nutzen von, nee.*

880 Bestimmt!

Zu 3.2.5.3

Verschriftung des Gesprächs mit Kaja

881 *Was hast du für einen Nutzen von so etwas?! Wenn du sagst, du beobachtest*
882 *auch viel und ... ich mein es ist nicht nur der berufliche Nutzen, wahrscheinlich, der dich*
883 *dazu gebracht hat, nh (hmhm) weil es einfach interessant ist, nh. ...*
884 *Andere Denkweisen, andere*
885 *Aber warum?!*
886 *Warum (gleichzeitig: Was hast du davon?) (stöhnt) warum, (trotzig) ich muss*
887 *doch nicht immer von Allem etwas haben*
888
889 *Ich glaub, du hast was-, also ich glaub, man würde es nicht machen, wenn man nichts davon*
890 *hätte. Und ... dasdas man, ähm, also mir geht es einfach um die, jo, so ein*
891 *Stück weit um die Motive, was, was, was hat man davon, oder was hast du davon, weil ich*
892 *hab etwas anderes davon, klar hab ich auch etwas davon, diesen-*
893 *(fährt dazwischen) ich hab zum Einen vielleicht- waswas hab ich davon?! Bei bei Leuten*
894 *die man kennt vielleicht ... um denen ein Stück näher zu kommen, oder wenn ich sie nicht*
895 *mag, (lachend) um die Bestätigung zu bekommen: „Der ist wirklich scheiße!“ (lacht) oder*
896 *weil ich denke mal auch bei Tieren ist um denen vielleicht ein Stück näher zu kommen. ja*
897 *.. (hmhm) und bei der Masse der Menschen um vielleicht*
898 *vorab für mich zu entscheiden, der ist mir vielleicht wirklich sympathisch aus*
899 *den und den Eigenschaften, die ich erkenne, oder ... aus den Gesten oder der ist mir*
900 *sowieso schon gleich unsympathisch .. (hmhm) oder es ist zum Teil auch einfach lustig,*
901 *den Leuten zuzuhören, was sie sich unterhalten, oder zu kucken, oder sich seine*
902 *Geschichten zusammenzuspinnen, was der eine gemacht hat, oder nicht, oder, man*
903 *amüsiert sich zum Teil, auf der anderen Seite ist es vielleicht um Leute besser kennen zu*
904 *lernen oder um irgendwelche Bestätigungen zu bekommen ich denk mal es ist*
905 *ganz unterschiedlich (hmhm) was man beobachtet, nh.*
906 *Wobei mich interessieren-, würden eher so die zweckfreien-, also, klar, man kann jemand*
907 *beobachten, um ihn näher kennen zu lernen und man beobachtet ... ihn, ... aus einem ganz*
908 *konkreten Grund (hmhm) man hat-, man verfolgt einen ... klaren Zweck. Die Sachen*
909 *finde ich nicht so interessant wie, wo du gesagt hast, man amü-amüsiert sich, (hm) da würd*
910 *ich, würd mich eher interessieren, was amüsiert also was hat man in diesem*
911 *zweckfreien Beobachten vom Beobachten? Oder was hast DU, in diesem*
912 *zweckfreien Beobachten, was gibt die das?*

Zu 3.2.5.3

Verschriftung des Gesprächs mit Kaja

913 *Du meinst jetzt so die Situation, ich sitz im Café (dazwischen: zum*
914 *Beispiel.) und beobachte einfach die Leute am Nachbartisch, die ich nicht kenne (ja)*
915 *.....*
916 *Oder selbst auch jetzt (hustet) also selbst wenn du, wenn du mich beobachtest, jetzt, äh,*
917 *würde ich sagen-*
918 *(fällt ein:) aber wir sind doch schon irgendwie in ja, in Kontakt in irgendeiner Form*
919 *(hmhm) ichich, ich, muss ja mein Gegenüber-, was heißt ‚muss‘. Ich beobachte doch*
920 *automatisch mein Gegenüber, mit dem ich mich unterhalte oder mit dem ich in irgendeiner*
921 *Form was austausche, das ist doch ganz normal, dass ich denjenigen*
922 *beobachte (zögerlich: ja-a) kann ich doch gar*
923 *nicht anders (j-j-) kannst-, es ist doch keiner-, es gibt doch kein Wesen, das, wenn ich direkten*
924 *Kontakt mit, irgendjemandem stehe das ich den nicht beobachte, das gehört doch*
925 *zur Kommunikation dazu.*
926 *Ja-a. ... Aber mich interessiert es halt deswegen, weil du von dir gesagt hast, dass du*
927 *Beobachter-, das du Beobachter bist, und dass du gerne beobachtest.. (Machen d- machen das*
928 *nicht alle?!- Gerne beobachten?!) ich glaub- würdest du sagen, dass es alle machen?*
929 *Ich find das liegt in der Natur des Menschen, der Lebewesen, keine Ahnung.*
930 *.....*
931 *Ich denke, es liegt in der Natur des Menschen und der Lebewesen zu beobachten und*
932 *wahrzunehmen, (ja) aber sich als Beobachter zu fühlen-*
933 *(Dazwischen:) Ich beobachte ja nicht alles gerne.*
934 *Zum Beispiel.*
935 *..... Hasse ich die Leute, wenn ein Unfall auf der Autobahn ist, dass sie blöde beobachten*
936 *(hmhm) stehen und gaffen, da kucke ich gar nicht hin. wenn es sich vermeiden lässt.*
937 *..... aber in meinem alltäglichen Leben denk ich schon, dass*
938 *ich die Situationen um mich herum beobachte. Aber wahrscheinlich*
939 *auch nur sehr selektiv, denn wenn man mich manchmal dann fragt, hast du die und die*
940 *nebendran gesehen, dann sag ich „Nee!- Gar nicht gesehen.“ (h m h m)*
941 *.....*
942 *.....*
943 *Interessant ist ja auch, dass du es in der Musik, im Improvisieren angenehm empfunden*
944 *hast, die Beobachtung zumindest das reflektierte*
945 *Beobachten – aufzugeben. Oder stimmt das so gar nicht?*

Zu 3.2.5.3

Verschriftung des Gesprächs mit Kaja

946 Weiß ich nicht

947 Du hast ja gesagt, das-

948 (fällt ein) das hat mich nicht gestört, ich hätte dann vielleicht auch länger beobachtet,

949 wenn ich nicht durch die, die neue Situation, das neue Instrument, oder selber Musik machen,

950 so gefesselt war, als dass ich (hustet) mich auf das mein eigenes Instrument äh,

951 konzentrieren musste, oder, ... mit meinem eig-, nicht konzentrieren, mit meinem eigenen

952 Instrument vollkommen beschäftigt war (hmhm) oder ausgefüllt war

953 Beobachten finde ich nicht negativ

954 Nee, also-

955 (weiter) -ich find das angenehm, wenn man das kann

956 beobachten ist für mich etwas anderes als, als zum Beispiel dich beobachten, wann der

957 Einsatz jetzt kommt. das war jetzt nicht für mich beobachten, sondern das war

958 aufmerksam sein und drauf warten, jetzt muss doch was passieren. (hmhm) aber das

959 Beobachten, das andere Beobachten, was ich so im Alltag sage, das es angenehm ist, dass ist

960 dieses bewusste Wahrnehmen von .. von ... der Umgebung, oder von den Menschen, oder

961 Tieren oder .. was auch immer. (hmhm)

962 das Eine, denk ich mal, ist ‚aufpassen‘, und das Andere ‚beobachten‘

963 aufpassen ist anstrengend, beobachten ist-, macht man beiläufig, ist angenehm, ist

964

965 Außer in neuen Situationen. Da gibt beobachten-

966 (dazwischen:) nee, dann ist ‚beobachten‘ ‚aufpassen‘ eher.

967 Ach so, dann ist es ein ‚auf-‘, dann würdest du sagen-

968 (fällt ein) dann wird das Beobachten .. nicht mehr zu so was Beiläufigem, (ja) wenn

969 ich jetzt wirklich kucken muss, passiert mir hier was, wenn ich in einer, was weiß ich in

970 einer großen Stadt bin, in einem Viertel herumlaufe (hustet) wo ich mich nicht

971 auskenne, ... es ist nachts dunkel, ...da pass ich ja schon auf, ich beobachte zwar in einer

972 gewissen Form, aber ich mache ja kaum etwas anderes, ... ich würde zum Beispiel in

973 dem Viertel jetzt nicht nebenbei telefonieren sondern weil ja wirklich in dem Sinn, sag

974 ich, die Sinne geschärft sind, man muss aufpassen in dieser neuen Situation

975 das nichts ... komisches passiert (hmhm) .. aber wenn ich .. in der Stadt zuhause bin, so

976 wie ich durch die Straßen jeden Tag gehe, es ist keine neue Situation beobachte ich

977 wahrscheinlich auch die Gegend, in irgendeiner Form, aber .. konzentriere mich nicht mehr

978 darauf, kann also ganz Vieles nebenher machen, Musik hören, telefonieren was auch

Zu 3.2.5.3

Verschriftung des Gesprächs mit Kaja

979 immerda seh ich schon einen Unterschied (hmhm)

980

981 Ich versuch es nur noch so im Hintergrund auf dem zu verstehen, auf diesem mit

982 der Wahrnehmung bei dir sein, beim Instrument sein, bei mir sein (hmhm) und auch, was du

983 jetzt gesagt hast, vom Instrument ganz ausgefüllt sein, (hmhm) für mich zumindest so wie

984 ich .. es denke, wäre ich mit dem Beobachten nicht bei mir, also Beobachten ist eine, ist

985 ist etwas, wo ich, wo ich wo bin ...

986 Kann man- beim Beobachten ist man nicht ganz bei sich, weil ich hab mich ja nicht

987 vollständig- ich konzentrier mich ja nicht nur auf mich, sondern ich nehm ja auch noch wahr,

988 was um mich herum ist (hmhm) aber beim Aufpassen zum Beispiel, glaub

989 ich nämlich ... hauptsächlich-, nehm ich fast nur noch wahr, was um mich herum ist.

990 (hmhm) und ich denke, beim Einsatz hab ich aufgepasst, nicht

991 wegen Gefahr oder so, wa-weil ich aufgepasst habe, „Verpasse ich jetzt hier irgend

992 einen Einsatz, muss ich einsetzen?“ da hab ich schon aufgepasst da war ich dann in

993 dem Sinn gar nicht bei der Sache, bei meinem Instrument, sondern ich hab wirklich nur

994 aufgepasst, was machst du denn jetzt, nh (hmhm) muss ich jetzt irgendwie, oder auf etwas

995 reagieren? und Beobachten war dann wohl eher so, ähm, beim

996 Spielen dann, wenn ich ab und zu mal dein Instrument beobachtet habe, was machst du denn

997 da an dem Instrument, dann so, dass war dann ja wo man dann diese

998 Wechselwirkungen zwischen dem Instrument, sich und dem anderen Instrument (hmhm) so

999 ein bisschen hat

1000

1001 Diese Wechselwirkungen find ich spannend, das ist natürlich vermutlich schwer, jetzt so zu

1002 rekonstruieren (hmhm) aber fällt dir dazu was ein, wie wie war denn da so das

1003 Wirkgefüge, von diesen Sachen?

1004 Am Anfang hat ich das Gefühl, dass ich auf

1005 dein Instrument reagiere, sollte, musste, oder- nee, dass ich auf dein Instrument

1006 reagiert habe und danach, glaub ich, hab ich mich ein bisschen

1007 mehr auf mein Instrument ... konzentriert oder damit mehr befasst

1008 kann, .. ja, mein ich, jetzt mal so vom- (hmhm)

1009 (dazwischen) Hast du (-Eindruck) da noch so Erinnerungen (hustet), sind dir da Sachen durch

1010 den Kopf gegangen, hast du da noch vielleicht Bilder, von dem Instrument oder

1011 Gedanken,

Zu 3.2.5.3

Verschriftung des Gesprächs mit Kaja

- 1012 *Wie mein Instrument aussah, oder wie-*
- 1013 *Wie dein Instrument aussah, oder was dich (ja) vielleicht, angeregt hat, was dich abgestoßen*
- 1014 *hat-*
- 1015 *(dazwischen) es waren blaue Buchstaben drin irgendwie ein d und manch- manches*
- 1016 *konntest du nicht mehr lesen, weil das so verwischt war, und dann waren da diese*
- 1017 *verschiedenen Felder innendrin, und dann hab ich mich auch*
- 1018 *gefragt, was ist, wenn du zwischen diese Felder schlägst, kommt dann der Ton genauso*
- 1019 *wie wenn er drauf ist, ich mein, jedes Feld hatte wohl unterschiedliche Töne, nh, (hmhm) und*
- 1020 *dann sind ja, zwischen den Feldern sind ja auch so ist das Metall? (ja) Metallstücke*
- 1021 *..... ja aber dann ... kam da kein richtiger Ton raus, irgendwie, nh,*
- 1022 *Also da hast du gesehen: „Ach da gibt es ja auch noch was zwischen den Tönen.“*
- 1023 *Zwischen den Feldern.*
- 1024 *Zwi- zwischen den Feldern! Genau zwischen- (genau!) und dann hast du mal*
- 1025 *draufgeschlagen.*
- 1026 *Jaja. Musst ich ja ausprobieren*
- 1027 *Das meine ich, soso, so Stellen da hat-, da kam ja praktisch ein (hustet) Handlungsimpuls*
- 1028 *..... aus der Wahrnehmung des Instrumentes.*
- 1029 *Ja.*
- 1030 *Nicht aus der Wahrnehmung von mir, oder aus der Wahrnehmung von*
- 1031 *(fährt dazwischen und redet parallel) Nee, ich hab das Instrument wahr-*
- 1032 *(unbeirrt weiter) dir, sondern du hast das Instrument gesehen und weil du gesehen hast, das ist*
- 1033 *so und so, hast du da mal hin- (hmhm) hingelangt*
- 1034 *(fährt fort)ich hab mich auch gefragt, warum da ... diese Buchstaben sind, wahrscheinlich*
- 1035 *sind das die Noten, d, e, es gibt ja (hmhm)ja (genau) klar fragst du dich, da*
- 1036 *denkst du auch nach, und (hmhm) warum stehen die da, spielen .. die Kinder nach Noten,*
- 1037 *wenn die hier bei dir sitzen ... oder wieso hast du die Draufgeschrieben*
- 1038 *.....*
- 1039 *Hast du das beim Spielen gedacht?*
- 1040 *.... Hmhm ja denkt man doch so beim Spielen vor*
- 1041 *sich hin, das man, ja, dass es eigentlich auch schön ist, und dass ich vielleicht doch hätte mit*
- 1042 *dem Schlagzeug das mal durchziehen sollen, weil ich das immer schon mal machen wollte,*
- 1043 *ich wollt immer schon mal Schlagzeug spielen und dann, ich bin halt sehr unmusikalisch*
- 1044 *gewesen, ich hatte kein Rhythmusgefühl, hab den Takt nie gefunden und dann hatte ich auch*

Zu 3.2.5.3

Verschriftung des Gesprächs mit Kaja

- 1045 *nie Lust gut, ich hab auch nie viel geübt zuhause ich hätte üben sollen, aber*
1046 *dann hab ich es nicht gemacht und das war mir dann so lästig, weil ich es nicht gleich*
1047 *hinbekommen hab und da hab ich gedacht: „Gut komm, lass es ganz bleiben wirst es eh*
1048 *nie gut können“*
- 1049 Und die ganzen Romane sind dir beim Spielen durch den Kopf gegangen?!
- 1050 *Jaja*
- 1051 Die ganze Lebensgeschichte
- 1052 *(lacht) Sozusagen*
- 1053 Und gab es besondere Klänge, jetzt von deinem Instrument, oder von meinem
1054 Instrument, die du vielleicht noch in Erinnerung hast? Und wo du vielleicht auch
1055 irgendsowas wie ein *(Nene)* was dich zu irgendwas inspiriert hat?
- 1056 *Nene* *Gar nicht*
- 1057
- 1058 Na gut, eine Sache hast du schon gesagt: nämlich, dass du-, du hast ja dazwischen geschlagen
1059 *(hmhm)* und dann, das klang aber nicht so *(nee, das klang so-)* und dann *(-das klang so*
1060 *falsch.)* ja *(lacht)* und dann hast du es nicht mehr getan *(nee, (hustet))* das war so
1061 etwas, das ist so etwas, was ich meine, also da hast du ja praktisch dann.....
- 1062 *(In die Pause) Gut und einmal als der von dem Stick (ja) nicht vorne das Knüppelchen,*
1063 *wo du draufschlägst, sondern der Stab auf den Rand kam, (ja) da kam der auf den*
1064 *Rand da dachte ich: „Ohje, das hört sich aber auch komisch an. Muss ich aufpassen, dass*
1065 *das nicht mehr passiert“ (lacht) und da kamen mir dann auch*
1066 *so Sachen-*
- 1067 *(dazwischen) hat dir nicht gefallen!*
- 1068 *Nee, da kamen mir auch so Sachen in den Kopf von wegen, wie man die Sticks zu*
1069 *halten hat, beim Schlagzeug, ... da hab ich auch gedacht: „Mensch, du bist viel zu unlocker*
1070 *(lacht) schlag doch mal richtig!“*
- 1071 Da ging der Leistungsroman los. Richtig-falsch machen-
- 1072 *Nee, ... nicht Leistungsdruck, ich hab es ja dann- ich habs ja so gelassen wie es war (hmhm)*
1073 *ich hab nur gedacht-*
- 1074 Nee auch nicht Leistungs-Leistungsdruck hab ich nicht gesagt, sondern der Leistungsroman
1075 da kamen so Themen, also was du jetzt gesagt hast waren alles Themen die irgendwie um
1076 richtig und falsch, und ... ich bin nicht richtig locker, eine Bewertung ä-äh, es müsste man

Zu 3.2.5.3

Verschriftung des Gesprächs mit Kaja

1077 so machen (*Ja*) und es war nicht: „Oh, cool, das klingt ja interessant

1078 das mach ich jetzt ein paar mal!“

1079 *Nee, ... also wenn ich da so zwischendurch geschlagen habe oder ... auf den Rand dachte ich,*

1080 *nicht, das klingt interessant (hmhm) da dacht ich „Das klingt falsch, das andere klang*

1081 *viel besser, mach das anders“ (hmhm ... ja) „Mach wieder das anders, dass du auf die Felder*

1082 *schlägst.“ (ja)*

1083 Bleib auf den Steinen, tritt nicht dazwischen.

1084 *Genau. (trinkt) ich hatte es mal versucht, aber es hat mir nicht gefallen*

1085

1086

1087 Und kannst du dich an Töne ... von mir erinnern?

1088 *Ich hätte nicht gedacht, dass sich das Instrument so an-.. hört ich hab das ja vorher*

1089 *noch nie gesehen und gehört (hmhm) und es waren hauptsächlich so zupfende*

1090 *Töne, an die ich mich erinnern kann.*

1091 So kürzere Töne eher?

1092 *Ja, genau, hmhm,*

1093 Aber ein konkreter Ton, (*so was darfst du mich nicht fragen*) oder, oder ja

1094 doch manchmal fällt einem einfach so was (*für so was hab ich aber-*) neenee das (*-kein Gehör*

1095 *für-*) ja (*-Töne in dem Sinn.*) mir geht es auch gar nicht so sehr um äh, das lenkt einen dann

1096 oft in eine falsche Richtung, so, wenn ich so etwas frage, es geht mir eher darum, dass

1097 du vielleicht an einer Stelle wach geworden bist, weil: „Oh, der Ton klingt jetzt irgendwie

1098 besonders hässlich, oder schön, oder der passt jetzt zu meinem, oder der passt gar nicht“ Also

1099 einfach eine Wahrnehmung, ohne zu wissen, ist das jetzt ein fis, oder ist das gis oder

1100 irgend so etwas, sondern einfach: „Hups, jetzt!“ genauso, wie dir aufgefallen ist, „Oh, da

1101 gibt es ja dieses Ding dazwischen!“ (*hmhm*) oah, dass dir, dass dir irgendwie, dass dir, dass

1102 dir Töne ins Ohr gefallen sind, wo du, ... dass du dich jetzt noch an die Situation erinnern

1103 kannst, wo du-: „Ah, da war so eine Stelle, !“ Keine Ahnung (*Nene*) Nee

1104 *Nee*

1105 Und bei den eigenen Tönen, gab es da Vorlieben?

1106 *könnte ich jetzt nicht sagen neenee*

1107 Oder eine Spielweise, wo du gesagt hast, die ist jetzt gelungen, oder die ist nicht so

1108 gelungen, gab es da so Stellen?

Zu 3.2.5.3

Verschriftung des Gesprächs mit Kaja

1109 *Nee, ich hab einfach mal, so mal munter drauflos getrommelt, ohne*
1110 *dass ich das auch mir was dabei gedacht habe, wirklich, wo ich sage: „Jetzt*
1111 *machst du mal eine längere Passage oder eine kürzere“ oder so was, das hab ich nicht*
1112 *gedacht (hmhm) hab immer nur so ein bisschen*
1113

1114 Das heißt, es war, ... die Musik war, ich hab ja vorhin das mit dem Fluss,
1115 mit dem Flow gesagt, es war so ein du hast es ja eher positiv (*hmhm*) und, aber, es,
1116 da, da sind keine Steine zu erkennen, oder Riffe oder Blumen, oder irgendwas, ...
1117 äh, da gibt es keine Detail- da gibt es keine Details mehr sondern es ist nur so ein es
1118 ist ein, ein Fluss also wie-

1119 (*fällt ein*) *Ja bis er mal angefangen hat, der Fluss, nh*

1120 Ja, da war ein Detail und das andere Detail war am Ende-

1121 (*fällt ergänzend ein*) *da war er kurz versiegt (-dieses-, genau) und dann ist er weiter*
1122 *geflossen (ja) aber es war jetzt nicht so, das ich sagen würde, zwischendurch war es ein*
1123 *Rinnsal, irgendwann wurden es die Stromschnellen oder, nee (hmhm) es war einfach-*
1124 *Oder einmal ist einfach irgendwas aufgetaucht, ein Fisch kurz hochgesprungen und dann war*
1125 *er wieder weg so Einzelmomente gab es keine?*

1126 *Nee nene vielleicht währenddessen aber (gleichzeitig ergänzend: nicht*
1127 *mehr zu erinnern, ja) jetzt nicht mehr nachvollziehbar, hmhm*
1128

1129 Es gab den Einzelmoment des ‚das Holz schlägt auf den‘ ist ja auch so eine
1130 Einzel- ein Einzelmoment das-

1131 (*Dazwischen*) *Ja, ich hab mal das dazwischen (ja) probiert*

1132 Das Dazwischen-probieren war ein Einzelmoment

1133

1134

1135

1136

1137 Nichts mehr?

1138 *Nee.*

1139 *Keine. Dann w-w-w-ürd ich sagen, wenn es nichts von deiner Seite noch*
1140 *hinzufügen gibt, für die Nachwelt, (nee, nicht) (beide lachen) dann*
1141 *könnten wir an der Stelle glaub ich aufhören.*

Zu 3.2.5.3

Verschriftung des Gesprächs mit Kaja

1142 *Ok.*

1143 (Beide gleichzeitig:) Gut.

Versicherung

Lambach, den 29.02.2008

Hiermit versichere ich, die vorliegende Arbeit ‚Improvisieren als widerständige Aneignung – Ein Beitrag zur Gegenstandsbildung der musiktherapeutischen Improvisation‘ selbstständig verfasst, alle aus anderen Quellen entnommene Stellen als solche gekennzeichnet und persönliche Hilfen namentlich aufgeführt zu haben.

Jochen Wagner