

Rolf Haubl

Die Hermeneutik des Szenischen in der Einzel- und in der Gruppenanalyse¹

Inszenieren – szenisches Verstehen – szenisches
Intervenieren

Zusammenfassung

Szenisches Verstehen ist ein integraler Bestandteil der psychoanalytischen Hermeneutik. Es resultiert aus der Professionalisierung einer alltagsweltlichen Kompetenz. Durch sie wird es möglich, unbewußte Bedeutungen zu entschlüsseln. Der Aufsatz argumentiert historisch und systematisch. Besondere Beachtung finden die epistemologischen Probleme, die mit dieser Art des Verstehens verbunden sind: Szenisches Verstehen wird als Abduktionsprozeß konzipiert, der bei aller Kreativität auf Modellszenen zurückgreift, über die der Analytiker verfügt. Es richtet sich auf Inszenierungen. Inszenierungen sind unbewußte szenische Darstellungen unbewältigter Traumata und Konflikte, die das psychoanalytische Setting nutzen, um sich zu manifestieren. Dieses Setting bietet ihnen eine Bühne, dessen szenische Qualitäten der Analytiker genau kennen muß. Um unbewußte Bedeutungen zu entschlüsseln, genügt es nicht, als distanzierter Beobachter zu verharren. Vielmehr ist der Analytiker als Mitspieler gefordert, weshalb er immer auch seinen subjektiven Anteil an den Inszenierungen hat, die entstehen. Inszenierungen verbinden zwei Bedeutungsebenen: die Ebene der Interaktionsszenen und die Ebene der Übertragungsszenen; diese müssen aus jenen erschlossen werden. Der Analytiker kann mit ihnen auf zwei verschiedene Weisen therapeutisch arbeiten: Üblicherweise wird die Arbeit *an* Übertragungsszenen bevorzugt; sie verläßt sich darauf, das unbewußte Rollenspiel zu deuten. Kontrovers diskutiert wird die Arbeit *in* der Übertragung, da sie noch allzuoft als unkontrolliertes Agieren mißverstanden wird. Bei dieser psychodramatischen Interventions-

¹ Überarbeitete Fassung eines Vortrags am 16. 1. 1998 an der Akademie für Psychoanalyse und Psychotherapie e. V. München.

form wendet sich der Analytiker in den ihm angebotenen Übertragungsrollen an seine Analysanden, um ihnen eine korrigierende emotionale Erfahrung zu ermöglichen. Erst später deutet er, was sich abgespielt hat. Der Aufsatz schließt mit Überlegungen zum psychoanalytischen Prozeß: In der Perspektive des szenischen Verstehens erscheint dieser Prozeß als eine rekursive Abfolge verschiedener zentraler (Übertragungs-)Szenen. Die Beteiligten stellen sie zunächst unbewußt her; mit der Zeit lernen sie aber, sich bewußt zu machen, wie und warum diese Szenen entstehen und aufrecht erhalten werden. Dadurch versuchen sie, diejenigen Traumata und Konflikte im Hier-und-Jetzt zu bewältigen, die sie bislang lebensgeschichtlich nicht bewältigen konnten.

Einleitung

Neulich im Bahnhofscafé: Während ich auf meinen Zug warte, beobachte ich, was einige Tische weiter geschieht. Dort sitzen sich eine höchstens zwanzigjährige Frau und ein etwa gleichaltriger Mann vor ihren fast unberührten Getränken gegenüber. Er hält mit beiden Händen ihre rechte Hand leicht umfassen; während sie die Augen gesenkt hat, sieht er ihr ins Gesicht, versucht, einen Blick von ihr zu erhaschen. Beide schweigen. Ich will mich bereits abwenden, als ein anderer, nicht wesentlich älterer Mann von hinter meinem Rücken her mit energischem Schritt auf den Tisch der beiden zugeht. Davor bleibt er stehen, ohne den jungen Mann am Tisch auch nur zur Kenntnis zu nehmen und sagt etwas zu dessen Begleiterin. Ich verstehe zwar den Inhalt nicht, vom Ton her klingt es aber sehr bestimmt, fast drohend. Merkwürdigerweise zeigen sich die beiden Personen am Tisch kaum überrascht, als hätten sie damit gerechnet, daß so etwas geschieht, selbst als der an den Tisch tretende junge Mann die junge Frau an ihrer freien Hand ergreift, sie vom Stuhl hoch und mit sich fort zieht. Ihr Begleiter erhebt sich ein Stück mit, um ihre Hand nicht sofort loslassen zu müssen, gibt dann aber nach und fällt ohne ein Wort auf seinen Stuhl zurück. Währenddessen läßt sie sich mitziehen, widerwillig, sonst aber ohne erkennbaren Protest. Als beide in der Nähe meines Tisches sind, wirft sie dem Zurückgebliebenen einen langen Blick zu. Dann sind sie aus meinem Gesichtsfeld verschwunden.

Soweit die Fakten. Genau genommen habe ich das Geschehen aber gar nicht in der eben beschriebenen Weise gesehen. Denn bereits mein erster Blick hat ein Liebespaar wahrgenommen, daß mir bedrückt erscheint. Vielleicht sind beide traurig, weil er alleine wegfährt; und er liebkost ihre Hand, um sie zu trösten, was aber nicht recht zu gelingen scheint, denn sonst würde sie ihn doch wohl ansehen. Aber einen Reisenden stelle ich mir eigentlich anders vor; zumindest fehlt jedes Reisegepäck sowie die charakteristische Unruhe, den Zug nicht zu verpassen. Als dann der zweite junge Mann hinzukommt, ändert sich meine Wahrnehmung sofort:

Brutal wird das Liebespaar auseinandergerissen. „Du kommst auf der Stelle mit!“, ergänze ich in meinen Gedanken die nicht gehörten Worte. Da hat ein Mann dem anderen die Frau ausgespannt, die er sich jetzt eifersüchtig zurückholt. Und da sie das, wenn auch nicht ganz freiwillig, mit sich machen läßt, scheint sie ihm das Recht zu geben, so zu handeln. Dann waren ihre niedergeschlagenen Augen zuvor also das Zeichen eines schlechten Gewissens: Sie ist mit dem anderen fremd gegangen, ohne wirklich bei ihm bleiben zu wollen. Dann bin ich vielleicht Zeuge des letzten Versuches ge-

worden, den der junge Mann am Tisch gemacht hat, sie ganz für sich zu gewinnen. Aber er dürfte resigniert haben. Weshalb verhält er sich sonst so kraftlos. Ich an seiner Stelle würde nicht so mit mir umspringen lassen. Da fällt mir auf, daß sich die junge Frau und der Mann, der sie wegzieht, sehr ähnlich sehen: Beide sind von ihrem Typ her dunkel, eher fremdländisch, türkisch. Und jetzt ist auch die Geschichte klar:

Die junge Türkin, wahrscheinlich in Deutschland aufgewachsen, hat sich wie so oft in einen jungen Deutschen verliebt, ihre Eltern – traditionelle moslemische Türken – sind gegen eine solche Verbindung. Und ihr ältester Bruder, der Tradition entsprechend zu ihrem Aufpasser bestimmt, exekutiert den Willen der Familie, indem er die Verliebten zu ihrem bekannten Treffpunkt verfolgt und seine Schwester, wenn nötig mit Gewalt, heimholt. Das Liebespaar konnte damit rechnen. Wahrscheinlich hat sich ähnliches schon öfter zugetragen; deshalb sind sie nicht überrascht. Und sie läßt es geschehen, weil sie es nicht wagt, mit ihrer Familie zu brechen.

Tiefenhermeneutik als professionalisierte alltagshermeneutische Kompetenz

Das einleitende Beispiel ist das Protokoll einer alltagshermeneutischen Leistung, die sich des szenischen Verstehens einer Gruppeninteraktion bedient. Ich beobachte einen Interaktionsprozeß, über den ich nur unzulänglich informiert bin. Trotz dieser Uninformiertheit verstehe ich nicht nichts, sondern bin in der Lage, dem Beobachteten eine Bedeutung zu geben. Mehr noch: Ich sehe nicht zuerst ein bedeutungsloses Ereignis, das ich anschließend mit Bedeutung versehe, sondern immer schon ein Ereignis mit einer bestimmten Bedeutung, die sich freilich nach Maßgabe weiterer Informationen ändern kann. Daß ich die beobachtete Gruppeninteraktion verstehe, liegt an meinen lebensweltlichen Erfahrungen. Sie erlauben es mir, fehlende Informationen hypothetisch zu ergänzen, da ich in meinem Gedächtnis verschiedene Beziehungsmuster gespeichert habe.

Das eingangs skizzierte Protokoll enthält die Spuren von drei Mustern, die sich so oder ähnlich benennen lassen: „Abschied von Liebenden bei einer vorübergehenden Trennung“, „Frau im Entscheidungskonflikt zwischen zwei rivalisierenden Männern“, „In Deutschland aufgewachsene Türkin zwischen Tradition und Emanzipation“. Solche Stichwörter reichen, wir können aus ihnen Geschichten mit verschiedenen Varianten entwickeln.

Das Protokoll führt überdies vor, wie ich die verschiedenen Beziehungsmuster in einem hermeneutischen Zirkel benutze, mit dem ich mich einer evidenten Bedeutung dadurch annähere, daß ich die einzelnen Muster sukzessiv mit meinen Beobachtungen abgleiche und mich schließlich für dasjenige entscheide, das gegenwärtig am besten paßt.

Im Alltag braucht einem dabei gar nicht zu Bewußtsein zu kommen, daß man das Beobachtete vielleicht auch falsch verstanden hat. Nicht selten erscheint die Bedeutung eines beobachteten Interaktionsprozes-

ses als so evident, daß Zweifel erst einmal gar nicht aufkommen. Im Unterschied zu dieser präreflexiven Einstellung, darf sich eine reflexive Einstellung mit solchen Evidenzen freilich nicht begnügen. Denn Beziehungsmuster liefern lediglich mögliche Bedeutungen, die der Überprüfung bedürfen, wobei wir im Alltag voraussetzen, daß die Personen, deren Interaktionsprozeß wir beobachten, wissen, was er zu bedeuten hat. Wir könnten sie fragen und sie könnten es uns sagen.

In der Psychoanalyse wird die alltagshermeneutische Kompetenz szenischen Verstehens in einer professionalisierten Form genutzt. Diese Professionalisierung umfaßt eine Sensibilisierung für szenische Informationen sowie den Gebrauch wissenschaftlich ausgewiesener Beziehungsmuster. Der „Ödipus-Komplex“ ist ein solches Muster; Psychoanalytiker und Psychoanalytikerinnen können aus dem Stehgreif eine Vielfalt von Geschichten erzählen, die es veranschaulichen.

Wissenschaftlich reflektierte Beziehungsmuster plus Sensibilisierung für szenische Informationen sollen helfen, die alltagshermeneutischen Beschränkungen des szenischen Verstehens zu überwinden. Denn das psychoanalytisch professionalisierte szenische Verstehen (HAUBL 1993, 1996; BECK 1998) erhebt den Anspruch, eine tiefenhermeneutische Leistung zu sein, mithin Bedeutungen aufzudecken, die den interagierenden Personen nicht bewußt sind, weshalb man sie auch nicht direkt danach fragen kann. Primär handelt es sich demnach um eine Leistung des Analytikers; im Verlauf des analytischen Prozesses lernen aber auch die Analysanden, diesen Verstehensmodus als Teil ihrer Selbstanalyse zu nutzen.

Die psychoanalytische Hermeneutik des Szenischen wirft zahlreiche methodologische und methodische Probleme auf. Es sind Probleme, die sich für Einzel- und Gruppenanalyse, wenn auch settingspezifisch modifiziert, gleichermaßen stellen. Ihre Klärung setzt eine Idee von Psychoanalyse voraus, die den Begriff des Szenischen seiner Herkunft nach ernst nimmt.

Das Theaterdispositiv der Psychoanalyse

Szenisches Verstehen von (unbewußten) Inszenierungen und deren Deutung als bestimmte (unbewußte) Szenen gehört zu dem, was HANS THOMÄ ([1974] 1981, S.392) als „Bühnenmodell“ der Psychoanalyse bezeichnet hat. Denn „Inszenierung“ und „Szene“ sind ursprünglich Begriffe aus dem Bereich des Theaters oder – allgemeiner – des Theatral(isch)en.

Die heute gängige begriffliche Gleichsetzung von Theater mit Bühnenkunst ist das Ergebnis einer allmählichen Eingrenzung. Das Wort

„theatrum“ heißt zunächst einmal „Schauplatz“ und meint damit jeden Ort, auf dem sich etwas Zeigenswertes ereignet. In diesem Sinne darf jedes ostentativ-expressive Handeln, seien die ihm zugrunde liegenden Intentionen dem Handelnden selbst bewußt, vorbewußt oder unbewußt als theatral(isch) gelten. Und derart gehört das Theatral(isch)e zu den anthropologisch universalen Handlungsformen, zu denen auch das Spielerische – ob als freies Spiel (play) oder als Spiel nach festen Regeln (game) – zählt (SCHECHNER 1985).

Vor diesem Hintergrund mutet es einigermaßen befremdlich an, wenn THOMÄ berichtet, daß das Bühnenmodell der Psychoanalyse bei Analytikern – zumindest noch Anfang der 70er Jahre – auf einen Vorbehalt stoße, weil diese ihr „berufliches Tun in seiner menschlichen Ernsthaftigkeit nicht [auf diese Weise] eingestuft sehen (möchten)“ (THOMÄ 1981, S.392). Dieser Ernsthaftigkeit scheint das psychoanalytische Konzept der „psychischen Arbeit“, das in Begriffen wie „Traumarbeit“, „Trauerarbeit“, „Erinnerungsarbeit“ und „Durcharbeiten“ nachhallt, weit angemessener.

Indessen darf bezweifelt werden, ob Spiel zu Recht als Gegensatz von Ernsthaftigkeit und Arbeit gelten kann. Bereits FREUD (1908e, S.214) hat daran erinnert, „mit welchem hohen Ernst“ der Erwachsene „einst seine Kinderspiele betrieb.“ Und auch die Gegenüberstellung von spielerischem und adaptivem Verhalten, die ALEXANDER (1956/57) in die Psychoanalyse eingeführt hat, ist nur dann brauchbar, wenn sie nicht dazu führt, Spielen eine realitätsbezogene adaptive Funktion abzusprechen. „Das schöpferische Wesen des Spiels“, so betont er (ALEXANDER 1956/57, S.26), „beruht auf einer größeren Freiheit der Wahl, im Gegensatz zum adaptiven Verhalten.“ Man muß diese Aussage noch schärfer fassen: Spielen setzt nicht nur Wahlfreiheit voraus, es kann sie auch vergrößern. Indem es gelingt, in der Gegenwart einen Spielraum zu eröffnen, entsteht die Möglichkeit, zumindest aber die Vorstellung von einer Möglichkeit, die Zukunft anders – befriedigender – zu gestalten, als es die Vergangenheit gewesen ist (STREECK-FISCHER 1997).

Demgegenüber tradieren die Vorbehalte, die THOMÄ gegen das Bühnenmodell der Psychoanalyse referiert, eine spezifisch bürgerliche Einstellung, die mit dem auf Arbeit verpflichteten Ernst des Lebens das Spielen diffamiert, indem sie das Theatral(isch)e als pejorative Sozialisationsvokabel einsetzt: „Mach' nicht so ein Theater!“ und „Führ' dich nicht so auf!“ sind Verdikte einer bürgerlichen Rationalitätsideologie, die wähnt, die Lust an der Selbstdarstellung von Kindheit an einer strengen Disziplinierung unterwerfen zu müssen. Bezeichnenderweise bedient sich dieselbe Erziehungsmoral noch eines weiteren Pejorativs, der mitten in die Geburtsphase der Psychoanalyse führt: „Sei nicht so hysterisch!“.

Tatsächlich sind Ende des letzten Jahrhunderts Theater und Hysterie eng assoziiert. Dies meint den damals gängigen Verdacht, die Hysterikerin sei eine Simulantin – eine Schauspielerin, die ihre Symptome aus strategisch-taktischen Gründen bewußt vorspielt. Und wurde nicht Bewußtsein unterstellt, so argumentierte man mit der vermeintlichen Natur der Frau; aufgrund ihrer konstitutiven Suggestibilität seien Frauen gar nicht in der Lage, zwischen Realität und Einbildung zu unterscheiden und somit dauernd in Gefahr, selbst wider Willen zu simulieren.

Allerdings findet sich das Theatral(isch)e damals aber nicht nur als Merkmal, das dem weiblichen Geschlechtsrollencharakter allgemein und besonders dessen hysterischer Psychopathologie zugeschrieben wird, sondern spiegelbildlich auch in der Art und Weise, wie Hysterikerinnen klinisch behandelt worden sind.

Das Theater des Dr. Charcot

In diesem Zusammenhang ist vor allem an Jean-Martin Charcot zu denken, den Chef der Pariser Sâlpêtrière, der zu den berühmtesten Ärzten des ausgehenden 19. Jahrhunderts gehörte. Zweifellos ist es sein Verdienst, der Hysterie als Krankheit – wohlgerne: als erbliche Erkrankung des Nervensystems, die durch eine körperliche, aber auch eine emotionale Traumatisierung ausgelöst werden kann – medizinisch und gesellschaftlich Anerkennung verschafft zu haben. Freilich vorerst nur als Erkrankung von Frauen! Zwar sind gut zehn Prozent der hysterischen Patienten Charcots Männer gewesen, was aber zumindest in der öffentlichen Wahrnehmung weitgehend ausgeblendet worden ist, weil nicht sein kann, was nicht sein darf. Da hysterische Männer das zivilisationsgeschichtliche Idealbild des von Natur aus vernunftkontrollierten männlichen Menschen zu erschüttern drohten, indem sie anscheinend ihre Affekte unkontrolliert auslebten, wurden sie – auch medizinisch – tabuisiert (MICALÉ 1990; GOLDSTEIN 1991).

Weltweite Berühmtheit erlangte Charcot weniger wegen seiner Forschungsergebnisse, sondern wegen der Art und Weise, wie er sie der Öffentlichkeit präsentierte. Denn das war großes Theater. Ende der 70er Jahre gehörte ein Besuch im weiten Rund des amphitheatral(isch)en Hörsaals der Sâlpêtrière zum Pflichtprogramm aller Paristouristen. Dort führte Charcot zweimal wöchentlich seine Hysterikerinnen vor. Nicht selten waren bis zu 500 Schaulustige anwesend. Was er vorführte, war vor allem die „grand hystérie“ mit ihrem Repertoire symptomatischer Posen. Wenn Charcot solche „attitudes passionnelles“ etwa als „Liebesflehen“ bezeichnete, dann spielte er auf Expressionen

an, wie sie zu dieser Zeit auch von den Pariser Schauspielerinnen gezeigt wurden, um bestimmte Affekte publikumswirksam zu kommunizieren. Und umgekehrt haben sich Schauspielerinnen für die Körpersprache der Hysterie interessiert, um die theatral(isch)e Wirkung ihrer Auftritte zu steigern (MEDICUS 1989).

Überhaupt ist Hysterie Ende des 19. Jahrhunderts kein rein medizinisches, sondern ein kulturell-ästhetisches Phänomen, das vor allem Künstler aller Sparten fasziniert (SCHULLER 1985). Charcots theatral(isch)e klinische Demonstrationen tragen ihren Teil dazu bei (DIDI-HUBERMAN [1982] 1997). Und so bleibt es nicht aus, daß seine imposantesten Hysterikerinnen – Blanche Wittman und Augustine – zu Stars der öffentlichen Aufmerksamkeit wurden. Dazu trug nicht zuletzt der Umstand bei, daß Charcot die hysterischen Anfälle seiner Patientinnen zeichnen und photographieren ließ. Damit gelangen ihm zwar einerseits wichtige Differenzierungen der Symptomatologie, andererseits brachte er aber auch eine Flut von Bildern in Umlauf, die buchstäblich als öffentliche Vorbilder dienen konnten. Da Charcots Patientinnen bis in die Klinikflure hinein von diesen Bildern umgeben waren, kam bald der Verdacht der Nachahmung auf. Wie sonst sollte man sich erklären, daß die „grand hystérie“ in anderen französischen Kliniken selten blieb, sich in der Sâlpêtrière aber in dem Maße häufte, wie auch die Publizität von Charcot zunahm.

Hysterikerinnen deshalb – wie dies MARTHA NOEL EVENS (1991, S.41) in ihrer Geschichte des französischen Hysterie-Diskurses tut – als „iatrogene Monster“ zu bezeichnen, ist freilich kurzschlüssig. Denn was passierte, dafür stellte erst die Psychoanalyse erklärungskräftige Konzepte bereit: Offensichtlich haben die Patientinnen eine Übertragung auf Charcot entwickelt, die sie mit seiner Hilfe agieren. Dabei bedienen sie sich der spezifischen Gegebenheiten der ihnen zur Verfügung gestellten Bühne, um ihr Leid unbewußt so in Szene zu setzen, daß es die meiste Aufmerksamkeit erregt; und dazu gehört eben auch die hysterische Körpersprache, für die sich ihr Arzt unübersehbar leidenschaftlich interessiert hat. Nicht nur die Hysterie, wenngleich bei ihr auch besonders markant, sondern jede Psychopathologie ist immer auch ein Kampf um Ausdruck: um eine situationsspezifische Darstellung von unbewältigtem Leid.

Bekanntlich ist FREUD 1885–86 in Paris gewesen und hat engen beruflichen und privaten Kontakt mit Charcot gehabt. Er war so von dieser charismatischen Persönlichkeit beeindruckt, daß er an seine Verlobte Martha Bernays schrieb, „daß kein anderer Mensch je ähnlich auf mich gewirkt hat, weiß ich gewiß“ (FREUD 1988, S.122). FREUD bewahrt seine Bewunderung, auch nachdem er die Charcotsche Auffassung der Hypnose als dem wichtigsten Instrumentarium der Hysterie-

forschung und -behandlung durch die Bernheimsche ersetzt und schließlich ganz auf Hypnose verzichtet hat. So hängt er in seinem Sprechzimmer in der Berggasse 19 einen aus Paris mitgebrachten Stich auf, der Charcot bei einer öffentlichen Vorführung seiner Patientin Augustine zeigt („La leçon clinique du Dr. Charcot“ von Pierre Albert Brouillet; GAY 1989, S. 67).

Vom Psychodrama zur Psychoanalyse

Auf FREUDS eigenem Weg von einer biogenetischen zu einer psychogenetischen Auffassung der Hysterie ist das Zwischenstadium unauf lösbar mit dem Namen der von Breuer und ihm 1880–82 behandelten Patientin Bertha Pappenheim – Anna O. – verbunden (SCHWEIGHOFER 1987). Und auch in diesem Fall stößt man auf das Theaterdispositiv, so wenn die hochgebildete Urpatientin der Psychoanalyse ihre Symptome als „Privattheater“ (FREUD u. BREUER 1970, S. 36) bezeichnet und damit den bereits skizzierten historischen Kontext der Hysterie anklingen läßt.

Aber mehr noch: In der Vorgeschichte der Psychoanalyse wurde tatsächlich szenisch gearbeitet. So ließ Breuer Anna O. in ihrem Zimmer mit Hilfe der Möbelstücke eine bestimmte Szene arrangieren, die es ihr erleichtern sollte, sich an die traumatischen Ereignisse während der Pflege ihres todkranken Vaters zu erinnern:

„Da hatte er [Breuer] einen Einfall. ‚Wir wollen das Zimmer so einräumen, daß es aussieht wie das Zimmer Ihres Vaters im Landhaus‘, schlug er vor. ‚Vielleicht hilft diese Ähnlichkeit Ihnen, sich zu erinnern, was geschah, als Ihr Arm zum erstenmal gelähmt schien.‘

‚Sein Bett stand da drüben.‘ Sie deutete auf die Wandmitte, an der ein kleiner Bücherschrank stand. Breuer nahm die Bücher heraus und zog den Bücherschrank auf die Seite. Dann rückte er ein leichtes Bett an die Wand.

‚Sein Schreibtisch war dort.‘ Sie zeigte rechts neben das Bett, und Breuer rückte ihren Schreibtisch, nachdem er die Schubladen herausgenommen hatte, an die angegebene Stelle.

‚Und ich saß hier.‘ Sie wies auf eine Stelle links neben dem Bett. Breuer stellte einen Stuhl dorthin, der denjenigen darstellen sollte, auf dem sie in ihres Vaters Zimmer gesessen hatte. Sie setzte sich auf den Stuhl neben dem leeren Bett, und er zog sich einen anderen heran und hypnotisierte sie.

‚Stellen Sie sich vor, Ihr Vater läge dort im Bett‘, sagte er. ‚Sie sind mit seiner Pflege betraut und sollen dafür sorgen, daß ihm nichts zustößt, daß er die Nacht ohne Schmerzen übersteht. Sie müssen aufpassen, daß er genug Wasser zu trinken hat, daß er warm zugedeckt ist, daß er zur Toilette geht, wenn es nötig ist. Da sitzen Sie nun Stunde um Stunde, beim Schein einer schwach brennenden Lampe. Außer Ihnen ist niemand wach – im Haus, in der ganzen Umgebung. Sie sind erschöpft. Sie bekommen nie genug Schlaf. Sie möchten die Augen zumachen. Aber Sie haben furchtbare Angst, daß Ihr Vater, den Sie von ganzem Herzen lieben, sterben könnte, wenn Sie einschla-

fen und es versäumen, auch nur das geringste seiner Bedürfnisse zu stillen“ (FREEMAN 1973, S. 61).

Dieses konkrete szenische Zusammenspiel zwischen Arzt und Patient kennen wir heute vom Psychodrama. Es gehört zur Vorgeschichte der Psychoanalyse, weil die Geschichte der Psychoanalyse mit der Reduzierung der sinnlichen Totalität der Inszenierung auf das handlungsgemehrte Sprechen beginnt. Als „talking cure“ nimmt sie das szenische Zusammenspiel in das Gespräch zurück. Die psychoanalytische Behandlung, so FREUD (1904a, S. 5), findet als „Gespräch zwischen zwei gleich wachen Personen statt“.

Zweifellos ist diese Reduzierung komplex motiviert. Zu den Motivationssträngen gehört wahrscheinlich auch die von FREUD damals mehr gespürte als begriffene Angst vor Übertragungs-Gegenübertragungs-Kollusionen à la Charcot. Und schreibt FREUD (1925d, S. 36 f.) nicht in seiner „Selbstdarstellung“, wie irritiert er war, als eine seiner hysterischen Patientinnen ihm spontan um den Hals fiel, nachdem er sie aus der Hypnose wieder aufgeweckt hatte! Es scheint mir nicht ausgeschlossen, daß FREUD seine Behandlungsmethode sprachzentriert entwickelt, weil er hofft, dadurch das Agieren von Arzt und Patient besser kontrollieren zu können.

Diese Angst, die Kontrolle zu verlieren, kehrt in manchen der Vorbehalten wieder, die überzeugte Einzelanalytiker gegenüber der Gruppenanalyse haben. Denn tatsächlich entwickelt sich in einer Gruppe von fünf bis acht Teilnehmern und Teilnehmerinnen eine komplexe Interaktionsmatrix, die weit weniger sprachzentriert ist als in der klassischen Dyade von Analytiker und Analysand, vor allem dann, wenn die gruppenanalytische Grundregel nicht nur dazu einlädt, so vorbehaltlos wie möglich miteinander zu sprechen, sondern mehr noch: so vorbehaltlos wie möglich miteinander umzugehen.

Damit ist die Ebene des Agierens, die ROLF KLÜWER (1983; LACHAUER 1990) im Hinblick auf die kommunikativen Bedingungen des einzelanalytischen Übertragungs-Gegenübertragungsprozesses als „Handlungsdialog“ konzipiert hat, von vornherein im Gruppensetting sehr viel stärker akzentuiert. Gleiches gilt für die damit einhergehende Verteilung von Übertragungs- und Gegenübertragungsrollen im Sinne des von JOSEPH SANDLER (1976) beschriebenen Rollenspiels, das weit mehr als in der Einzelanalyse auf projektiven Identifizierungen (OGDEN 1982; KÖNIG 1992) beruht.

Manche psychoanalytische Gruppenkonzepte versuchen, den so entstehenden Interaktionsdruck, den auch der Gruppenanalytiker zu spüren bekommt, dadurch zu entschärfen, daß sie sich nicht wirklich auf multipersonale Interaktionen einlassen, sondern so tun, als befänden

sie sich – in Entsprechung zur Einzelanalyse – der Gruppe als einer fiktiven Person gegenüber. In der Gruppenanalyse von S. H. FOULKES, deren Tradition ich mich verpflichtet fühle, gilt die damit ausgeblendete Komplexität aber gerade als Stärke der Methode (HAUBL 1988, 1994, 1998). Die Gruppensituation hat ausgeprägte – in den Worten von FOULKES ([1974] 1992, S. 156) – „soziodramatische und psychodramatische Eigenschaften“, die es nicht vorzeitig zu unterbinden, sondern zu fördern und erkenntnisproduktiv zu nutzen gilt. Nicht selten nehmen die Analysanden in einer Gruppe „aktiv an einem gegenseitigen, manchmal hochdramatischen Prozeß teil“ (FOULKES 1992, S. 156).

Daß dies kein absoluter Gegensatz zwischen Gruppenanalyse und Einzelanalyse ist, macht H. W. LOEWALD ([1974] 1986) deutlich. Er beschreibt den Prozeß in der Einzelanalyse als „eine Dramatisierung von Aspekten der psychischen Lebensgeschichte des Patienten (...)“. In der Vorstellung der Übertragungsneurose kommt dieses Verständnis der Psychoanalyse (...) zum Ausdruck. So gesehen, sind der Psychoanalyse wichtige Merkmale der dramatischen Kunst eigen. (...) Indem sie die Übertragungsneurose fördern, wirken Analytiker und Patient zusammen bei der Schaffung einer Illusion, eines Spiels (...) (man beachte, daß das Wort Illusion vom lateinischen *ludere*, spielen, abgeleitet ist). Der Patient empfindet und handelt, ohne zunächst zu wissen, daß er ein Schauspiel kreiert. Durch die Eingriffe des Analytikers (...) wird der Patient allmählich zu einem Autor, der sich bewußt ist, ein Autor zu sein“ (LOEWALD 1986, S. 342 ff.).

Sprechen und Sehen

Ein nicht unwesentlicher Grund für die leichtere Dramatisierung in Gruppen, durch die der Bühnencharakter dieses Settings verstärkt wird, hängt mit der nonverbalen Kommunikation, vor allem mit dem Gesichtssinn zusammen: Sprechen in Gruppen erfolgt unter der Bedingung visueller Wahrnehmungen und Wahrnehmungswahrnehmungen: Sehen, Gesehen-werden, Sehen, daß man gesehen wird. Das klassische Couch-Setting der Einzelanalyse sucht gerade diesen Einfluß zu unterbinden, um die Konzentration auf Sprechen und Hören zu erleichtern. Was beide Settings symbolisieren, ist unterschiedlich.

Einzelanalytisches Setting: Im Couch-Setting (STERN [1978] 1983) sieht der Analysand den Analytiker, insbesondere dessen Gesicht (SCHUNTER 1994), nicht. Der Analytiker sieht den Analysanden nur sehr eingeschränkt – wie weit, das hängt von der Art und der Platzierung der benutzten Möbel ab. Die blitzschnelle, subliminale Reaktion auf den Gesichtsausdruck des Gesprächspartners, die Justierung des

Sprechens an dessen mimischen und gestischen Kommentaren entfällt. Ihre Blicke werden frei, sie dürfen schweifen. Folglich korrespondiert der Bevorzugung des Ohres in der Einzelanalyse ein Abbau der abendländischen Hierarchie der Sinne, die das Auge als Kontrollorgan des Über-, Ein- und Durch-Blicks inthronisiert. Der schweifende Blick gibt diese Kontrolle auf.

Indem der Analytiker hinter dem Analysanden sitzt, hält er symbolisch den Ort aller lebensgeschichtlich internalisierten signifikanten Bezugspersonen besetzt: Auch sie sind unsichtbar und beeinflussen den Analysanden hinterrücks. Markiert der Sessel des Analytikers die Vergangenheit, so die Couch die Gegenwart, von der aus der Analysand in eine offene Zukunft blickt; es ist deshalb ratsam, ihm diesen Blick nicht durch einen aufmerksamkeitsheischenden Einrichtungsgegenstand zu verstellen. Da der Analysand liegt, wird sein Gleichgewichtssinn, der sich im Ohr befindet, von der dauernden feinmuskulären Anstrengung frei, die aufrechte Haltung – in der Doppelbedeutung des Wortes – zu bewahren. Ob er sich dabei gehalten fühlt, hängt von seiner Beziehung zum Analytiker ab. Nicht selten kommt der Halt, der dieser ihm aktuell zu vermitteln vermag, als Tragfähigkeit der Couch zur Sprache.

Der Entzug des Anblicks setzt die Imagination in Gang, die Vorstellungen darüber produziert, was der visuellen Kontrolle gegenwärtig nicht zugänglich ist, wobei der Analysand noch den kleinsten Veränderungen im Tonfall des Analytikers Bedeutung gibt. THEODOR REIK ([1948] 1976, S. 119) zufolge hat diese Situation „etwas Magisches an sich“; da der Analysand weiß, daß der Analytiker anwesend ist, ihn aber nicht sieht, erscheint ihm dieser als „eine Gestalt zwischen Realität und Phantasie“. Um unter diesen Bedingungen Bedeutung herzustellen, muß der Analysand auf seine im Gedächtnis gespeicherten Beziehungsmuster zurückgreifen, was ihn dazu führt, diese Muster auf den Analytiker zu übertragen. Es kommt zu einer imaginären Repräsentation, an deren beständiger Prüfung er lernen kann, daß auch frühere Repräsentationen imaginäre Momente hatten. Folglich wird er sich der Subjektivität seiner Repräsentanzen bewußt, was es ihm erleichtert, sich selbst und seine Bezugspersonen in Vergangenheit und Gegenwart anders wahrzunehmen.

Gruppenanalytisches Setting: Im Gruppen-Setting sitzt der einzelne Gruppenteilnehmer mit allen anderen Teilnehmern und dem Gruppenanalytiker (dem Analytiker-Paar) auf derselben Linie des Kreises, den die Gruppe bildet. Von dieser Position aus, sieht er alle anderen, wird von allen anderen gesehen und sieht, daß ihn alle anderen sehen. Dies bringt ihm von vornherein zu Bewußtsein, daß sein Sprechen Konsequenzen hat, die er im Gesicht der anderen sowohl antizipieren

als auch prüfen kann, und daß es ihm nicht gelingen wird, nicht nicht zu kommunizieren, da er sich stets mit seiner gesamten Person ausdrückt, ob er will oder nicht. Damit erscheint Kommunikation als unentrinnbare beziehungsgestaltende Notwendigkeit.

Verortet man die lebensgeschichtlichen Zeiten in Entsprechung zum einzelanalytischen Setting, dann liegt die Vergangenheit im Gruppen-setting hinter den Gruppenteilnehmern, gewisserweise außerhalb der Gruppe. Das akzentuiert sofort das Hier-und-Jetzt, was auch den Gruppenanalytiker mit einbezieht. Symbolisiert der Gruppenkreis die gemeinsame Gegenwart, so gehört ihr auch der Analytiker an. Wird er zu einer Übertragungsfigur, dann zu einer, die in die Gegenwart hineinragt, wo sie ständig einer Realitätsprüfung ausgesetzt ist:

Zum einen bleibt die Realität des Gruppenanalytikers viel weniger verborgen als im klassischen Couch-Setting, weshalb er nicht mit derselben Intensität als Gestalt der Phantasie erscheint. Während in der Einzelanalyse die Auflösung der Übertragung zu der Einsicht führt, daß man die Personen der Vergangenheit subjektiv verzerrt wahrgenommen hat, führt sie in der Gruppenanalyse eher dazu, in der Übertragungsphantasie die Wirklichkeit des anderen – sei es der Gruppenanalytiker oder ein Gruppenteilnehmer – wahrzunehmen; Übertragung erweist sich infolgedessen nicht als pure Phantasie, sondern als eine Dramatisierung von realistischen Wahrnehmungen und folglich als Interaktionseffekt.

Das zweite Element der Realitätsprüfung des Gruppenanalytikers als Übertragungsfigur besteht in den Wahrnehmungen der anderen Gruppenteilnehmer, die die Wahrnehmung eines von ihnen als valide bestätigen oder als verzerrt verwerfen können. Der Gruppenanalytiker besitzt kein Monopol für realitätsgerechte Wahrnehmungen, auch für seine eigene Person nicht. Vielmehr wird in den unvermeidlichen Gruppenkontroversen um den Realitätsgehalt von Wahrnehmungen kenntlich, daß Realitätswahrnehmung ein sozialer Konstruktionsprozeß ist, der eine Verständigung über intersubjektive Unterschiede voraussetzt. Dabei führt die Relativierung der eigenen Wahrnehmung durch die Wahrnehmungen anderer zu der Einsicht der Relativität aller Wahrnehmungen, was den Übertragungsdrang verringert.

Sich auf diesen Prozeß einlassen zu können, setzt das Erleben voraus, in der Gegenwart verläßlich gehalten zu sein. Fehlt es daran, so wird dies nicht selten in der fehlenden Geschlossenheit des Gruppenkreises anschaulich. Liegt die Zukunft vor den Gruppenteilnehmern, so ist diese nicht gleichermaßen offen wie im Couch-Setting der Einzelanalyse, trifft der Blick voraus doch zwangsläufig auf andere Personen. Das symbolisiert die unaufhebbare lebensgeschichtliche Aufgabe, den eigenen Selbstentwurf mit sozialen Erwartungen zu vermitteln. Da-

durch erscheint die gesamte Lebensgeschichte als ein Kampf um Anerkennung, der in früheren sozialen Beziehungen, vor allem in der Herkunftsfamilie beginnt, in der analytischen Gruppe als „Stellvertretergruppe“ (FOULKES 1992, S.41) zur Reinszenierung dieser Beziehungen wieder aufgenommen und zur Entwicklung neuer Beziehungen fortgeführt wird.

Sprechen in der Psychoanalyse

Die Sprachzentrierung der Psychoanalyse – stärker in der Einzelanalyse, schwächer in der Gruppenanalyse – steht allerdings nur bei oberflächlicher Betrachtung im Gegensatz zum Szenischen. Denn der Psychoanalyse geht es von Anfang an um die szenische Struktur des Gesprächs, das in der analytischen Situation stattfindet, und damit um seine „ästhetische Dimension“ (HOLM-HADULLA 1994).

Über das psychoanalytische Gespräch belehrt FREUD (1916–17, S. 10) die, „denen nur Sichtbares und Greifbares imponiert, am liebsten Handlungen, wie man sie im Kinotheater sieht“, und die deshalb den „Austausch von Worten“ wie er zwischen Analysand und Analytiker stattfindet, für bloßes Gerede halten:

„Worte waren ursprünglich Zauber, und das Wort hat noch heute viel von seiner alten Zauberkraft bewahrt. Durch Worte kann ein Mensch den anderen selig machen oder zur Verzweiflung treiben, durch Worte reißt der Redner die Versammlung der Zuhörer mit sich fort und bestimmt ihre Urteile und Entscheidungen. Worte rufen Affekte hervor und sind das allgemeine Mittel der Beeinflussung der Menschen untereinander.“

Da aber „die Worte unserer täglichen Rede“, so FREUD (1890a, S. 289), „nichts anderes als abgeblaßter Zauber (sind)“, muß es im psychoanalytischen Gespräch darum gehen, „dem Worte wenigstens einen Teil seiner frühen Zauberkraft wiederzugeben“ (FREUD 1890a, S. 289), einer Zauberkraft, die es noch für Kinder hat – wie etwa in der von FREUD erzählten Episode, wo das verängstigte Kind im dunklen Schlafzimmer seine Tante im angrenzenden Zimmer bittet, mit ihm zu sprechen, denn: „Wenn jemand spricht, wird es hell“ (FREUD 1916–17, S. 422).

Folglich ist die psychoanalytische Grundregel die grundlegende Regel eines Spiels, eines Sprachspiels, zu dem der Analytiker den Analysanden einlädt (SACHS 1991). Er lädt ihn zu dramaturgisch-expressivem Sprechhandeln ein, mithin zu einem Sprechen, das sich sowohl von der konventionell-formelhaften Verständigung des Alltags als auch von der diskursiv-argumentativen Verständigung der Wissenschaft unterscheidet. Komplementär dazu hört der Analytiker nicht vorrangig auf

den Inhalt dessen, was der Analysand sagt, sondern auf die „szenisch-evokative Intentionalität“ (HEIM 1993, S. 245) von dessen Sprechen. Es ist genau diese Qualität des Sprachgebrauchs, die auch das Theater zu kultivieren sucht.

Das Organ, mit dem der Analytiker Unbewußtes in den sprachlichen Mitteilungen erfassen kann, hat REIK (1976, S. 170) bekanntlich das „dritte Ohr“ genannt, das „die geheimen Botschaften anderer“ wahrnimmt, „bevor er [der Analytiker] sie selbst bewußt versteht.“ Es ist ein „Hören durch die Worte hindurch“, auf das, was im „Geflecht der Vieldeutigkeiten, der Metaphern und Nebenbedeutungen im Rhythmus und den Anklängen“ (KÜCHENHOFF u. WARSITZ 1991, S. 31 ff.) zum Ausdruck kommt (LOTHANE 1981). Was derart Gehör findet, ist das Bildliche am Gesprochenen und das Leibliche am Sprechen:

Wenn der Analytiker den Analysanden zum Beispiel mit fast tonloser Stimme wie beiläufig sagen hört, sein ganzes bisheriges Leben sei ein einziges „Gewürge“, dann spürt er dessen Bedrängnis als Atemnot und sieht eine Person, der etwas Ungenießbares im Halse steckt, das sie weder hinunterzuschlucken noch zu erbrechen vermag.

Diese Art von Wahrnehmung setzt eine besondere Sensibilität für szenische Informationen voraus. Sie beruht auf einer benignen Ich-Regression, in der die Ich-Grenzen gelockert werden, um die Empathie zu verbessern. RENÉ A. SPITZ ([1965] 1973, S. 151 ff.) nennt diesen Wahrnehmungsmodus „coenästhetisch“ und unterscheidet ihn von dem „diakritischen“ Modus, der in der zweckrationalen modernen Gesellschaft dominiert und dementsprechend prämiert wird. Deshalb reihen sich Analytiker, indem sie die gesellschaftlich vernachlässigte, wenn nicht sogar verpönte Sensibilität für szenische Informationen professionalisieren, in einen Kreis ganz bestimmter Personen ein: SPITZ (1973, S. 153) zufolge sind diese Personen „Komponisten, Musiker, Tänzer, Akrobaten, Flieger, Maler und Dichter und vieles andere, und wir halten sie oft für ‚übersensible‘ oder labile Persönlichkeiten.“

Die szenische Funktion des Ichs

Die Sensibilität für szenische Informationen ist eine Ich-Leistung, die aus der von HERMANN ARGELANDER (1970a, b) postulierten „szenischen Funktion des Ichs“ resultiert. Streng genommen besteht diese Funktion aus zwei Teilfunktionen: in produktiver Hinsicht ist sie die Interaktionsform des Inszenierens, in rezeptiver Hinsicht dagegen die Erkenntnisform des szenischen Verstehens. Der Einfachheit halber sei das Inszenieren der Seite des Analysanden, das szenische Verstehen der Seite des Analytikers zugeordnet.

Wenden wir uns zunächst der Seite des Analysanden und dessen Übertragung als Inszenierung zu: Übertragungen, heißt es im Nachwort zur Krankengeschichte Doras, „sind Neuauflagen, Nachbildungen von Regungen und Phantasien (...) mit einer für die Gattung charakteristischen Ersetzung einer früheren Person durch die Person des Arztes. (...) Es gibt solche Übertragungen, die sich im Inhalt von ihrem Vorbilde in gar nichts bis auf die Ersetzung unterscheiden. Das sind also, um in dem Gleichnisse zu bleiben, einfache Neudrucke, unveränderte Neuauflagen. Andere sind kunstvoller gemacht. (...) Das sind (...) Neubearbeitungen, nicht mehr Neudrucke“ (FREUD 1905e, S. 279f.).

Diese Passage macht deutlich, daß FREUD Übertragung nicht (nur) als mechanische Wiederholung, sondern als Ergebnis eines (symbolischen) Gestaltungsprozesses konzipiert. Diese Position rückt später in den Hintergrund: Mit der Entdeckung des Wiederholungszwanges auf dem Felde der Übertragung in „Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten“ (FREUD 1914g, S. 130 ff.) und mehr noch mit der metapsychologischen Erhebung des Wiederholungszwanges in den Rang einer Naturkonstante in „Jenseits des Lustprinzips“ (FREUD 1920g) erscheint die Übertragung immer weniger als kreative Leistung.

Nicht zuletzt gegen solche Tendenzen führt ARGELANDER im Rahmen einer Untersuchung der Beziehungsdynamik von Erstinterviews die szenische Funktion des Ichs theoretisch ein. Diese Ich-Funktion betont die „kreative Fähigkeit“ einer Person „zur szenischen Gestaltung (ihrer) unbewußten Konflikte“ (ARGELANDER 1970a, S. 61); ARGELANDER nimmt an, daß jemand seine unbewältigten lebensgeschichtlichen Konflikte nicht allein dadurch „verrät“, daß er über sie spricht, sondern vor allem dadurch, daß er seine Konflikte immer auch sprachvermittelt „direkt als Szene dar(stellt)“. Diese Szene gilt es in der analytischen Situation gemeinsam zu verstehen und zur Sprache zu bringen.

JOYCE MCDUGALL ([1982] 1985) setzt in ihrem ganz dem Bühnenmodell verpflichteten Buch „Theater der Seele“, dessen französischer Titel in wörtlicher Übersetzung theoretisch präziser „Theater des Ichs“ heißt, einen ähnlichen Akzent. Ohne das Konzept der szenischen Funktion des Ichs zu nennen, konzipiert sie das Ich mit seinen bewußten, vorbewußten und unbewußten Strukturanteilen, die aus verschiedenen, zum Teil widersprüchlichen Identifizierungen bestehen, als kreative Instanz: Das Ich ist „ein rastloser Schöpfer“ (MCDUGALL 1985, S. 13); seine Schöpfungen sind „verschlüsselte Versionen komplexer Spiele“ (1985, S. 7) oder anders ausgedrückt: Inszenierungen, die derjenige, der sie betreibt, zum großen Teil selbst nicht begreift. „Ob wir wollen oder nicht“, so MCDUGALL (1985, S. 2), „unsere inneren Charaktere suchen ständig nach einer Bühne zur Aufführung ihrer Tra-

gödien und Komödien.“ Dies gilt für den Alltag und mehr noch für die „Bühne der Analyse“ (McDOUGALL 1985, S. 15), die extra dafür eingerichtet ist, zu untersuchen, welches der „Dramen, die das menschliche Leben ausmachen“ (McDOUGALL 1985, S. 5), der Analysand mit welchen Mitteln in Szene setzt. Dabei vertraut der Analytiker darauf, daß der Analysand versuchen wird, die jeweiligen Rollen, die das aufzuführende Drama vorsieht, „mit einem passenden Darsteller zu besetzen“ (McDOUGALL 1985, S. 5).

Begreift man die szenische Funktion des Ichs als Aktualisierung der unbewältigten lebensgeschichtlichen Traumata und Konflikte des Analysanden, dann verweist dies auf die theatral(isch)e Unterscheidung von Drama und Inszenierung. In der Theaterpraxis existiert das Drama als fixierter literarischer Text, der im Hinblick auf eine Bühnenaufführung geschrieben (oder umgeschrieben) wurde, was man an den Regieanweisungen erkennt. Die Inszenierung ist die Bühnenaufführung dieses Textes (streng genommen allerdings nicht die konkrete Aufführung zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort, sondern der Prototyp für eine Serie solcher Aufführungen, die sich im einzelnen zwar minimal, aber dennoch erkennbar unterscheiden, weil sie keine Kopien sind: z. B. verspricht sich einer der Schauspieler an einem Abend, am nächsten dagegen nicht).

Gegenüber seiner Inszenierung ist der Damentext unterbestimmt. Er enthält Leerstellen, die der Regisseur ausfüllen muß. Aufgrund dieser Leerstellen ist das Verhältnis von Damentext und Inszenierung keine Abbildung, sondern eine mediale Transformation – vom Medium des geschriebenen Wortes (Schrift) in die multimediale Präsentation auf der Bühne (Bühnenbild, Requisiten, Schauspieler, Geräusche, Beleuchtung). Eine solche Transformation impliziert stets eine Interpretation, selbst wenn sie den Anspruch erhebt, textnah zu sein. Folglich gibt es viele Varianten, dasselbe Drama auf die Bühne zu bringen. Diese Eigenständigkeit zeigt sich in der Regel erst dann, wenn man verschiedene seiner Inszenierungen kennt.

Inszenierung verlangt vom Regisseur, daß er den Text szenisch liest, was einschließt, das er die verfügbare Bühnenausstattung sowie das verfügbare Schauspielensemble berücksichtigt. So sind Rollen je nach den in einem Ensemble vorhandenen Schauspielern besser oder schlechter zu besetzen. Mithin verlangt jede Inszenierung immer auch eine Anpassung des Dramas an die situativen Gegebenheiten.

Übertragung ist die Inszenierung des lebensgeschichtlichen Dramas einer Person nach Maßgabe der situativen Gegebenheiten der analytischen Bühne. Folglich gibt es keine Übertragung ohne Übertragungsauslöser: Je nach den vorhandenen Übertragungsauslösern (KÖNIG 1976), die von den konkreten Räumlichkeiten des Behandlungszimmers über die vom Analytiker formulierten Grundregeln bis hin zu seinem persönlichen Habitus reichen, variiert die Übertragung. Übertragung ist kein blinder Prozeß, selbst in der Übertragungsneurose nicht, sondern ein metaphorischer Prozeß (griechisch „metaphorein“ im Sinne von „übertragen“; HAESLER 1991), der – mit Ausnahme psychotischer Episoden – im Bereich des Als-ob verbleibt.

Ob allerdings die theatral(isch)e Trennung von Damentext und Inszenierung eine angemessene Entsprechung bietet, ist fraglich. Ent-

spricht der Damentext einem internalisierten Beziehungsmuster, das der Analysand in seinem unbewußten Gedächtnis gespeichert hat, so wird durch die Analogie suggeriert, die Übertragungsinszenierung werde durch dieses Muster strukturiert. Nun hat aber bereits FREUD früh erkannt, daß es – so sein Beispiel – keine Erinnerungen *aus* der Kindheit gibt, sondern nur *an* die Kindheit, woraus folgt, daß der Anlaß des Erinnerns mitkonstituiert, was dann als Gedächtnisinhalt erscheint. Somit wäre auch das, was als internalisiertes Beziehungsmuster des Analysanden erscheint, nicht unabhängig von dessen Inszenierung. Dies hat – das sei hier nur angedeutet – Folgen für den psychoanalytischen Rekonstruktionsbegriff (MERTENS u. HAUBL 1996).

Der szenische Aufbau der Repräsentanzenwelt

Eine szenische Funktion des Ichs ist nur deshalb möglich, weil die menschliche Repräsentanzenwelt (SANDLER u. ROSENBLATT [1962] 1984) zu einem nicht unwesentlichen Teil aus Szenen besteht. Auf diese *conditio humana* hat vor allem ALFRED LORENZER (1970 Kap. 5; 1980, 1983; GÖRLICH 1988) bei seiner Elaborierung des szenischen Verstehens immer wieder hingewiesen.

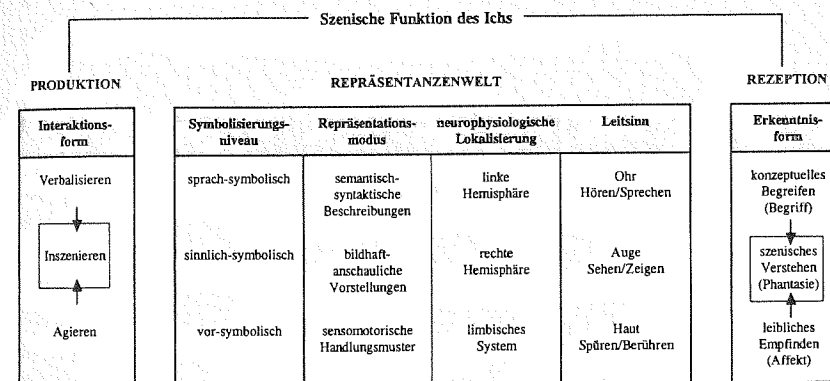


Abb. 1: Die szenische Funktion des Ichs und die Welt der Repräsentanzen

Dabei kann man sich auf die Theorie des psychischen Apparates berufen, die sich als Medientheorie formulieren läßt. Denn FREUD nimmt an, daß die psychische Verarbeitung von lebensgeschichtlichen Ereignissen auf unterschiedlichen *Symbolisierungsniveaus* in verschiedenen *Repräsentationsmodi* als Umcodierung stattfindet. Es bietet sich an,

drei Modi zu unterscheiden, mit denen verschiedene *neurophysiologische Lokalisierungen* sowie verschiedene *Leitsinne* korrespondieren (BUCCI 1985; EPSTEIN 1983; HOPPE 1989; HOROWITZ 1972, 1986).

Diese Repräsentationsmodi sind hierarchisiert, da sie aufsteigend mit einer Bewußtseinserweiterung einhergehen. So ist reflexives Bewußtsein notwendig an Sprache gebunden. Indessen sind die nicht-sprachlichen Repräsentationsmodi unverzichtbar, da unterschiedliche Erfahrungsanteile in unterschiedlichen Modi gespeichert und auch im sprachlichen Modus nicht vollständig aufgehoben sind. Vollständig repräsentiert ist eine Erfahrung nur dann, wenn alle Repräsentationsmodi synergetisch zusammenwirken. Mithin gibt es auch Unbewußtheit nur als einen graduellen Mangel an (reflexivem) Bewußtsein. Dringt es in das (reflexive) Bewußtsein ein, dann dadurch, daß die nicht-sprachlichen Repräsentanzen die sprachlichen überlagern oder sogar ihre Entstehung stören.

Die szenische Funktion des Ichs wird in diesem Rahmen freilich nie isoliert wirksam. Denn die Interaktionsform des *Inszenierens* ist stets in die Interaktionsform des *Agierens* und *Verbalisierens*, die Erkenntnisform des *szenischen Verstehens* stets in die Erkenntnisformen des *leiblichen Empfindens* und *konzeptuellen Begreifens* eingebettet. Die jeweiligen Grenzen sind fließend. Insofern ist es zutreffender zu sagen, Inszenieren sei der szenische Anteil des Interagierens und szenisches Verstehen diene dem Erkennen dieses Anteils.

Szenisches Verstehen mit Hilfe von Modellszenen

Mit ihrem professionalisierten szenischen Verstehen erhebt die Psychoanalyse den Anspruch, die unbewußte Bedeutung von Interaktionsprozessen zu entschlüsseln. Das macht es erforderlich, zwischen der wahrgenommenen, also manifesten *Interaktionsszene* und der erschlossenen, also latenten *Interaktionsszene* – der *Übertragungs-Gegenübertragungsszene* – zu unterscheiden.

Es gehört zu den Spielregeln der psychoanalytischen Behandlungspraxis, daß der Analytiker (mit Einverständnis des Analysanden) unterstellt, der Interaktionsprozeß, der im Hier-und-Jetzt der analytischen Situation stattfindet, habe eine Bedeutung, die dem Analysanden nicht bewußt ist, die dieser aber beständig anspielt (*Übertragungsanspielung*).

Da die Differenz von manifest und latent, verführt durch Benennungen wie *Tiefenpsychologie* und *Tiefenhermeneutik*, gerne räumlich vorgestellt wird, entsteht die irreführende Auffassung, die *unbewußte Bedeutung* läge irgendwie unter der *bewußten Bedeutung* verborgen.

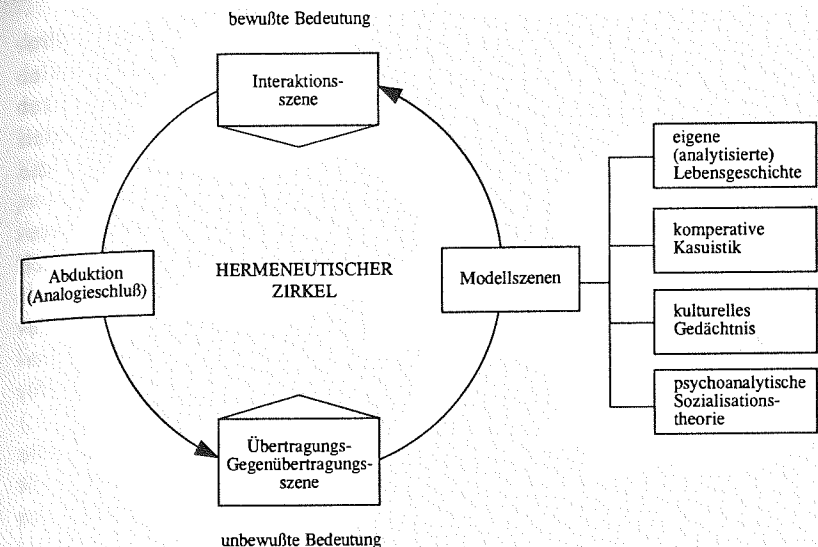


Abb. 2: Modellszenen im hermeneutischen Zirkel

Tatsächlich aber gibt es die unbewußte Bedeutung nur als eine *andere* Bedeutung, die mit der bewußten Bedeutung über deren Mehrdeutigkeiten verbunden ist. Die Entschlüsselung von Übertragungsanspielungen behandelt die wahrgenommene Interaktionsszene konsequent als Analogie – etwa zu Familienkonstellationen, aber auch zu Körpervorgängen. Folglich beruht szenisches Verstehen – erkenntnistheoretisch formuliert – auf *Analogieschlüssen*. Für welche Analogien sich der Analytiker entscheidet, hängt von zahlreichen Faktoren ab, nicht zuletzt von seiner theoretischen Orientierung, einschließlich seiner nicht explizierten Hintergrundannahmen (STREECK 1986).

JOSEPH D. LICHTENBERG (1989; LACHMANN u. LICHTENBERG 1992) nennt diesen Bezugspunkt „Modellszenen“ (zum Modellbegriff in der Psychoanalyse vgl. H. KÖNIG 1994). Für LICHTENBERG in seiner selbstpsychologischen, von der Säuglingsbeobachtung inspirierten Theorie heißt das vor allem: Analogiestiftend sind Modelle der frühen Mutter-Kind-Interaktion. Für andere werden die bevorzugten Modelle andere sein. Generell lassen sich *Modellszenen* als *sozialisations-theoretisch* ausgewiesene lebensgeschichtliche Beziehungsmuster bestimmen. Diese sind Schaltstellen in einem *hermeneutischen Zirkel*, in dem die wahrgenommene Interaktionsszene mit Modellszenen aus dem Repertoire des Analytikers fortlaufend abgeglichen und letztlich als Übertragungsszene, als Übertragung einer passenden Modellszene, gedeutet wird. „Jede einzelne bekannte Modellszene“, so LICHTENBERG

(1989, S.75), „ist eine Orientierung für den Therapeuten, um die Probleme, über die ein Patient sprechen oder träumen mag oder die er mit dem Therapeuten wiederholt, zu erkennen. (...) Als Analytiker wissen wir, daß wir, während wir den Assoziationen des Patienten empathisch folgen, eine Geschichte, eine Modellszene hören, die wichtige Erfahrungen kennzeichnet und symbolisiert“.

Dieses Wissen freilich ist eine zur professionellen Gewißheit gewordene methodologische Vorannahme. In dieser Gewißheit liegt auch eine Gefahr: nicht nur von vornherein zu wissen, daß der Analysand Übertragungsszenen anspielt, sondern mehr noch: welche. In der Geschichte der Psychoanalyse ist diese Gefahr immer wieder angesprochen worden. „Viele Psychoanalytiker“, warnt REIK (1976, S.311, 326), „machen ihre Beobachtungen und vertrauen auf Gott und Freud. (...) Der Student sei vor schlechten Lehrern gewarnt, die meinen, er solle das vom Patienten angebotene Material von Anfang an nur mit bewußt theoretischer Kenntnis bearbeiten. *Diese Form des Vorgehens führt den Analytiker auf einen falschen Weg.*“

Denn dieser Weg zwingt ihn dazu, die Inszenierungen des Analysanden Modellszenen zu subsumieren. Dies aber ist ein Akt der Unterwerfung des analytischen Prozesses unter eine deduktionslogische Haltung, die sich nicht auf die analytische Beziehung als einer *gemeinsamen* Erforschung des Unbewußten einläßt. REIKS Plädoyer für den überraschten Analytiker, für einen, der sich die Fähigkeit und Bereitschaft bewahrt, sich durch unerwartete Entdeckungen überraschen zu lassen, macht dann auch mit der grundlegenden Erkenntnis der Psychoanalyse Ernst, daß niemand, auch der Analytiker nicht, „Herr im eigenen Haus“ (FREUD) ist. Denn Regie führt allein das Unbewußte.

Dieser Erkenntnis entspricht eine kreative Haltung im szenischen Verstehen, durch die die Übertragungsszene nicht deduktionslogisch abgeleitet, sondern *abduktiv* – über eine frei schwebende Bildung von Bedeutungshypothesen – gefunden wird (KETTNER 1991; HAUBL u. MERTENS 1996, S.77 ff.). Das schließt die Nutzung der Gegenübertragung zur Hypothesengenerierung ein, denn der Analytiker ist ein konstitutiver Mitspieler der zu entschlüsselnden Übertragungsszene und nicht deren objektiver Beobachter. Er „steht nicht in beschaulicher Distanz zum Patienten, um sich – wie aus einer Theaterloge – dessen Drama anzusehen. Er muß sich aufs Spiel mit dem Patienten einlassen, und das heißt, er muß selber die Bühne betreten. Er nimmt real am Spiel teil“ (LORENZER 1983, S.113) und wird dadurch zu einer persona dramatis, die es kennenzulernen gilt.

In der Perspektive einer abduktiven Entschlüsselung von Übertragungs-Gegenübertragungsszenen werden theoretisch elaborierte Mo-

dellszenen nicht überflüssig, aber deutlich relativiert. So kommen Modellszenen aus anderen Erfahrungsbereichen hinzu: Modellszenen aus der (analysierten) *Lebensgeschichte* des Analytikers, aus der eigenen Behandlungspraxis sowie der Behandlungspraxis von Kollegen und Kolleginnen, an deren Fallbesprechungen er teilgenommen hat (*komperative Kasuistik*), und auch aus Lebensgeschichten, die er aus literarischen und – heute mehr denn je – audiovisuellen Fictions und Factions kennt (*kulturelles Gedächtnis*). Je größer das Repertoire an solchen Modellszenen der verschiedenen Art ist, über die ein Analytiker verfügt, desto einfallreicher wird sein szenisches Verstehen sein. Folglich besteht ein wichtiger Teil der Ausbildung zum Analytiker darin, sich ein möglichst reichhaltiges Repertoire anzueignen.

Die theoretische Trennung zwischen wahrgenommener Interaktionszene und Modellszene zur Erschließung der Übertragungs-Gegenübertragungsszene legt die Annahme nahe, szenisches Verstehen erfolge treffsicherer, als es tatsächlich ist, suggeriert der Modellbegriff doch klar definierte Gedächtniseinheiten. Derart sind freilich nur die wenigsten Erfahrungen. In den meisten Fällen bestehen die Modelle aus Fragmenten, die sich genaugenommen erst während ihres hermeneutischen Gebrauchs zu Modellen fügen. Mithin darf szenisches Verstehen nicht als Auswahl eines passenden Modells aus einer Reihe fertiger Modelle verkannt werden. Der Vorgang ist sehr viel komplexer – wie komplex, das könnten nur Untersuchungen anhand von Introspektionsprotokollen der Analytiker erweisen (von denen es aber leider viel zu wenige gibt).

Die Entwicklung einer Szene

Will man die Informationen kategorial bestimmen, aus denen Szenen gebildet sind (und die zwischen Interaktionsebene und Übertragungs-Gegenübertragungsebene vermitteln), dann lassen sich drei Kategorien unterscheiden (siehe Abb.3, S.38).

Jede Gruppe (oder Dyade) hat zu jedem Zeitpunkt ein bestimmtes *Thema*, über das die Teilnehmer sprechen, eine bestimmte *Rollenkonfiguration* der Teilnehmer sowie eine bestimmte *Atmosphäre*, in der sich die Emotionen der Teilnehmer zu einer gemeinsamen Stimmung verdichten.

Jede dieser Informationskategorien gibt dem Analytiker Aufschluß darüber, was in der Gruppe geschieht. Er nutzt sie ebenso wie es auch die Gruppenteilnehmer tun, nur daß diese sich zunächst in der Regel auf die Ebene des Themas konzentrieren, während sich der Analytiker mittels gleichschwebender Aufmerksamkeit für alle drei Informations-

Interaktionsszene

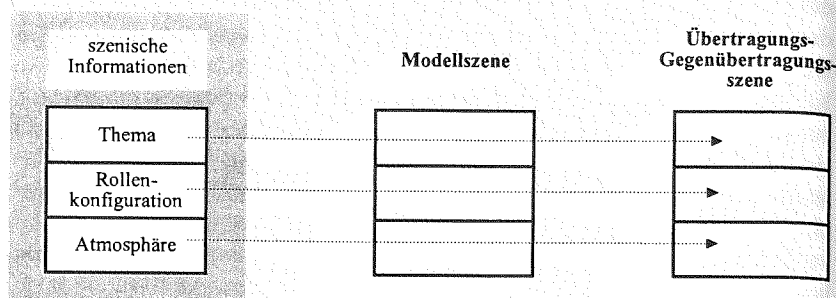


Abb. 3: Kategorien szenischer Informationen

kategorien gleichermaßen offen zu halten sucht. Mit der Zeit werden aber auch die Teilnehmer lernen, selbst stärker auf Rollenkonfigurationen und Atmosphären zu achten. Und dies nicht nur, was die manifeste Ebene anbelangt. Sie werden auch lernen, den Gruppenprozeß als Übertragungs-Gegenübertragungsprozeß selbst zu thematisieren. Deutung geht in Selbstdeutung über, was zu den erklärten Anliegen der Gruppenanalyse gehört.

Wie sich eine Szene im Verlauf einer Gruppeninszenierung entwickelt und wie ich als Gruppenanalytiker versuche, sie szenisch zu verstehen, soll das folgende Sitzungsprotokoll veranschaulichen.

Kasuistik: Es geht um eine junge Frau aus einer meiner Selbsterfahrungsgruppen. Aus dem Erstinterview weiß ich, daß sie an einer Arbeitsstörung leidet, die bereits Jahre anhält. Sie sagt von sich selbst, sie sei nicht in der Lage, irgendetwas, was sie einmal angefangen habe, auch zu Ende zu bringen. Dementsprechend liegen eine Reihe von abgebrochenen Ausbildungen hinter ihr und auch ihr jetziges Studium möchte sie am liebsten abbrechen, wobei mir ihre Gründe nicht recht klar werden.

In der Reihe der abgebrochenen Ausbildungen kommt einer anscheinend besondere Bedeutung zu: Sie habe Tänzerin werden wollen, früh von einer Karriere als Ballerina geträumt, dann aber einsehen müssen, daß ihr das nötige Talent fehle. Seitdem ist sie auf diesen Abschnitt ihres Lebens nicht gut zu sprechen; sie neigt dazu, ihn zu entwerten.

In der Selbsterfahrungsgruppe hält sie sich während der ersten Sitzungen sehr zurück. Dann gibt es aber von der neunten bis zur elften drei Sitzungen hintereinander, die alle nach einem ähnlichen Muster verlaufen: Hanna ergreift sofort das Wort und sprudelt los, wobei sie alle möglichen Themen anschnidet, die sie zu bewegen scheinen. Wie

sie erzählt, beeindruckt mich dabei mehr, als was sie erzählt. Und auch den anderen drei männlichen und zwei weiblichen Gruppenteilnehmern scheint es ähnlich zu gehen. Niemand stört sich daran, daß die Themen so unscharf bleiben. Alle hängen gebannt an ihren Lippen, sind von ihren leuchtenden Augen fasziniert, die ihre eigenen Augen aufleuchten lassen. Die Gruppe ist elektrisiert. Und ich ertappe mich in einer der Sitzungen dabei, wie ich wiederholt die Neonröhre im Zimmer mustere, die vor sich hin brummt. Mich fröstelt. „Kaltes Licht“, denke ich, „Hanna verbreitet kaltes Licht“.

In allen drei Sitzungen halten ihre Eröffnungen nie länger als zwanzig Minuten an. Dann wird ihr Reden schleppender, sie bricht den Blickkontakt ab, verkriecht sich und verstummt, wobei sie auch die Gruppe stumm, fast erschöpft zurückläßt.

In der dritten dieser Sitzungen nimmt sie noch einmal einen Anlauf und sagt zu Boden blickend in das Schweigen hinein: „Wie ein Auge“. Dabei macht sie ohne aufzublicken mit der rechten Hand eine Geste, die den Gruppenkreis nachzeichnet. Also erscheint ihr die Gruppe als ein großes Auge. Und da sagt auch schon ein Teilnehmer: „Ein einziges Auge für unsere ganze Gruppe“. Das klingt mir nach Neid und Rivalität. „Und das ist blind“, wirft eine Teilnehmerin ein. „Nein, es sieht nur sich selbst“, korrigiert ein weiterer Teilnehmer. Und dann fühle ich mich von der ganzen Gruppe angeblickt.

Ich fühle es mehr, als ich es sehe, da ich – wie es meine Gewohnheit ist – den Kopf leicht nach unten geneigt halte. Da ich denke, die Gruppe könnte sich Sorgen machen, ob ich sie überhaupt wahrnehme, spreche ich dies an. Im Verlauf der anschließenden Klärung, gebe ich der Gruppe zu erkennen, daß ich um diese meine Eigenheit weiß und erkläre, die Erfahrung gemacht zu haben, ihnen so besser zuhören zu können. Die Gruppe läßt meine Erklärung kommentarlos stehen, greift dafür aber das Bild des Gruppenauges wieder auf.

Zunächst ist von einem „blinden Seher“ die Rede, dann davon, daß die Gruppe ja „weder Kopf noch Körper“ habe, wenn sie ein großes Auge sei, jemandem fällt das „Auge Gottes“ ein; nach einer kurzen Pause meint eine Teilnehmerin, die sich noch nicht geäußert hat, wenn die Gruppe ein Auge ist, dann sind wir Gruppenteilnehmer „einer wie der andere Wimpern“, woraufhin jemand anderes daran erinnert, wie „unangenehm“ es sei, eine Wimper „ins Auge zu bekommen“; eine „ausgefallene Wimper vom Finger zu pusten, bringt aber Glück“ wird ihr entgegnet. In allen diesen Einfällen führt sich die Gruppe spielerisch verschiedene Bedeutungsvarianten des Sehens, Gesehen-werdens und Sehens, das man gesehen wird, vor Augen. Und zwar mit einer deutlich spürbaren Lust am eigenen Einfallsreichtum. Indessen scheint sich keine der Varianten dazu zu eignen, länger bei ihr zu verweilen.

Die Gruppe redet jetzt „ähnlich, wie eingangs Hanna“ geredet hat, denke ich. Hanna aber beteiligt sich nicht mehr. Ich frage sie deshalb direkt, was ihr denn durch den Kopf gehe, worauf sie antwortet, sie fände die Vorstellung erschreckend, daß die Pupille ein Loch, ein „abgrundtiefes Loch“ sei. Deshalb fände sie auch „stumpfe Augen abstoßend“ und wünsche sich selbst „glänzende Augen“, wobei sie schon festgestellt habe, daß ein „leichter Feuchtigkeitsfilm die Augen am stärksten zum Glänzen bringt“.

„Jetzt wissen wir nicht“, sage ich daraufhin, „ob sie zu Beginn der Sitzung der Glanz oder die Träne im Auge der Gruppe gewesen sind?“ Hanna antwortet: „Vielleicht beides“. Und anschließend meint sie, es habe sie „stark berührt“ als ich zuvor erklärte, meine Haltung mit dem nach unten geneigten Kopf diene dazu, ihnen besser zuzuhören. Ihr „Vater“ habe ihr „nie zugehört“, dafür habe er sie schon als kleines Mädchen stets tanzen sehen wollen, „mit nichts“ habe sie ihm „mehr Freude machen“ können. Damit war die elfte Sitzung zu Ende.

Sitzungen können aus mehreren Szenen bestehen. Meistens bietet es sich aber an, jede Sitzung auf eine Szene hin zu beschreiben. Für das skizzierte Protokoll könnte das heißen: Thema ist „Blickkontakte“; „Hanna und ihr staunendes Publikum“ beschreibt die Rollenkonfiguration und „künstliche Lebendigkeit“ die vorherrschende Atmosphäre. Darüber hinaus endet die Sitzung mit einer möglichen Übertragungsanspielung, in der sie mich mit ihrem Vater vergleicht.

Im Verlauf der verbleibenden 39 Sitzungen ließ sich das inszenierte Drama Hannas weiter rekonstruieren: Hanna bricht ihre Tanzausbildung ab, weil sie während Aufführungen ständig dagegen ankämpfen muß, das Publikum als ein riesiges Auge wahrzunehmen. Dabei stellt sie sich unbewußt den Sehvorgang wie in manchen antiken Theorien vor: als Sehstrahlen, die von dem Objekt, auf das sie treffen, hauchfeine Bilder abziehen, wodurch, so ihre Folgerung, das Objekt durch den Sehvorgang letztlich aufgelöst wird.

Das riesige Auge erweist sich als Auge ihres Vaters, der sie habe tanzen sehen wollen, um sie dabei mit den Augen fast „aufzufressen.“ Bei dieser oral-aggressiven Bedeutung des Gesehen-werdens bleibt es nicht. Der gefräßige Blick des Vaters geht in einen „bettelnden“ über, der ihr noch unerträglicher ist. Hanna wähnt, sie habe mit ihrem Tanzen dem Vater „Augenfutter“ liefern müssen, um ihn am Leben zu erhalten.

Die Tanzausbildung abubrechen, verfolgt somit zwei miteinander verknüpfte unbewußte Intentionen: sich zum einen vor den Blicken des vom Publikum repräsentierten Vaters, die ihre Kräfte aufzehren, zu schützen, und zum anderen den Vater durch Verweigerung ihres Anblicks als Tänzerin verhungern zu lassen. Ihre wiederholten Ausbil-

ungsabbrüche halten dieses Trauma als unbewältigte Beziehungsge-schichte wach.

Auf eine sozialisationstheoretische Erklärung verzichte ich an dieser Stelle. Statt dessen möchte ich noch auf mögliche Interventionsformen in der analytischen Arbeit mit Übertragungs-Gegenübertragungsszene zu sprechen kommen.

Arbeit in der Übertragungs-Gegenübertragungsszene und Arbeit an der Übertragungs-Gegenübertragungsszene

Betrachtet man im Rahmen des Bühnenmodells der Psychoanalyse Übertragung und Gegenübertragung als Rollenspiel, dann hält sich der Analytiker für projektive Identifizierungen bereit, die ihm bestimmte Rollen *induzieren*. Diese induzierten Rollen gilt es in der Gegenübertragung zu erkennen und für Interventionen, die den analytischen Prozeß voranbringen, zu nutzen.

Um sie erkennen zu können, muß der Analytiker introspektiv eine Gegenübertragungs*analyse* (KÖNIG 1993) betreiben, um in keinem Gegenübertragungswiderstand zu verharren (ERMANN 1987). Dieser Widerstand nimmt in dem Maße zu, wie die Resonanzfähigkeit des Analytikers durch eigene neurotische Übertragungen geschwächt ist. Er kommt in zwei Formen vor: zum einen als Widerstand, eine Rollen-induzierung überhaupt zuzulassen, zum anderen als Widerstand, sich eine übernommene Rolle bewußt zu machen.

Damit lassen sich vier Stufen des Rollenspiels in der analytischen Situation unterscheiden:

- (1) *Verweigertes* Rollenspiel: Der Analytiker leistet Widerstand gegen die Übernahme einer Übertragungsrolle, was nie total sein wird, sondern die Übernahme bestimmter Übertragungsrollen betrifft.
- (2) *Agiertes* Rollenspiel: Der Analytiker leistet Widerstand gegen die Analyse der übernommenen Übertragungsrolle; statt sie sich bewußt zu machen, spielt er sie unbewußt aus.
- (3) *Inszeniertes* Rollenspiel: Der Analytiker hat die übernommene Übertragungsrolle analysiert, ist sich ihrer bewußt, spielt sie aber aus dramaturgischen Gründen aus. Bei J. KÖRNER (1989) heißt dies „Arbeit in der Übertragung“.
- (4) *Verbalisiertes* Rollenspiel: Der Analytiker deutet das Rollenspiel, das sich über eine gewisse Zeit hin entwickelt hat, als Übertragungs-Gegenübertragungsszene. Seine Deutung ist „Arbeit an der Übertragung“ (KÖRNER 1989).

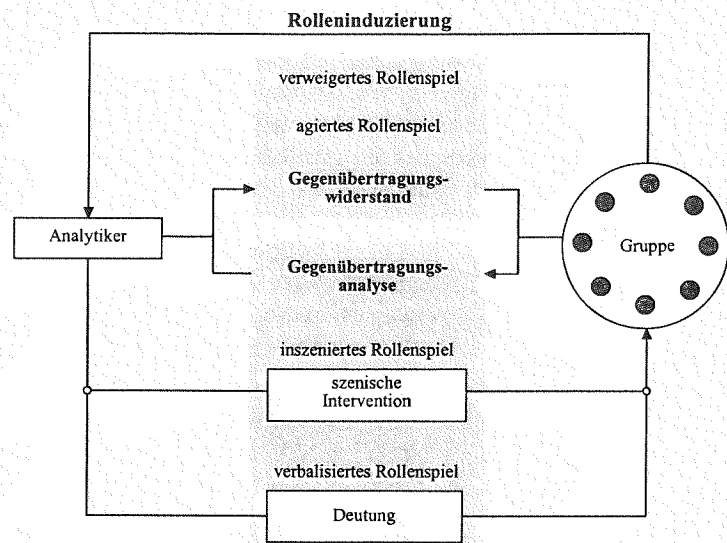


Abb. 4: Rollenspiel und szenische Interventionen

Kasuistik (Fortsetzung): Es ist die 38. Gruppensitzung, in der sich in Hannas Fall der „bettelnde“ Blick des Vaters zeigt. Vorausgegangen sind Sitzungen, in denen Hanna für die Gruppe wiederholt eine bestimmte Funktion erfüllt hat oder von der Gruppe dazu benutzt worden ist, diese Funktion für sie zu erfüllen: Immer dann, wenn das Gruppengespräch ins Stocken gerät und ein lang anhaltendes Schweigen droht, erwartet die Gruppe von Hanna und diese erwartet es auch von sich selbst, daß sie – wie ein Teilnehmer einmal hellstichtig äußert – wieder „Leben in die Bude“ bringt.

Hellsichtig ist diese Äußerung deshalb, weil sie Hannas lebensgeschichtliches Drama auf den Punkt bringt: den Vater durch Tanzen am Leben zu erhalten. Vor diesem Hintergrund erweist sich Hanna als prädestiniert, die Gruppe von Schweigen zu befreien. Denn das Aushalten längeren Schweigens hat für sie unbewußt die erschreckende Bedeutung, der Vater ist verhungert.

In der besagten Sitzung ahne ich diese Zusammenhänge mehr, als daß ich mir ihrer gewiß wäre. Da aber Hannas Übertragungsanspielungen wiederholt in diese Richtung weisen, bin ich einigermaßen vorbereitet, als sie mir an den Kopf wirft, ich solle sie in Schweigephasen nicht immer so erwartungsvoll ansehen und darum „betteln, daß es weitergeht.“ Ich halte kurz inne, und sage dann bewußt, zumal sie

nicht ganz Unrecht hat: „Stimmt, Hanna, ich bin immer froh, wenn Sie wieder ‚Leben in die Bude‘ bringen.“

Damit spreche ich gewissermaßen in der Rolle ihres Vaters, der seine Tochter zum Tanzen animiert, das aus, was zwischen ihnen unausgesprochen geblieben ist. Denn ich bestätige ihre Realitätswahrnehmung meiner und – in der Übertragungs-Gegenübertragungsszene – ihres Vaters Erwartungshaltung, durch die sie sich ambivalent gebunden fühlt: Erfüllt sie die Erwartung, kommt sie sich wie eine Marionette ohne eigenes Leben vor, erfüllt sie sie nicht, kostet es sie nicht nur die väterliche Anerkennung, sie macht sich auch schuldig, jedenfalls so lange, wie sie wähnt, ihr Tanzen entscheide über Leben und Tod.

Kaum habe ich Hannas Realitätswahrnehmung bestätigt, beginnt sie heftig zu weinen. Unter Tränen klagt sie mich zunächst an, sie zu überfordern, um mir – stellvertretend für ihren Vater – anschließend von ihren Phantasien um das Tanzen zu erzählen. Ich und die anderen Gruppenteilnehmer hören ihr lange zu, ohne sie zu unterbrechen. Ich hoffe auf eine korrigierende Erfahrung, weil ich an die elfte Sitzung denke, in der Hanna meine erklärte Bereitschaft, sie hören, statt sie nur sehen zu wollen, so sehnsuchtsvoll herausgestellt hat. Und nur weil ich annehme, daß mir Hanna diese Bereitschaft grundsätzlich glaubt, spiele ich die übernommene Vater-Rolle auch aus.

In den verbleibenden Sitzungen haben wir dann gemeinsam (mit der Gruppe) sukzessiv eine Deutung der Übertragungs-Gegenübertragungsszene erarbeitet und sie auf Hannas Unfähigkeit bezogen, eine angefangene Ausbildung auch zu Ende zu bringen.

Interventionen der beschriebenen Form möchte ich gerne *szenische Interventionen* nennen. Sie liegen Gruppenanalytikern wahrscheinlich näher als Einzelanalytikern, da die Eigendynamik von Gruppen sie begünstigt. Überdies haben Gruppenanalytiker – zumindest die interaktionstheoretisch orientierten – auch weniger Angst davor, sich derart einzubringen. Szenische Interventionen können und sollen *Deutungen nicht ersetzen*; und es gibt Situationen, da haben sie zweifellos zu unterbleiben. Überlegtes Mitspielen aber gehört zu den entwicklungsfördernden Elementen jeder psychoanalytischen Praxis.

Szenisches Verstehen und psychoanalytischer Prozeß

Abschließend möchte ich noch anreißen, wie sich der psychoanalytischen Prozeß in der Perspektive szenischen Verstehens darstellt. Man kann es sich einfach machen und ihn als Verlauf einer einzel- oder gruppenanalytischen Behandlung in der Zeit auffassen. Indessen ist der Begriff des Prozesses meist mit der Annahme einer Regelmäßigkeit

verbunden, die als Entwicklung oder gar als Fortschritt (auf ein bestimmtes Ziel hin) modelliert wird.

Bei FREUD finden sich Äußerungen, die den Eindruck erwecken, als vollziehe sich dies weitgehend autonom. So schreibt er in seinem Aufsatz „Zur Einleitung in die Behandlung“ (FREUD 1913c, S.463), daß der Analytiker den Prozeß „überwachen, fördern, Hindernisse aus dem Weg räumen, gewiß auch viel an ihm verderben (kann). Im ganzen aber geht der einmal eingeleitete Prozeß seinen eigenen Weg und läßt sich weder seine Richtung noch die Reihenfolge der Punkte, die er angreift, vorschreiben.“ Daraus folgt dann der in „Wege der psychoanalytischen Therapie“ (FREUD 1919a, S.186) vertretene Standpunkt, der Analytiker solle sich auf die „Zersetzung der Symptome und die Aufhebung der Widerstände“ konzentrieren, um die „Psycho-synthese“ brauche er sich nicht zu kümmern, da diese „automatisch und unausweichlich“ erfolge.

FREUD nähert sich damit Vorstellungen von Selbstorganisation, wie sie gegenwärtig diskutiert werden (HAUBL 1998). Die Idee der Selbstorganisation wäre allerdings mißverstanden, würde der Selbstorganisationsprozeß in einer einzel- oder gruppenanalytischen Behandlung als naturgesetzliche Abfolge bestimmter Entwicklungsphasen, gewissermaßen als Entwicklungslogik begriffen. Ein solches Mißverständnis vermischt deskriptive (was geschieht?) und normative (was soll – im Hinblick auf ein bestimmtes Entwicklungsziel – behandlungspraktisch geschehen?) Beschreibungen. So ist etwa die Unterstellung, der psychoanalytische Prozeß sei die regressive Wiederholung des Weges vom polymorph-perversen Kind zum postödipalen Erwachsenen, in der pathogene Fixierungen aufgelöst und progressiv überwunden werden, primär eine Prozeßnorm: Zum einen können angestrebte Entwicklungsziele im Verlauf einer einzel- oder gruppenanalytischen Behandlung auf verschiedenen Wegen erreicht werden, zum anderen können Entwicklungen immer auch mehr oder weniger dauerhaft stagnieren, ohne ihr Ziel zu erreichen.

Unter den Beschreibungen, die in der Literatur für Gruppenprozesse (KUTTER 1980; BECK et al. 1986) zu finden sind, überwiegen Prozeßmodelle, die einen so hohen Abstraktionsgrad haben, daß sie für die Entscheidung über konkrete behandlungspraktische Strategien wenig hilfreich sind. Mehr noch: Erwecken sie den Anschein einer naturgesetzlichen Entwicklung, scheint es überhaupt keine Notwendigkeit für solche Entscheidungen zu geben. Indessen darf die Forderung, die psychoanalytische Behandlung solle der Neutralität (FRANKLIN 1990) verpflichtet sein, nicht dazu führen, die Selektivität des Gruppenleiters zu leugnen.

Diese Selektivität steht im Dienste der Komplexitätsreduktion; und die Komplexität des Gruppenprozesses muß reduziert werden, um ihn überhaupt verstehen zu können. Anders formuliert: Indem ihn der Gruppenleiter versteht, reduziert er dessen Komplexität; desgleichen greift er mit seinen Interventionen, ohne den Prozeß zielsicher steuern zu können, regulierend in dessen weiteren Verlauf ein. Dadurch wird die Subjektivität des Gruppenleiters zu einem wesentlichen Faktor, der den Prozeß prägt (KÖNIG 1995), was freilich nicht dasselbe ist, wie ihn zu manipulieren. Folglich verlaufen gruppenanalytische Behandlungen unter sonst identischen Bedingungen in Abhängigkeit von der Person des Leiters unterschiedlich.

Modellen des Gruppenprozesses kommt vor diesem Hintergrund eine wichtige Orientierungsfunktion zu. Sie sorgen dafür, daß das jeweils aktuelle Geschehen konzeptuell auf einen Gesamtzusammenhang hin überschritten werden kann. Dies schließt die Bestimmung von behandlungspraktischen Entwicklungszielen ein. Denn die Psychoanalyse ist nicht, wie es ein hartnäckiges (durchaus auch unter Psychoanalytikern verbreitetes) Mißverständnis will, ziellos, sondern ziel-reflexiv, mithin darauf bedacht, Prozeßmodelle heuristisch und damit undogmatisch zu gebrauchen; das verlangt, auch die jeweiligen Ziele – von wem auch immer formuliert – einer kritischen Prüfung zu unterziehen (HAUBL 1997, S.17). Je transparenter diese Orientierung gelingt, desto mehr können die Gruppenteilnehmer an solchen Festlegungen partizipieren, so daß die gruppenanalytische Behandlung zu einem gemeinsamen Entwicklungsprojekt oder zu einem Projekt gemeinsamer Entwicklung wird. Andernfalls erfolgen Festlegungen verdeckt, aber sie erfolgen (für die Einzelanalyse: PETERFREUND 1983, S.7-50).

Manche Prozeßmodelle sind wissenschaftlich elaboriert, das heißt theoretisch begründet und vielleicht sogar empirisch bewährt. Obgleich auf solche Objektivierungen nicht verzichtet werden darf, weil sie die Rationalität der Behandlungspraxis erhöhen, bleiben sie doch immer auch Rationalisierungen. Deshalb kann man sagen, daß Prozeßmodelle – in Anlehnung an unbewußte Behandlungspantastien (ABEND 1979) – „Prozeßphantasien“ (BUCHHOLZ 1993) sind, in denen sich nicht nur bewußte und unbewußte, sondern auch regressive und progressive Anteile durchdringen. Deshalb ist die gemeinsame Analyse des Verlaufs einer gruppenanalytischen Behandlung – die Behandlungsgeschichte einer Gruppe als Geschichte der gruppenspezifischen Beziehungsschicksale ihrer Teilnehmer, den Gruppenleiter inbegriffen – meiner Auffassung nach ein integraler Bestandteil des psychoanalytischen Prozesses. (Es versteht sich, daß in diesem Sinne auch die Annahme der Selbstorganisation als Prozeßphantasie zu gelten hat, die der Reflexion bedarf.)

Da ich persönlich Entwicklungslogiken skeptisch gegenüberstehe, kommen mir einige Überlegungen der „Mount Zion Psychotherapy Research Group“ (WEISS u. SAMPSON 1983) entgegen, aus denen sich ein weniger voraussetzungsvolles Modell des Gruppenprozesses ableiten läßt: Die Teilnehmer einer Gruppe verkörpern mehr oder weniger heterogene Ausschnitte aus dem gesamten soziokulturellen Spektrum, die durch ihre einzigartigen lebensgeschichtlichen Erfahrungen zu unverwechselbaren biographischen Gestalten geworden sind. Der bewußte Wunsch, von dem Leidensdruck befreit zu werden, der aus ihren unbewältigten Traumata und Konflikten resultiert, bringt sie zusammen. Daß sie sich zu diesem Zweck selbst verändern müssen, ist damit allerdings unbewußt noch längst nicht anerkannt.

Denn die Beziehungsmuster („Interaktionsformen“: LORENZER 1972) der Gruppenteilnehmer sind ambivalent. Einerseits wünschen die Teilnehmer, sich so weiter zu entwickeln, daß sie ihre realitätsbezogenen Erlebnis- und Handlungsmöglichkeiten verbessern; andererseits ängstigen sie sich aber auch davor. Denn sie müssen das Risiko eingehen, Selbst- und Objektrepräsentanzen, die zwar pathogene Überzeugungen sind, aber doch gleichzeitig Gratifikationen – etwa unbewußte Grandiositätsgefühle – bieten, auf die sie nicht verzichten möchten. Folglich haben die Teilnehmer meist einen nicht minder starken Drang, ihre eingespielten Beziehungsmuster bestätigt zu finden. Und so versuchen sie mittels projektiver Identifizierung, sich (und den Gruppenleiter) wechselseitig dazu zu drängen, diese Muster (wieder-)herzustellen.

Aufgrund ihrer Verschiedenheit verfolgen die Gruppenteilnehmer unterschiedliche Beziehungsmuster. Dabei kann niemand sein eingespieltes individuelles Muster durchsetzen. Statt dessen entstehen aus der Konkurrenz der individuellen Beziehungsmuster kollektive Muster. Da diese mit den individuellen Mustern der Teilnehmer immer nur partiell kompatibel sind, bleiben affektive Spannungen nicht aus. Die Gruppe strebt einen Gleichgewichtszustand an, den sie gleichzeitig aber beständig unterläuft.

Kreativ ist diese Gruppendynamik insofern, da wechselnde Protagonisten verschiedene (Übertragungs-)Szenen anspielen, die sich aber mit der Zeit zu Szenen verdichten, die für alle Teilnehmer der Gruppe – auf verschiedene (Übertragungs-)Rollen verteilt – zentral sind. Die Gruppenteilnehmer stellen solche *zentralen Gruppenszenen* wiederholt her, um auf diese Weise zu testen, wie sich ihre Beziehungsfähigkeit entwickelt. Denn Wiederholung dient nicht nur abwehrbedingtem Widerstand, sondern ist stets auch ein Versuch der Teilnehmer, sich mit ihren unbewältigten lebensgeschichtlichen Traumata und Konflikten zu konfrontieren, indem sie die eigene Rolle im Zusammenspiel mit den

anderen Rollenspielern in der Gruppe zu begreifen und gegebenenfalls zu verändern suchen.

Der gruppenanalytische Prozeß, den eine Gruppe durchläuft, läßt sich in dieser Perspektive als *rekursive Abfolge* von zentralen (Übertragungs-)Szenen beschreiben, die für diese Gruppe spezifisch sind. Empirisch setzen sie sich aus mehreren einzelnen Szenen zusammen, die aufgrund struktureller Ähnlichkeiten als *Varianten* derselben zentralen Szene erscheinen. Meiner gruppenanalytischen Erfahrung nach arbeitet sich jede Gruppe an einer sehr beschränkten Anzahl solcher zentraler Szenen ab. Dann ist ihre inszenatorische Kreativität erschöpft. Deshalb können sich die einzelnen Gruppenteilnehmer in derselben Gruppe auch nicht mit allen ihren individuellen Traumata und Konflikten konfrontieren, die lebensgeschichtlich unbewältigt geblieben sind. Halb offene Gruppen erreichen diesen Bereich des Grenznutzens später als geschlossene Gruppen, aber auch sie erreichen ihn.

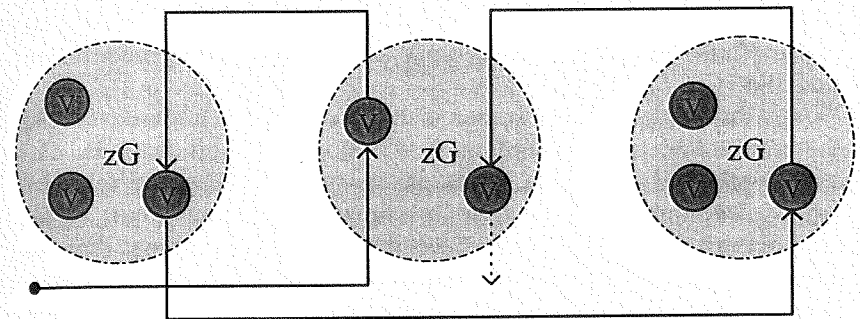


Abb. 5: Der gruppenanalytische Prozeß als rekursive Abfolge zentraler (Übertragungs-)Szenen (Ausschnitt):
zG = zentrale Gruppenszene;
V = Variante einer zentralen Gruppenszene

Der Gruppenleiter hat die Aufgabe, die zentralen (Übertragungs-)Szenen einer Gruppe, an deren Herstellung er immer auch selbst beteiligt ist, zu erkennen und unaufdringlich dafür einzutreten, daß die Gruppenteilnehmer ihren Bearbeitungsfokus auf diese Szenen einstellen; dazu deutet er sie. Unterscheidet man zwischen Deutungskonzept und verbalisierter Deutung, so umfaßt das Konzept in der Regel mehr Aspekte als diejenigen, auf die er die Gruppe jeweils fokussiert. Einer der Aspekte, die der Gruppenleiter nur selten direkt zur Sprache

bringt, ist seine Bewertung der Szene. Er bewertet sie aber. Und das ist auch notwendig, um sich den Verlauf eines Gruppenprozesses überhaupt als Entwicklung oder gar als Fortschritt (im Hinblick auf ein bestimmtes Ziel) vorstellen zu können. Nur dann, wenn der Gruppenleiter die zentrale Gruppenszene, die zu einem bestimmten Zeitpunkt hergestellt wird, mit einer – wie auch immer legitimierten – Entwicklungsnorm für eine realitätsgerechte(re) Beziehungsgestaltung vergleicht, kann er feststellen, ob die Gruppenteilnehmer fähig sind, dieselbe zentrale Szene, wenn sie diese zu einem späteren Zeitpunkt wieder herstellen, tatsächlich realitätsgerecht(er) zu gestalten. Auch wenn er den gesamten Gruppenprozeß nicht a priori zu überblicken braucht, so kommt er doch ohne solche *lokale Entwürfe gelungener Entwicklungsschritte* nicht aus.

Kasuistik (Fortsetzung): Die beschriebene Szene, in der Hanna als Protagonistin fungiert, ist Teil eines Prozesses, in dem die Gruppe ähnliche Szenen mit anderen Protagonisten herstellt. Dadurch zeichnet sich eine zentrale Gruppenszene ab. Ich habe sie (damals) für mich als „Selbsterhaltung unter Beobachtung“ etikettiert und folgendermaßen modelliert:

Die Gruppenteilnehmer haben den Wunsch, von anderen so viel Aufmerksamkeit und Anerkennung wie möglich zu erhalten. Zu diesem Zweck sind sie bereit, genau das zu tun, was diesen Erfolg verspricht. Dadurch gehen sie fremdbestimmte Beziehungen ein: Ist für sie nicht erkennbar, was andere von ihnen erwarten, erzeugt dies panikartige Angst. Denn die Gruppenteilnehmer erleben diese Orientierungslosigkeit als Leere – als Ermangelung eines stabilen Selbstwertes, der sie von Schwankungen in der Aufmerksamkeit und Anerkennung anderer relativ unabhängig macht. Um sich solchen deprimierenden Situationen nicht aussetzen zu müssen, strengen sie sich an, andere für sich einzunehmen, indem sie deren Voyeurismus exhibitionistisch bedienen. Wer sich auf diese Weise Aufmerksamkeit und Anerkennung entlocken läßt, dessen Nähe suchen sie. Andernfalls kommt keine Beziehung zustande. Desgleichen stellen sie die Entwicklung von Ich-Fähigkeiten ein, die nicht gefragt sind, weil sie befürchten, dadurch ihre fragilen Beziehungen zu gefährden.

Eine ähnliche Psychodynamik postuliert FROMM ([1947] 1982, S. 70 ff.) für den sozialcharakterologischen Typus des „Marketing-Charakters“. Sie ließe sich theoretisch weiter elaborieren. Hinweisen will ich nur darauf, daß diese (wie jede andere) Beschreibung einer zentralen Gruppenszene implizit bereits Annahmen über Entwicklungsfortschritte und mögliche *Indikatoren* enthält, an denen sich bei nächster Gelegenheit erkennen läßt, ob sich die Gruppe weiter entwickelt hat.

Schlagwortartig: Die Gruppe macht genau dann einen Entwicklungsschritt vorwärts, wenn sie und insbesondere ihre jeweiligen Protagonisten in künftigen Varianten der zentralen Gruppenszene eine autonome narzißtische Regulation zeigen: nicht ständig nach kleinsten Anzeichen bei anderen suchen, wie man ankommt; ausbleibende Aufmerksamkeit und Anerkennung ertragen, ohne sofort in Panik zu geraten; Beziehungen zu anderen aufnehmen und durchhalten, die sich kritisch mit einem auseinandersetzen; sich eigene, als richtig erkannte Entwicklungsziele auch gegen Einflüsterungen anderer vornehmen und verfolgen.

Ich halte es für unverzichtbar, sich als Gruppenleiter mit solchen normativen Implikationen auseinanderzusetzen. Denn sie sind ein integraler Bestandteil unserer Hintergrundannahmen, ohne die wir nicht (szenisch) verstehen können, in die sich aber auch weltanschauliche Borniertheiten einnisten, die uns die Gruppenteilnehmer systematisch (szenisch) mißverstehen lassen.

Summary

Performing – Scenic Understanding – Scenic Interventing

Scenic understanding is an integral part of psychoanalytical hermeneutics. It results from professionalizing an everyday competence which makes it possible to decode unconscious meanings. The study arguments historically and systematically. Special notice is directed on the epistemological problems of this kind of understanding: Scenic understanding is drafted as a process of abduction which uses, in spite of all creativity, model scenes which the analyst has on his disposal. It points at performances. Performances are unconscious scenic presentations of unmastered traumata and conflicts which use the psychoanalytic setting to manifest themselves. This setting offers a stage whose scenic qualities the analyst has to know exactly. In order to decode unconscious meanings it will not do to persist in distantly observing. Rather the analyst is challenged to be a partner so that his subjectivity penetrates all performances which arise. Performances connect two levels of meaning: the level of interaction scenes and the level of transference scenes; these have to be inferred from the former ones. The analyst can work with them therapeutically in two different ways: Conventionally preferred is the way to work *at* the transference scene; it relies on an interpretation of the unconscious role play. Controversially discussed is the way to work *in* the transference scene because it is too often misunderstood as uncontrolled acting out. With this

psychodramatically kind of intervention the analyst turns to his patients in the transference roles which they offer to him; he does so in order to render a correcting emotional experience to them. Later the analyst interpret what has happened. The study ends with reflections about the psychoanalytic process: In the perspective of scenic understanding this process seems to be a recursive sequence of different central (transference) scenes. The partners produce them first of all unconsciously; but in the course of time they learn to be conscious about how and why these scenes are produced and preserved. Thus they try here and now to cope with traumata and conflicts which they could not cope with as yet in their life history.

Literatur

- ABEND, S. M. (1979): Unconscious fantasy and theories of cure. *Journal of the American Psychoanalytic Association* 27, 579-596.
- ALEXANDER, F. (1956/57): Über das Spiel. *Psyche* 10, 11-28.
- ARGELANDER, H. (1970a): Das Erstinterview in der Psychotherapie. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgemeinschaft.
- ARGELANDER, H. (1970b): Die szenische Funktion des Ichs und ihr Anteil an der Symptom- und Charakterbildung. *Psyche* 24, 325-345.
- BECK, W. (1998): Szenisches Verstehen und Leiten von Gruppen. *Jahrbuch für Gruppenanalyse* 3, 65-76.
- BECK, A. P./DUGO, J. M./ENG, A. M./LEWIS, C. M. (1986): The search of phases in group development: Designing process analysis measures in group interaction. In L. S. GREENBERG/W. M. PINSOFF (Hg.): *The psychotherapeutic process. A research handbook*. New York: Guilford, S. 615-705.
- BUCCI, W. (1985): Dual coding: A cognitive model for psychoanalysis. *Journal of the American Psychoanalytic Association* 33, 571-608.
- BUCHHOLZ, M. B. (1993): Die Rolle der Prozeßphantasie in der stationären Psychotherapie. *Journal für Psychologie* 1 (4), 64-81.
- DIDI-HUBERMAN, G. (1997): Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot. München: Fink.
- EPSTEIN, S. (1983): The unconscious, the preconscious and the self-concept. In J. SULLS/A. G. GREENWALD (Hg.): *Psychological perspectives on the self*. Hillsdale, N. Y.: Erlbaum, S. 219-247.
- ERMANN, M. (1987): Behandlungskrisen und die Widerstände des Psychoanalytikers. *Forum der Psychoanalyse* 3, 100-111.
- EVANS, M. N. (1991): Fits and starts: A genealogy of hysteria in modern France. Ithaca: Cornell University Press.
- FOULKES, S. H. (1992): Gruppenanalytische Psychotherapie. München: Pfeiffer.
- FRANKLIN, G. (1990): The multiple meanings of neutrality. *Journal of the American Psychoanalytic Association* 38, 195-220.
- FREEMAN, L. (1973): Die Geschichte der Anna O. Der Fall, der Sigmund Freud zur Psychoanalyse führte. München: Kindler.
- FREUD, S./BREUER, J. (1970): Studien über Hysterie. Frankfurt a. M.: Fischer.
- FREUD, S. (1890a): Psychische Behandlung. GW V, 287-315.
- FREUD, S. (1904a): Die Freudsche psychoanalytische Methode. GW V, 1-26.

- FREUD, S. (1905e): Bruchstücke einer Hysterie-Analyse. GW V, 161-286.
- FREUD, S. (1908e): Der Dichter und das Phantasieren. GW 7, 211-223.
- FREUD, S. (1913c): Zur Einleitung der Behandlung. GW VIII, S. 453-478.
- FREUD, S. (1914g): Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten. GW X, 125-136.
- FREUD, S. (1916-17): Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. GW XI.
- FREUD, S. (1919a): Wege der psychoanalytischen Therapie. GW XII, 181-194.
- FREUD, S. (1920g): Jenseits des Lustprinzips. GW XIII, 1-69.
- FREUD, S. (1925d): Selbstdarstellung. GW XIV, 33-58.
- FREUD, S. (1988): Brautbriefe. Briefe an Matha Bernays aus den Jahren 1882-1886. Frankfurt a. M.: Fischer.
- FROMM, E. (1982): Psychoanalyse und Ethik. Bausteine zu einer humanistischen Charakterologie. Stuttgart: DVA.
- GAY, P. (1987): Freud. Eine Biographie für unsere Zeit. Frankfurt a. M.: Fischer.
- GOLDSTEIN, J. (1991): The use of male hysteria: Medical and literary discourse in nineteenth-century France. In: A. LA BERGE/M. FEINGOLD (Hg.): *French medical culture in nineteenth century*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, S. 210-247.
- GÖRLICH, B. (1988): Das Szenische oder: Die Sozialität des Triebes. In: J. BELGRAD/H. J. BUSCH/B. GÖRLICH/R. HAUBL/H. J. KALCK: *Sprache - Szene - Unbewußtes*. Basel/Frankfurt a. M.: Stoemfeld/Nexus, S. 15-68.
- HAUBL, R./MERTENS, W. (1996): Der Psychoanalytiker als Detektiv. Eine Einführung in die psychoanalytische Erkenntnistheorie. Stuttgart: Kohlhammer.
- HAUBL, R. (1988): Kreativer Spiel-Raum und Gruppeninszenierung. In: J. BELGRAD/H. J. BUSCH/B. GÖRLICH/R. HAUBL/H. J. KALCK: *Sprache - Szene - Unbewußtes*. Basel/Frankfurt a. M.: Stoemfeld/Nexus, S. 237-271.
- HAUBL, R. (1993): Szenisches Verstehen als Aspekt psychoanalytischer Deutungspraxis. Zu Geschichte und Systematik psychoanalytischer Hermeneutik. *texte* 13 (2), 7-50.
- HAUBL, R. (1994): Gruppenleitung. In: R. HAUBL/F. LAMOTT (Hg.): *Gruppenanalyse. Ein Handbuch in Schlüsselbegriffen*. München: PVU, S. 71-93.
- HAUBL, R. (1996): Tiefenhermeneutische Methoden. In: L. V. ROSENSTIEL/C. M. HOKKEL/W. MOLT (Hg.): *Handbuch der Angewandten Psychologie*. 3., erg. Lfg. III-10. Landsberg: ecomed, S. 1-20.
- HAUBL, R. (1997): Das Veralten der Psychoanalyse und die Antiquiertheit des Menschen. Über Psychoanalyse und Zeitgeist. *Psychoanalyse im Widerspruch* 17, 7-26.
- HAUBL, R. (1998): Gruppenleitung und Selbstorganisation der Gruppe. Zugleich eine Rekonstruktion der gruppenanalytischen Theorie von S. H. Foulkes. *Jahrbuch der Gruppenanalyse* 37, 107-138.
- HEIM, R. (1993): Die Rationalität der Psychoanalyse. Basel/Frankfurt a. M.: Stoemfeld/Nexus.
- HOLM-HADULLA, R. (1994): Zur ästhetischen Dimension der psychoanalytischen Erfahrung. *Jahrbuch der Psychoanalyse* 33, 119-153.
- HOPPE, K. D. (1989): Psychoanalyse, Spezialisierung der Gehirnhälften und Kreativität. *Forum der Psychoanalyse* 5, 319-332.
- HOROWITZ, M. J. (1972): Modes of representation of thought. *Journal of the American Psychoanalytic Association* 20, 793-819.
- HOROWITZ, M. J. (1986): Die Kontrolle der visuellen Vorstellungskraft und therapeutische Intervention. In: J. L. Singer/K. S. Pope (Hg.): *Imaginative Verfahren in der Psychotherapie*. Paderborn: Junfermann, S. 51-65.
- KETTNER, M. (1991): Peirce's notion of abduction and psychoanalytic interpretation. In: B. E. LITOWITZ/PH. S. EPSTEIN (Hg.): *Semiotic perspectives on clinical theory and practice*. Berlin: de Gruyter, S. 163-179.
- KLÜWER, R. (1983): Agieren und Mitagieren. *Psyche* 37, 828-841.

- KÖNIG, H. (1994): Modelle, Modell-Szenen und Gegenübertragungsanalyse. In: C. FRANK (Hg.): Wege zur Deutung. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 93–113.
- KÖNIG, K. (1976): Übertragungsauslöser – Übertragung – Reversion in der analytischen Gruppenpsychotherapie. Gruppenpsychotherapie und Gruppendynamik 10, 220–232.
- KÖNIG, K. (1992): Projektive Identifizierung. Gruppenpsychotherapie und Gruppendynamik 28, 17–28.
- KÖNIG, K. (1993): Gegenübertragungsanalyse. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- KÖNIG, K. (1995): Subjektivität und Gruppe. In: W. TRESS/C. SIES (Hg.): Subjektivität in der Psychoanalyse. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 161–171.
- KÖRNER, J. (1989): Arbeit *an* der Übertragung? Arbeit *in* der Übertragung! Forum Psychoanalyse 5, 209–223.
- KÜCHENHOFF/J. WARSITZ, P. (1991): Zur Anatomie des dritten Ohres. fragmente 35/36, 31–50.
- KUTTER, P. (1980): Phasen des Gruppenprozesses. Wahrnehmungsprobleme, theoretische Orientierung, Literaturübersicht und praktische Erfahrungen. Gruppenpsychotherapie und Gruppendynamik 16, 200–208.
- LACHAUER, R. (1990): Die Bedeutung des Handlungsdialogs für den therapeutischen Prozeß. Psyche 44, 1082–1100.
- LACHMANN, F.M./LICHTENBERG, J. (1992): Model scenes: Implications for psychoanalytic treatment. Journal of the American Psychoanalytic Association 40, 117–138.
- LICHTENBERG, J.D. (1989): Modellszenen, Affekte und das Unbewußte. In: E.S. WOLF/A. ORNSTEIN/P. ORNSTEIN/J. D. LICHTENBERG/P. KUTTER: Selbstpsychologie. München/Wien: Verlag Internationale Psychoanalyse, S. 73–107.
- LOEWALD, H.W. (1986): Psychoanalyse als Kunst und der Phantasiecharakter der psychoanalytischen Situation. In: LOEWALD, H.W.: Psychoanalyse. Aufsätze aus den Jahren 1951–1979. Stuttgart: Klett-Cotta, S. 341–363.
- LORENZER, A. (1970): Sprachzerstörung und Rekonstruktion. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- LORENZER, A. (1970): Zur Begründung einer materialistischen Sozialisationstheorie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- LORENZER, A. (1980): Symbol, Vermittlung von Sinnlichkeit und Bewußtsein. In: H. LENNER (Hg.): Katathymes Bilderleben. Ergebnisse in Theorie und Praxis. Bern: Huber, S. 58–73.
- LORENZER, A. (1983): Sprache, Lebenspraxis und szenisches Verstehen in der psychoanalytischen Therapie. Psyche 37, 97–115.
- LOTHANE, Z. (1981): Listening with the third ear as an instrument in psychoanalysis. The Psychoanalytic Review 68 (4), 487–503.
- MCDUGALL, J. (1988): Prolog: Das Theater der Seele und die psychoanalytische Bühne. In: MCDUGALL, J.: Theater der Seele. München/Wien: Verlag Internationale Psychoanalyse, S. 1–16.
- MEDICUS, T. (1989): Das Theater der Nervosität. Freud, Charcot, Sarah Bernhardt und die Sälpetriere. Freibeuter 41, 93–103.
- MERTENS, W./HAUBL, R. (1996): Der Psychoanalytiker als Archäologe. Eine Einführung in die Methode der Rekonstruktion. Stuttgart: Kohlhammer.
- MICALE, M.S. (1990): Charcot and the idea of hysteria in the male: Gender, mental science, and mental diagnosis in late nineteenth-century France. Medical History 34, 363–411.
- OGDEN, T. (1979): On projective identification. International Journal of Psychoanalysis 60, 357–373.
- PETERFREUND, E. (1983): The process of psychoanalytic therapy. Models and strategies. Hillsdale, New Jersey: Analytic Press.

- SACHS, J. (1991): Psychoanalysis and the elements of play. American Journal of Psychoanalysis 51, 39–51.
- SANDLER, J./ROSENBLATT, B. (1984): Der Begriff der Vorstellungswelt. Psyche 38, 235–253.
- SANDLER, J. (1976): Gegenübertragung als Bereitschaft zur Rollenübernahme. Psyche 30, 297–305.
- SCHECHNER, R. (1985): Between theater and anthropology. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- SCHULLER, M. (1985): Hysterie als Artefaktum. Zum literarischen und visuellen Archiv der Hysterie um 1900. In: SCHULLER, M.: Im Unterschied. Lesen – Korrespondieren – Adressieren. Frankfurt a.M.: Neue Kritik.
- SCHUNTER, H. (1994): Das Gesicht des Psychoanalytikers. Jahrbuch der Psychoanalyse 32, 115–133.
- SCHWEIGHOFER, F. (1987): Das Privattheater der Anna O. Ein psychoanalytisches Lehrstück. Ein Emanzipationsdrama. München: Reinhardt.
- SPITZ, R. (1976): Vom Säugling zum Kleinkind. Naturgeschichte der Mutter-Kind-Beziehungen im ersten Lebensjahr. Stuttgart: Klett.
- STERN, H. (1983): Die Couch. Ihre Bedeutung für die Psychotherapie. Frankfurt a.M.: Fischer.
- STREECK, U. (1986): Hintergrundannahmen im psychoanalytischen Behandlungsprozeß. Forum der Psychoanalyse 2, 98–110.
- STREECK-FISCHER, A. (1997): Verschiedene Formen des Spiels in der analytischen Psychotherapie. Forum der Psychoanalyse 13, 19–37.
- THOMÄ, H. (1981): Zur Rolle des Psychoanalytikers in psychotherapeutischen Interaktionen. In: THOMÄ, H.: Schriften zur Praxis der Psychoanalyse: Vom spiegelnden zum aktiven Psychoanalytiker. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 389–402.
- WEISS, J./SAMPSON, H. (1986): The psychoanalytic process. New York: Guilford.

Anschrift des Verfassers:

Prof. Dr. Dr. Rolf Haubl, Wirtschafts- und Sozialwissenschaftliche Fakultät der Universität Augsburg, Universitätsstr. 2, 86135 Augsburg.

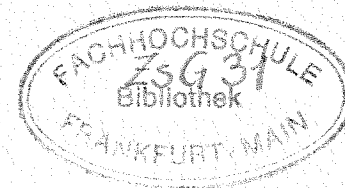
Gruppenpsychotherapie und Gruppendynamik

Beiträge zur Sozialpsychologie und therapeutischen Praxis

Herausgegeben von

Raymond Battegay – Adolf Martin Däumling – Helmut Enke
Hannes Friedrich – Peter Fürstenau – Annelise Heigl-Evers
Karl König – Dankwart Mattke – Brigitte Mittelsten Scheid
Dieter Ohlmeier – Jürgen Ott – Raoul Schindler – Arthur Trenkel

BAND 35 (1999)



1 0660 159 2 946

Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen

INHALT

Beiträge

BATTEGAY, R.: Gruppenpsychotherapie: Grundlagen, Methoden und Resultate (Group Psychotherapy: Basis, Methods, and Results)	54
ECKERT, J.: Zwischen Therapieschulen und Allgemeiner Psychotherapie: Verstellen neue „Säulen“ nicht den Blick in jede Richtung? (Between Therapy Schools and a Generic Modell of Psychotherapy: Do new „Basic Approaches“ not conceal the View in Every Way?)	145
ENKE, H.: Einleitende Gedanken zum Thema „dritte Säule“	101
FABIAN, E.: Vatersehnsucht – Muttersehnsucht: gruppendynamische Faktoren in der Entwicklung des Ödipuskomplexes (Fatherhunger – Motherhunger: Group-Dynamic Factors in ther Development of the Oedipus Complex)	72
FRITZSCHE, K.: Eine Gruppe verweigert sich – Erfahrungen mit Balintarbeit im Rahmen der Pflichtweiterbildung in Allgemeinmedizin (A Group resists – Experiences with a Balint Group in the Core Curriculum During a Training for General Practitioners)	236
GÜNTHER, U.; LINDNER, J.: Die psychoanalytisch begründete Kurzgruppenpsychotherapie unter rehabilitationsbezogenem Fokus (Psychodynamic Short-Term-Group Psychotherapy with Rehabilitation-Centered Focus) ..	203
HÄFNER, S.; LIEBERZ, K.; WÖLLER, W.: Leitlinien für die Indikation und Differentialindikation in der stationären Psychotherapie – Eine Literaturübersicht (Guidelines for Indication and Differential Indication of Inpatient Psychotherapy – a Literature Review)	338
HAUBL, R.: Die Hermeneutik des Szenischen in der Einzel- und Gruppenanalyse. Inszenieren – szenisches Verstehen – szenisches Intervenieren (Performing – Scenic Understanding – Scenic Interventing)	17
HENTSCHEL, H.-J.; KÄMMERER, W.: Gruppentherapiemodell zur Weiterbehandlung nach stationärer Fokalthherapie (A Modell of Group Psychotherapy for Continuing after a Clinical Focal Psychotherapy)	222
KÖNIG, K.: Anmerkungen zu den Beiträgen von Jochen Eckert, Dankwart Mattke und Volker Tschuschke (Remarks on the Papers of Jochen Eckert, Dankwart Mattke and Volker Tschuschke)	156
KÖNIG, K.: Gerechtigkeit in therapeutischen Gruppen (Justice in Therapy Groups)	357
KURTH, R. A.; POKORNY, D.; KRIEBEL, R.; PAAR, G. H.; DAHLBENDER, R. W.: Selbsteinschätzung von Beziehungsmustern: Der ZMBM- (Zwischenmenschliche Beziehungs-Muster) Fragebogen (Self-Evaluation of Relationship Patterns: The Interpersonal Relationship Pattern (IRP) Questionnaire)	321

© Verlag Vandenhoeck Ruprecht, Göttingen 1999. – Printed in Germany.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar.

Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.