

Ton-Psychologie¹

Karl Hörmann

Zusammenfassung. Ton-Psychologie ist nicht mit Tonpsychologie² gleichzusetzen. Während jene hauptsächlich die von Carl Stumpf begründete Lehre von der Schallwahrnehmung meint, bezieht sich Ton-Psychologie auf Geschehnisse, die in der Kommunikation mitschwingen und oft mit Klang oder Ton umschrieben werden.

Bei den Begriffen Klang und Ton handelt es sich um sehr schillernde Begriffe voller Überschneidungen in ihren Bedeutungszuschreibungen, hinter denen widerstreitende Auffassungen von Kunst allgemein und Musik im engeren Sinn bis hin zu Fragen von Wahrnehmungsperspektiven und Spiritualität miteinander ringen.

Ton-Psychologie als vornehmlich bildgebendes Verfahren betont die Bedeutung der Konkretisierung des mit dem vordergründig Hör- und Beobachtbaren einhergehenden strukturellen Hintergrunds von Musik und Patient durch Visualisierung ihrer Bewegungsspuren und erlebnisphilosophischen Schichten.

Schlüsselwörter: Ton-Psychologie, Bedeutungen von Klang und Ton in der Kommunikation, Musik und Kunst, Visualisierung von Musik als Bewegungsspur und des Koordinatensystems von Therapiezielen

Ton-Psychology

Abstract. Sound psychology cannot be equated with “Tonpsychologie.” Although most people think it refers to the theory of sound perception developed by Carl Stumpf, sound psychology actually relates to events that resonate in communications and are often described as *sound* or *tone*. The multifaceted terms sound and tone have overlapping meanings in which conflicting notions, ranging from art in its general sense and music in its strictest sense to issues of perception and spirituality, wrestle with each other. Tone psychology as primarily an imaging method emphasizes the importance of specifying the associated with the superficial listening and observable structural background of music and client through the visualization of their movement tracks and the layers of philosophical experience.

Keywords: Ton-Psychologie, the German word “Ton” blends in its semantics the meaning of the English nouns tone, sound, color shade, timbre, note, tint, intonation, stress, clang, tune, even clay. Visualization of music as movement pattern and of the coordinate system of therapeutic intervention goals

Ton-Psychologie³ – Klang und Ton⁴

In der Oper von Carl Orff „Der Mond“ (1939) ruft Petrus den Toten, die von dem in die Unterwelt verschleppten Mond erwacht sind, drohend zu: „Euch sing ich einen andern Ton“⁵. Die Bedeutung von „Ton“ ist offensichtlich keine akustische oder musikalisch funktionstheoretische, bei der ein Ton in Beziehung zu seinen horizontal und vertikal angeordneten Nachbartönen steht und damit seine Funktion im tonalen Gesamtgefüge bestimmt, sondern

eine kommunikative. Dementsprechend sagt man: „Der Ton macht die Musik.“⁶

„O Freunde, nicht diese Töne! Sondern lasst uns angenehmere anstimmen. Und freudenvollere!“ Mit diesem Bass-Baritonsolo aus dem Beginn von Schillers „Ode an die Freude“ leitet Beethoven seine letzte Symphonie d-Moll zum Schlusssatz in D-Dur über.

Ein anderes Beispiel für kommunikationsinhärente Prozesse: „Nie sollst du mich befragen“, hatte Lohengrin von Elsa verlangt. Sie hatte denn auch geschworen, ihn nie nach Namen und Art zu befragen. Doch bereits kurze Zeit nach der Hochzeit beschwert sie sich: „Gönnt du deinen süßen Klang mir nicht.“⁷ Wagner hat das Libretto selbst verfasst und hat damit sicherlich wohlbedacht „Klang“ statt „Ton“ geschrieben. Sicherlich meint er hier den Wohlklang, den Sound, das Timbre bzw. den Liebreiz von Elsas Stimme.

¹ Unter dieser Überschrift werden die beiden Vorträge „Ton-Psychologie – Klang und Ton“ vom 1. 2. 2013 in Berlin und „The Essence cannot be found in the Notes.“ „Tone-Psychology in Music Therapy“ vom 10. 7. 2014 in Krefeld zusammengefasst.

² Zum Wort „Tonpsychologie“ zeigt die Googlesuche am 1. 7. 2014 62.100 Treffer an, zum Begriff „Ton-Psychologie“ keinen einzigen.

³ Der Ausdruck „Ton-Psychologie“ stammt vom Veranstalter der Tagung, Dipl.-Psych. Matthias Sell, dem Leiter des Instituts für angewandte Psychologie, Transaktionsanalyse und Erwachsenenbildung INITA, der damit im Programmheft den Vortrag „Klang und Ton“ angekündigt hatte.

⁴ Eröffnungsvortrag auf der Tagung „ta and art – conference on transactional analysis and art in berlin – klang und ton“ vom 1.–2. 2013.

⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=9r0vHNqm-nk> [1. 12. 2012]

⁶ Anders sieht es dagegen bei diesem Buchtitel aus, dessen Bedeutung sich aus dem Untertitel ergibt: Friess, Erhard & Eismann, Irmgard (2005). Der Ton macht die Musik: Einblasen im Posaunenchor. Stuttgart: buch+musik, ejw-Service GmbH.

⁷ <http://videos.arte.tv/de/videos/live-aus-der-mailaender-scala-lohengrin-7105828.html> [7. 12. 2012]

„Hören sie mich nicht? So muss der Trommel Klang ihn retten“ singt Preziosilla in Verdis „La Forza del Destino“.

Und bei Friedrich Schiller heißt es: „Denn wo das Strenge mit dem Zarten, wo Starkes sich und Mildes paarten, da giebt es einen guten Klang.“

Im Lied „Ein Ton“, op. 3/3, setzt Peter Cornelius Ton gegen Klang: „Mir klingt ein Ton so wunderbar (...) Ist es des Glöckleins trüber Klang (...)“

Natürlich interessiert auf dieser Tagung vor allem das Vorkommen von Klang und Ton in der Transaktionsanalyse. In dieser Hinsicht ist die Häufigkeit der beiden Begriffe beispielsweise in dem 450 Seiten umfassenden Buch „Die Transaktionale Analyse“ von Leonhard Schlegel in der von Richard Jucker 2011 vorgelegten 5. Auflage aufschlussreich.

Hier einige Beispiele für den unterschiedlichen Gebrauch von Ton und Klang.

Ton (31-mal): würde zu intellektuell tönen (S. 22), in welchem Ton sie (die Mutter) zu ihm (dem Kind) spricht (S. 33), Es kommt auf den Ton an. (S. 36), Das tönt, wie wenn (S. 48), ungeduldiger Ton (S. 48), monoton (S. 49), mit moralisierendem Unterton (S. 96), in sachlichem Tonfall (S. 108), „Professor“ tönt mir zu gelehrt. (S. 109), Persona bei C. G. Jung = vieldeutig: als soziale Rolle in der Öffentlichkeit, z. B. Amtsmiene, oder als ideales Bild von sich = Maske oder als Kompromiss zwischen Individuum und Gesellschaft: gegenseitige Anpassung (S. 111), den Ton angeben bzw. den Unterton hineinmischen (S. 138), Dieses Beispiel zeigt, wie sehr es auf den Ton ankommt. (S. 166), emotionaler Ton (Beziehung) (S. 175), Eintönigkeit (S. 212), Letztlich kommt es auf den Ton an, in dem etwas gesagt wird. (S. 221), Je mehr verschiedene Gegensatzpaare in das O.K.-Urteil einbezogen werden, umso komplizierter wird die Angelegenheit, aber auch umso mehr Grautöne gibt es zwischen Schwarz und Weiss. (S. 234), „Behandlungsvertrag“ ist ein Ausdruck, der mir zu juristisch tönt. (S. 285), Die Gedanken kreisen eintönig. (S. 293), dieselbe Tonfolge brummen oder pfeifen (S. 320), Ersatzgefühle, die sich als einen „unechten Ton“ auszeichnen. (S. 326), Vom Tonband tönt, was sie (die Patienten) gesagt haben (S. 390).

Klang (9-mal): fand keinen Anklang (S. 92), negativen Beiklang (S. 103), in Einklang bringen (S. 111), Klang der Stimme (S. 266), Gleichklang der Seelen (S. 358).

klingen (5-mal): durchklingt (S. 37), anklingt (S. 152), in ihr klingt mit (S. 166), abklingende Gefühle (S. 247), Das klingt für mich verständlich. (S. 271).

Im letzten Satz könnte ebenso „tönt“ stehen. Insgesamt weisen nur „brummen oder pfeifen“ und „vom Tonband tönt“ auf einen Bezug zur Akustik hin. Alle anderen Textstellen meinen eine Variante von mitschwingender non-verbaler Kommunikation, wie sie im System der Semiotik

der Pragmatik zuzuordnen ist. Die Textstelle auf S. 221 drückt es am trefflichsten aus: „Der Ton macht die Musik.“

Die Textstelle auf S. 234 erklärt dies mit Farbschattierungen und bedient sich damit des Gebiet des Bildenden Künstlers. Dieser aber wird beim Begriff „Ton“ sehr wahrscheinlich an das für ihn Naheliegendste denken, nämlich Ton als Material zur Gestaltung von Skulpturen. Es heißt ja auch im üblichen Sprachgebrauch, etwas steht auf tönernen Füßen, aber nicht auf tönenden Füßen. Tonscherben sind denn auch keine akustischen Überbleibsel wie Tonschnipsel oder Tonfetzen, wie Liedfragmente bis hin zu Klingeltönen genannt werden.

Sicherlich fallen Ihnen etliche Beispiel zur mehrdeutigen Verwendung von Klang und Ton ein. Die in BR-alpha am 26.1.2013 gesendete Filmdokumentation von Daniel Schenker, die sich mit dem jähen Ende der goldenen Zwanzigerjahre nach dem Börsenkrach in New York und der daraufhin erfolgten bitteren Armut und mit dem dann folgenden Streit der Parteien der jungen Republik befasst, ist überschrieben mit „Klänge in der Krise – Der Nationalsozialismus auf dem Weg zur Macht.“⁸

Sucht man nach weiteren Begriffspaaren, in denen die Wörter Klang und Ton vorkommen, so begegnen überwiegend Begriffe aus dem akustischen Bereich. In den Synonymenwörterbüchern erscheinen zahlreiche Bedeutungen und Begriffsverbindungen zu Ton, dagegen nur wenige zu Klang.

⁸ Ähnlich, wenngleich nicht konsequent, wird der Begriff „Klänge“ vielfach verwendet, wie folgende beliebige Beispiele zeigen:

- Konf: Klänge der Macht – H-Soz-u-Kult / Termine hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/termine/id=10694. 18.01.2009 – „Das Symposium „Klänge der Macht“ findet als Finissage zur Ausstellung „Kulturhauptstadt des Führers – Kunst und Nationalsozialismus in Linz und Oberösterreich statt.“
- Psychologie: Die Macht der Musik | Wissen | ZEIT ONLINE www.zeit.de/wissen/gesundheit/februar2012/08.02.2012 – „Seit einiger Zeit nutzen nun auch Ärzte, Therapeuten und Pädagogen die Macht der Klänge“
- Radio LoungeFM: Die Macht der Klänge Wellness | Wellness-Musik | Die geheime Macht der Klänge [1. 12. 2012]
- Kinder und die Macht der Klänge | WAZ.de www.derwesten.de/staetze-bochum 04.06.2007 – Musikschule feiert das 40-jährige Bestehen in höchsten Tönen.
- Heilende Klänge. Die Macht der Obertöne. Alternativ heilen ... www.amazon.de/buecher/esoterik [1. 12. 2012]
- Das kleine rote Feuerwehrauto Die Macht der Klänge ... – Der Stadt ... www.der-stadt-anzeiger.de/Seite%202_01_13.pdf = Klangschalenmassage [1. 12. 2012]
- Die Macht der Töne „Klang ist Leben“: Die Macht der Musik. Von Daniel Barenboim und Michael Müller von Siedler Verlag (August 2008)
- Tomatis, Alfred A. & Kober, Hainer (1990): Der Klang des Lebens. Vorgeburtliche Kommunikation – Die Anfänge der seelischen Entwicklung. Reinbek: Rowohlt
- Tomatis, Alfred (1997). Der Klang des Universums. München, Zürich: Artemis & Winkler.
- Silber, Otto-Heinrich (2003). Klangtherapie – Der Weg zur inneren Harmonie. Freiburg: Herder

- Die Suche nach „*ton*“ lieferte 998 Treffer in <http://www.duden.de/suchen/dudenonline/ton>, darunter auch Begriffe wie Beton, Karton, Platon, Bennetton, Clinton, so dass die Trefferzahl nicht viel aussagt.
- 83 Synonyme in 13 Synonymgruppen in <http://synonyme.woxikon.de/synonyme>
- 60 Synonyme in 17 Synonymgruppen in <http://synonym.wort-suche.com/ton>
- 23 Synonyme in <http://www.synonymwoerterbuch.de/Ton-Synonym.html>

Die Suche nach „*klang*“ lieferte 194 Treffer. <http://www.duden.de/suchen/dudenonline/klang>

- 37 Synonyme in 6 Synonymgruppen <http://synonyme.woxikon.de/synonyme>
- 27 Synonyme in 8 Synonymgruppen in <http://synonym.wort-suche.com/klang>
- 8 Synonyme in <http://www.synonymwoerterbuch.de/Klang-Synonym.html>

Nach Wikipedia⁹ stammt *Ton* aus „altgriechisch *τόνος/τόνος* („Seil“, „Saite“, „Spannung“, „Ton“, „Versmaß“). Während dort Musik und Akustik zusammengefasst ist, gilt es durchaus, zwischen beiden zu unterscheiden.

Musik: Ganzton, ein bestimmtes musikalisches Tonhöhenintervall; Kirchenton, auch Modus oder Kirchen-tonart; Psalmton, ein Grundmuster aus bestimmten melodischen Wendungen für den liturgischen Gesang; Sinuston, sinusförmige Schallschwingung, also ein im physikalischen Sinne reiner, monofrequenter Ton; Ton (Musik), ein einzelnes Schallereignis mit einer bestimm-baren Grundfrequenz, das in der Regel mehrere Teiltöne (Sinustöne) enthält, siehe auch Klang

Akustik: „Kein Bild, kein Ton, ich komme schon“. Tonmeister, -ingenieur.

Sprache und Literatur: Ton (Literatur), musikalische und metrische Form einer Strophe in der mittelalterlichen deutschen Literatur, Tonsprachen, in denen die Tonlage von Silben bedeutungsunterscheidender Bestandteil jedes einzelnen Wortes ist.

Optik: Farbton, die Abstufung einer Farbe

übertragene Bedeutungen: *guter Ton*, angenehme Um-gangsformen

Ton, aus protogermanisch („Tonerde“, „Lehm“, wohl ursprünglich „dicht“ im Sinne von „undurchlässig“), steht für *Materialien*: Ton (Bodenart), mineralischer Boden von besonders geringer Korngröße; Tonminerale, die verschiedenen kristallinen Bestandteile von Tonböden; einen Werkstoff, siehe Töpferei

Geografische Namen: Burg Ton; Ton (Chiers), Fluss im belgisch-französischen Grenzgebiet, Nebenfluss der Chiers; Ton (Oise), Fluss in Frankreich, Nebenfluss der

Oise; Ton (Trentino), italienische Gemeinde, Provinz Trentino

Familienname: Petr Ton (* 1973), tschechischer Eishockeyspieler; Svatoslav Ton (* 1978), tschechischer Hochspringer

Vorname: Ton Koopman (* 1944), niederländischer Dirigent, Organist und Cembalist

Sonstiges: Radi Ton, privater Radiosender

ton, englisch für Tonne, keltischen Ursprungs, vgl. mittelirisch *tonn* („Haut“, „Schlauch“, „großes Gefäß“), steht für *Behälter und Masseinheiten*: *long ton* bezeichnet eine Britische Tonne; *short ton* bezeichnet eine [[Amerikanische Tonne,]

Für den Musiker ist Ton, was er produziert, und Klang, was man hört.¹⁰ Dies leuchtet ein. Trotzdem dürfte interessieren, was das Synonymenlexikon sagt. Hier die Zusammenstellung aus www.synonymwoerterbuch.de/Klang-Synonym.html:

Klang: Hall, Laut, Schall, Stimme, Ton, Klangfarbe, Kolorit, Timbre

Ton: Laut, Stimme, Hall, Färbung, Farbe, Tönung, Anstrich, Farbton, Bemalung, Schall, Klang, Geräusch, Tonfall, Mergel, Lehm, Akzent, Kaolin, Betonung, Benehmen, Verhalten, Knetmasse, Sedimentgestein, Tonzeichen.

In Wikipedia¹¹ heißt es:

„Ein Ton im Sinn von Klang (griechisch: *φθόγγος*, lateinisch: *sonus*) ist – akustisch betrachtet – ein komplexes Gemisch aus einem Grundton, auch als Grundfrequenz oder -schwingung bezeichnet, der für die Tonhöhenwahrnehmung verantwortlich ist, und in der Regel mehreren gleichzeitig erklingenden Obertönen. Im zeitlichen Verlauf des Klangs ändert sich dabei meist das Lautstärkeverhältnis (Amplitude) des Grundtons und der Obertöne. Diese Lautstärkenverhältnisse bestimmen die Klangfarbe der Töne. Auch die Stimme ist in dieser Hinsicht ein „Instrument“ und erzeugt Töne im genannten Sinn, bei denen aber sogenannte Formanten die Färbung des Tones beeinflussen.“

Mit folgenden Parametern lässt sich ein Ton beschreiben:

- die Tonhöhe bzw. der Grundton; sie lässt sich akustisch als Frequenz ausdrücken oder praktisch in Tonsymbolen (siehe Stammton) notieren.
- die Lautstärke oder Tonstärke; sie lässt sich akustisch als Amplitude oder als Schalldruck ausdrücken, aber auch pragmatisch durch Lautstärkeangaben.

¹⁰ So z. B. die allgemeine Auffassung in einer Veranstaltung der Akademie für Musik- und Tanztherapie am 17.2.2013 in Münster.

¹¹ http://de.wikipedia.org/wiki/Ton_%28Musik%29 [15. 12. 2012]

⁹ <http://de.wikipedia.org/wiki/Ton> [1. 11. 2012]

- die Klangfarbe; sie lässt sich akustisch annähernd durch mitschwingende Teiltöne oder Obertöne charakterisieren oder praktisch durch Instrumentenangaben und Spielweisen bestimmen.
- die Tondauer; sie lässt sich physikalisch-akustisch in Sekunden messen oder durch Notenwerte bestimmen.

Den unterschiedlichen Sprachgebrauch in der traditionellen Musik und in der Akustik sowie elektronischen Musik beschreibt folgende Tabelle „Der Ton-Klang-Begriff“¹²

<i>Akustik, elektronische Musik:</i>	<i>traditionelle Musik:</i>
• Sinuston, Ton, reiner Ton, einfacher Ton	• nur als Teilton bekannt
• Klang, einfacher Klang, harmonischer Klang	• Ton
• Tongemisch	• nur als (unharmonischer) „Klang“ von Stäben, Platten, Glocken bekannt
• Zusammenklang, Mehrfachklang, Klanggemisch	• Klang, Akkord, Cluster
• Rauschen	• Geräusch

Wortkombinationen zu Klang und Ton und ihr Bezug zur Therapie

Auch bei Wortkombinationen zu Klang und Ton stößt man auf Merkwürdigkeiten. So z. B. spricht man sowohl in der Malerei, Keramik und Architektur wie in der Musik von Farbton und Tonfarbe sowie von Klangfarbe und Farbklang und meint doch jeweils grundsätzlich anderes. Auch gibt es Tonhallen wie etwa die berühmten Tonhallen Zürich, St. Gallen, Düsseldorf, München, Saarbrücken, Villingen-Schwenningen u. a. Sie sind vergleichbar mit den Musikhallen in Nürnberg, Lübeck, Ludwigsburg, Hamburg usw.

Den Namen Klanghalle dagegen gibt es erst seit Kurzem, als eine Einrichtung innerhalb des Museums der Stadt Augsburg bezeichnet wurde: „KLANGHALLE ist Bestandteil des kuratorischen Konzeptes des H2 – Zentrum für Gegenwartskunst“.¹³ Klanghalle heißt auch „ein Klangbecken, mit Salzwasser, ala Bad Sulza oder Bad Schandau“ in der Bodetal Therme in der Schweiz.¹⁴

In den genannten Tonhallen wird weitgehend nur klassische Musik mit großem Orchester aufgeführt. Ton steht hier synonym für Musik. Ton war bis zum Jahr-

hundertwechsel um 1900 und noch lange danach gleichbedeutend mit Musik. So z. B. wird ein Komponist als Tonsetzer bezeichnet und umfasst die Sammlung „Denkmäler der Tonkunst“¹⁵ das musikalische Schaffen in Österreich. Musik ist meist auch heute noch der Oberbegriff für Klang.

Die Abgrenzung von „Klang“ und „Ton“ ist – wie wir bereits sehen – nicht immer einfach. Nach der Semiotik als Lehre vom Zeichensystem müssen die drei Kategorien Semantik, Syntax und Pragmatik berücksichtigt werden, um einen Text und seinen Vortrag zu verstehen. Erst im Zusammenhang erschließt sich die Bedeutung eines Begriffs, und letztlich gibt erst das gesprochene Wort Gewissheit, wie es gemeint ist.

„Bei dem Begriff Tonmalerei steht Ton für Musik. Man ‚malt‘ mit Tönen, also mit Musik. Klang ist nicht synonym zu Musik, sondern bezieht sich auf einen Teil von Musik, eben auf Klänge. Im Sachteil der Neuen MGG erscheint Tonmalerei im Index 12 ×, Klangmalerei gar nicht. In den Artikeln Frottola und Programmusik z. B. gibt es sogar Unterkapitel Tonmalerei. Also daher Tonhalle = Musikhalle, aber keine Klanghalle, Tontherapie wäre dann Musiktherapie, während Klangtherapie aus der Musik die Klänge filtert.“

Andererseits gibt es den Begriff Klangkunst, der wiederum Musik (statt Klänge) und eine Kombination aus Musik und Bildende Kunst meint. Der müsste eigentlich Tonkunst heißen, aber Tonkunst ist schon belegt als Kunst der Töne = Musik. Im frz. heißt er „Art sonore“, im engl. „Sound Art“, also klingende Bildende Kunst. Dann könnte man auch Klangmalerei als „klingende Malerei“ sehen, wobei sich dann „klingen“ auf die gesamte Musik wieder bezieht und nicht auf Klänge.“ (Jörg Jewanski am 1. 12. 2012)

Tonkunst = Musik, Klangkunst = Bildende Kunst. (siehe „Wassily Kandinsky. Der Klang der Farbe.“ (Arte, 2008) oder „Vom Klang der Bilder“ (Maur, 1985).

Unmissverständlich meint Klangkörper ein Orchester, das nicht Ton- oder Musikkörper heißt.

„Der Begriff Soundscape (Klanglandschaft) ist ein englisches Kunstwort, zusammengesetzt aus den Begriffen Sound und Landscape. Die Soundscape beschreibt die akustische Hülle, die eine Person an einem bestimmten Ort umgibt. Soundscapes werden in der Musik und der Klangkunst verwendet.“¹⁶

¹² <http://de.wikipedia.org/wiki/Klang> [15. 12. 2012]

¹³ <http://www.kunstsammlungen-museen.augsburg.de/index.php?id=20129> [10. 12. 2012]

¹⁴ http://www.holidaycheck.de/vollbild-Bodetal+Therme+Ein gang+zur+Klanghalle_ch_ub-id_1158293383.html [10. 12. 2012]

¹⁵ Publikationen der Gesellschaft zur Herausgabe der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Hrsg. unter Leitung von Guido Adler (Bd. 85 ff.: Erich Schenk). Wien (1905–1918: Wien & Leipzig) 1894 bis 1951. 87 Bde. Register zu den ersten 20 Jahrgängen (Bd. 1–41). Hg: Heinz Ett-hofen. Leipzig und Wien 1914 Michigan-USA http://de.wikisource.org/wiki/Denk%C3%A4ler_der_Tonkunst#DT.C3.96 [2. 12. 2012]

¹⁶ <http://de.wikipedia.org/wiki/Soundscape> [1. 2. 2013]

Zurecht nennt der WDR seine Sendereihe „Klanglandschaften“ im Gegensatz zu seiner Sendereihe „Musikkulturen“¹⁷ und bezeichnet arte.tv seine Sendung „Klanglandschaften“¹⁸.

Eigentlich ist damit der Fall im Wesentlichen geklärt. Doch scheint es dem Themensteller und Veranstalter dieser Tagung um mehr zu gehen. Das von ihm gestellte Thema „Ton-Psychologie“ ist höchst originell und meint nicht die „Tonpsychologie“ (2 Bände 1883 bis 1890) des Philosophen und Psychologen Carl Stumpf (1848–1936):

„Die erste Unterscheidung zwischen Tonpsychologie und Musikpsychologie stammt von [dem Musikwissenschaftler] Ernst Kurth (1931): „Die Tonpsychologie ist mehr auf Einzeltöne (Ton, Intervall, Akkord, rhythmische Einheit usw.) gerichtet, die Musikpsychologie mehr auf das fließende Ganze, so dass sie die Einzeleindrücke schon von diesem aus betrachtet.“¹⁹

Beide Gebiete zählen zur Systematischen Musikwissenschaft. Zu ihr gehören die musikalische Akustik, die Musikphysiologie, Ton- oder Hörpsychologie, die Musikpsychologie, die Musiksoziologie, die Musikpädagogik und die Musikphilosophie.

- „Die Ton- oder Hörpsychologie befasst sich als eigenständiges Teilgebiet der allgemeinen Musikpsychologie mit psychologischen Vorgängen der auditiven Wahrnehmung, psychoakustischen Erscheinungen und den Bedingungen, unter denen Reize aufgenommen, verarbeitet und beantwortet werden.
- Die *Musikpsychologie* beschäftigt sich mit den Grundlagen, Bedingungen und Folgen der Musikwahrnehmung in gestalt- und in kognitionspsychologischer Hinsicht. Sie untersucht sowohl Reaktionen auf elementare Parameter (Tonhöhe, Lautstärke usw.) als auch komplexe Erscheinungen wie Musikalität und die daraus entstehenden Folgen für die Musikwahrnehmung. Dazu bedient sie sich u. a. statistischer und informatischer Arbeitstechniken.“²⁰

Musikpsychologie als Disziplin der Musikwissenschaft und nicht der Psychologie, weswegen Musikpsychologen nicht vom Berufsverband Deutscher Psychologinnen und Psychologen (BDP) vertreten werden, ist in den meisten der laut Deutschen Musikrat²¹ 70 Hochschulen

vertreten und überall in der Musiklehrerausbildung ein Pflichtangebot. Zur Musikpsychologie gibt es dickleibige Lexika. Trotzdem gilt: „Eine allgemein verbindliche, systematische Unterteilung der Musikpsychologie in Teildisziplinen konnte sich bislang nicht durchsetzen.“²²

Der Name „*Klangpsychologie*“ kommt nur selten und fast ausschließlich als angebliche Wissenschaft von der Klangmassage oder von Wellness vor. So etwa heißt es in der Werbung des WellHotels im österreichischen Reutte: „Die Komponisten haben Erkenntnisse aus der Klangpsychologie in ihre Werke einfließen lassen. So schufen sie Wellnessmusik mit Mehrwert: Instrumente wie Harfe, Zither, Alphorn, Hackbrett, Kontrabass, Schwegelflöte oder das aus Bern stammende Hang erzeugen eine authentische Atmosphäre.“²³

Von *Tontherapie* kann man ernsthaft nicht sprechen. Trotz der zahlreichen Unterformen von Musiktherapie wie etwas Trommel-, Rhythmus-, Gong-, Singtherapie gibt es Tontherapie allenfalls ganz vereinzelt und ist nicht mit Musiktherapie im engeren Sinn gleichzusetzen.

Irreführend ist auch der vor einigen Jahren kreierte „*Ton-Arzt*“. Unter diesem Label trat der Kompagnon jenes Hamburger/Uelzener Schwindlers am 20.8.2009 auf einer Ärztetagung in Münster auf, wo er seine Art von Musikwissen an der Wirkung des angeblichen Klaviervirtuosen Pablo Casals demonstrierte.²⁴

In der *Musiktherapie* findet man das bemerkenswerte Phänomen, dass wohl die wenigsten, die sich Musiktherapeuten nennen, überhaupt ein professionelles Musikstudium an einer Musikhochschule absolviert haben. Ein solches bedeutet schließlich, dass der Musiker für das meist schon in der Kindheit begonnene regelmäßige Üben einen immensen Aufwand an Zeit (und Geld) investiert und in seinen verschiedenen Lebensphasen sehr viel unterschiedliche Erfahrungen mit Musikstilen und ihrer Einstudierung und Interpretation gesammelt hat. Einen Mu-

¹⁷ <http://nrw-kultur.de/projekte/projekte/das-3-ohr/klanglandschaften/info/#0> [1.2.2013]

¹⁷ <http://nrw-kultur.de/projekte/projekte/das-3-ohr/klanglandschaften/info/#0> [1.2.2013]

¹⁸ „Der große Klanglandschaften-Wettbewerb | Klanglandschaften | *Die Welt verstehen* 15.06.2012 – Ein Programm über unsere akustische Umgebung und unser Verhältnis zur Stille.“ <http://www.arte.tv/de/klanglandschaften/6748084.html> [1.2.2013]

¹⁹ <http://www.hdm-stuttgart.de/~curdt/Tonpsychologie.pdf> [15.12.2012]

²⁰ http://de.wikipedia.org/wiki/Systematische_Musikwissenschaft#Systematische_Musikwissenschaft [15.12.2012]

²¹ <http://www.miz.org/themenportale/bildung-ausbildung/universitaeten-gesamthochschulen-fachhochschulen-paedagogische-hochschulen-s505> [15.12.2012]

²² <http://de.wikipedia.org/wiki/Musikpsychologie> [15.12.2012]

²³ <http://www.well-hotel.at/wellhotel-blog/items/authentische-wellnessmusik-aus-tirol.html> [15.12.2012]

²⁴ Er und der Hamburger/Uelzener Kaufmannsgehilfe betreiben gemeinsam die virtuelle Firma *energon*, über die sie weitgehend wertlose Zusammenstellungen von eher minderwertig aufgenommenen Stücken aus der klassischen Musik als Selbstheilungskassetten bis nach Asien hin lukrativ vermarkten. Bei diesem *Ton-Arzt* handelt es sich um einen Anästhesiarzt, der im Sportkrankenhaus Hellersen in Lüdenscheid tätig ist. Wie jener Hamburger Pfarrerssohn mit zahlreichen, allesamt nicht fährbaren akademischen Graden, der 1987 von mir promoviert werden wollte, aber wegen fehlender Voraussetzungen abgelehnt werden musste, so hatte auch dieser Anästhesiarzt zeitgleich versucht, mit meiner Hilfe habilitiert zu werden. Die Gutachter kamen zum Ergebnis, dass seine Habilitationsschrift in krasser Weise als unwissenschaftlich zu bezeichnen sei. Obgleich er auch kein Musikinstrument spielt, gründete er eine Gesellschaft mit dem hochtrabenden Namen Internationale Ges. für Musikmedizin und machte sich zu deren Präsidenten. Doch wäre für ihn der Name *Klang-Arzt* auch nicht besser. <http://www.kreativtherapien.de/musikmedizin.htm> [20.8.2009]

sikhochschulabschluss sollte man zumindest bei den Leitern und Dozenten von Musiktherapieausbildungen voraussetzen. Daran aber fehlt es. Dementsprechend herrscht auch weitgehend Fehlangezeige beim Einsatz von Musikpsychologie in der Musiktherapie. Aus wissenschaftlicher und künstlerischer Sicht ist Musiktherapie als Angewandte Musikpsychologie bzw. Musik-Psychologie zu verstehen, wobei der eine Pol des zusammengesetzten Worts Musikpsychologie den musikalischen Sinn und Gehalt analysiert und der andere Pol des Worts eine solcherart analysierte und verstandene Musik für die diversen therapeutischen Zielsetzungen psychologisch fundiert funktionalisiert. Erst im Zusammenspiel der ineinander greifenden Kenntnisse der beiden Pole kann musikalische Improvisation stattfinden, die mit Musikpsychologie in beider Sinne musikalische Parameter adressatenzentriert nutzt.

Schauen wir uns an, was man laut Wikipedia unter *Klangtherapie* versteht²⁵.

„Klangtherapie ist eine allgemeine Bezeichnung für eine Vielfalt von alternativmedizinischen und Wellness-Behandlungsangeboten, bei denen mit akustischen Schwingungen (Tönen, Geräuschen, Musik, allgemein Schall) gearbeitet wird. Die grundlegende Vorstellung all dieser Methoden ist, dass das Hören unterschwellig Gefühle und Empfindungen beeinflussen kann. So sollen die Klänge beruhigen, harmonisieren und entspannen.“²⁶

Unter Klangtherapie ist also Klangmassage zu verstehen. Als „wichtigste Merkmale und Anwendungsfelder der Klangmassage“ nennt das mit zahlreichen Ausbildungsfilialen deutschlandweit verbreitete Institut für energetische Klangarbeit „Einsatz der Klangmassage als Entspannungsverfahren und Therapeutische Methode. So kann Klangmassage u. a. zu folgenden physiologischen Reaktionen führen: Neuromuskuläre, kardiovaskuläre, respiratorische, elektrodermale und zentralnervöse Veränderungen.“ Sie wird eingesetzt im Wellnessbereich, im Rahmen von Palliative Care im Altersheim und Hospiz, für Menschen mit Demenz und zur Sterbebegleitung. Dozenten sind Krankenpfleger, Heilpraktiker, Physiotherapeut usw.

„Bei einer Klangmassage, auch Klangschalenmassage, werden Klangschalen auf den bekleideten Körper aufgesetzt und angeschlagen bzw. angerieben oder direkt über den Körper gehalten, ohne ihn zu berühren. Auf diese Weise überträgt sich der Schall des erzeugten Tons auf den Körper. Dies wird als Vibration im Körper wahrgenommen. Die Klangmassage soll im Wellness-Bereich entspannend und beruhigend wirken und wird zum Beispiel bei Stress empfohlen.“

²⁵ Kurioserweise finden sich in YouTube zum Suchwort „Klangtherapie“ zahlreiche Musikvideos, aber kein einziges Video, das auch nur im weitesten Sinn mit Therapie zu tun hätte.

²⁶ <http://de.wikipedia.org/wiki/Klangtherapie> [15. 12. 2012]

Die Wirkung der Klangmassage wird zum einen damit erklärt, dass der menschliche Körper überwiegend aus Wasser besteht, das durch die Schallwellen in Bewegung versetzt wird [Hervorhebung d. d. Verf.]. Dieser Effekt wirke letztlich wie eine innerliche Massage der Körperzellen. Körperliche und auch seelische Verspannungen und Blockaden sollen so gelöst werden. Wissenschaftliche Belege für diese Theorie gibt es nicht. (...) Dass die Klangtherapie eine uralte buddhistische Methode ist, was häufig in der westlichen Esoterik-Szene behauptet wird, lässt sich nicht belegen.“²⁷ Dies aber behauptet Peter Hess.

„Peter Hess ist ein Diplom-Ingenieur, der nach einer ersten Reise nach Indien 1984 seine ersten Erfahrungen mit traditionellen Klängen und Klangschalen in Nepal machte. Zwei Jahre später gründete er ein „Institut“ für Radiästhesie und Bioenergie (Lebenskraft), in dem mehr als 10.000 Menschen ausgebildet wurden. Dem „Peter Hess Institut“ sind aktuell 16 Peter-Hess-Akademien (PHAs) in 14 Ländern angeschlossen. In Deutschland gibt es aktuell 40 von Peter Hess bzw. dem PHI autorisierte Ausbilder. In mehreren Ländern Europas arbeiten inzwischen über 1000 Menschen nach seiner Methode der Klangmassage.“²⁸

In diversen Werbevideos erklärt Peter Hess wie im obigen Zitat die Wirkung der von ihm zu Klangschalen umfunktionierten Essgeschirrs damit, dass Wasser wunderbare Wellen erzeuge und der Mensch zu 70 % aus Wasser bestehe. Obgleich Diplom-Ingenieur, der es besser wissen müsste, verkennt er geflissentlich, dass das Wasser im Menschen keineswegs ein ruhiger und glatter See ist, wo sich eine Welle ungehindert ausbreiten kann, sondern in unzähligen engen Bahnen und keineswegs als reines Wasser verläuft und damit absolut nichts von einer geometrisch ästhetischen Schwingungsform besitzt.²⁹

Der Oldenburger Musikwissenschaftler Martin Stroh hat in seiner soziologischen Studie zur New Age Musik um 1994³⁰ festgestellt, dass hierzu mehr als 90 % der Musiktherapeuten zu zählen sind. Daran hat sich, wie mir mein ehemaliger Freiburger Kommilitone unlängst sagte, so gut wie nichts geändert. Großenteils herrscht dort dieselbe Mentalität wie bei den Klangtherapeuten. So gese-

²⁷ <http://de.wikipedia.org/wiki/Klangmassage> [15. 12. 2012]

²⁸ http://de.wikipedia.org/wiki/Peter_Hess_%28Klangtherapeut%29 [15. 12. 2012]

²⁹ Christa M. Koller, die trotz Einspruchs von dem ehemals Bamberger Professor Luis Erler promoviert wurde, der sich mit seiner Frau, einer Fachhochschulprofessorin, selbst in das Geschäft mit Klangschalenmassage eingeklinkt hat, faselt von Musik, wovon sie nichts versteht, und stellt die Klangschale gar noch über diese. <http://www.fachverbandklang.de/files/sein6012.pdf> [1. 12. 2012]

³⁰ Wolfgang Martin Stroh, HandBuch New Age Musik. Auf der Suche nach neuen musikalischen Erfahrungen, (= Reihe: ConBrio FachBuch – Band 1), 405 S., Ill., graph. Darst., Notenbsp., br., (ConBrio), Regensburg 1994

<i>Musiktherapie</i>	<i>Klangtherapie</i>
Melodie, Metrum, Takt, Rhythmus, Harmonik, Polyphonie	Klang, Schall, (Natur-)Geräusche, melodie- und konturlos
komplexe Struktur, Motivik	keine Struktur, ein Klang oder wenige Klänge genügen
Entwicklung eines oder mehrerer musikalischer Gedanken	betont reduziertes, zeit-loses Klingen ohne Entwicklung einer musikalischen Gestalt
Orchester- und Volksinstrumente	Klang- und Tonschalen, Monochord, Gong, Didgeridou, Obertongesang
europäische Musikgeschichte, musikalischer Prozess	asiatische Meditation, Stille, Trance
langjährige professionelle klassische Musikausbildung	zumeist keine Musikausbildung, überwiegend Autodidakten
Musik zwischen ihren Polen Andacht und Tanz mitvollziehen	Klangmassage, Resonanz (per-sonare)
psychodynamische ergo-, trophotrope und taraktische Wirkung	Entspannung von Körper und Geist, kosmischer Bezug
Musik als Kommunikationsmittel und Beziehungsgestaltung	Klang zur Schaffung von Atmosphäre und Assoziationen

Abbildung 1. Unterschiedsmerkmale zwischen Musik- und Klangtherapie (Hörmann 2009a, S. 132).

hen, kann man sie zum Wellness-Bereich zählen, in dem jährlich rund 50 Milliarden € umgesetzt werden.³¹

Zu viel beachteten Vertretern dieser Richtung dürfte Joachim-Ernst Behrendt mit seinen Büchern wie „Nada Brahma – Die Welt ist Klang“ (1985), „Das Dritte Ohr“ (1988), „Ich höre – als bin ich“ (1993) und Jochen Kirchhoff mit „Klang und Verwandlung. Klassische Musik als Bewußtseinsentwicklung“ (1989) zählen, auch wenn sie selbst sich dagegen verwarfen.

So aufwühlend und breitenwirksam die Sendungen von Joachim-Ernst Behrendt im SWF und seine Bücher und Hörwerke lange Zeit waren, so scheint es doch um seine Gedanken inzwischen erstaunlich ruhig geworden zu sein. Allerdings wirkt er weiter, auch wenn sein Name nicht mehr erwähnt wird (siehe unten). Liegt es daran, dass sich die Deklaration des Ohrs als weibliche Muschel nicht durchsetzen konnte? Oder wirkt sich aus, dass der von ihm kritiklos verehrte Baghwan die sich ihm ebenso unkritisch hingebenden und ausnutzen lassenden Frauen inzwischen entlarvt worden ist? Oder ist inzwischen der Wert und die Bedeutung des Sehens, das Behrendt als männlich und oberflächlich abgekanzelt hat, doch wieder ins allgemeine Bewusstsein gerückt? Bei aller Huldigung an das Weibliche kann eigentlich nicht unbemerkt geblieben sein, dass unter all den Religionsgründern keine Frau zu finden ist.³² Das Ohr mag ja tatsächlich immense Fähigkeiten besitzen. Doch lässt sich nicht leugnen, dass das, was man sieht und was schwarz auf weiß steht, zuverlässiger ist als das gesprochene Wort, selbst wenn es auf Tonträgern festgehalten ist. Wer nimmt sich schon die Zeit, solche Tondo-

kumente abzuhören? Zudem enthält der Sehnerv etwa eine Million Nervenfasern³³ und übermittelt 10 mal mehr Informationen an den Cortex als die akustischen Nervenbahnen, so dass die akustischen Informationen durch die visuellen möglicherweise überlagert werden.³⁴

Mit der Priorität des Ohrs wird auch die durch den Kinofilm „Im Garten der Klänge“ bekanntgewordene Klangtherapie des in Zürich tätigen blinden Physiotherapeuten Wolfgang Fasser begründet. Er nennt sich Klangforscher und beruft sich gern auf John Cage, übersieht aber die bereits von Sigmund Freud wie auch von Milton Erickson u.v.a.m. für eine erfolgreiche Psychotherapie entscheidende Tätigkeit des Beobachtens, das erst Wissen (aus dem lat. videre = sehen) ermöglicht.

„Ich habe bemerkt, daß Musik für mich dann am lebendigsten ist, wenn mich das Zuhören zum Beispiel vom Sehen nicht ablenkt“ (Cage, 2011, S. 71).

Natürlich hat es wenig Sinn, Sinnesmodalitäten gegeneinander auszuspielen. Doch besteht nicht zuletzt auch die Psychotherapie aus zahllosen Spezialisierungen; Dieter Zimmer hatte 1986 schon 600 Richtungen in der Psychotherapie gezählt. Was bei dabei herauskommt, wenn man Klang als pars pro toto setzt, zeigt die Gegenüberstellung der verbreiteten Klangtherapie in Abgrenzung zu Musiktherapie (Abbildung 1).

Sicherlich kommt in der Semiotik, der Lehre von den Zeichen, die Pragmatik neben der Syntax und Grammatik zu kurz. Semantik und Syntax sind jedoch ungleich informativer als die Pragmatik, die letztlich interpretiert und Auskunft darüber gibt, wie eine Information aufzufassen ist. Es ist daher seit jeher die Aufgabe des Philologen bzw.

³¹ „Gesund und glücklich durch Wellness?“ arte-Film am 22.11.2011 u.a. mit dem Arzt und Kabarettisten Eckardt v. Hirschhausen („Wellness = Prostitution für Frauen“).

³² Siehe hierzu die Titelgeschichte „Warum glaubt der Mensch ... und warum zweifelt er?“ im SPIEGEL Nr. 52/22. 12.2012, S. 112–123.

³³ <http://de.wikipedia.org/wiki/Sehnerv> [20.12.2012]

³⁴ <http://www.hdm-stuttgart.de/~curdt/Tonpsychologie.pdf> [20.12.2012]

Musikwissenschaftlers, herauszufinden, wie ein überlieferter Text bzw. eine Partitur zu interpretieren sei. Um das Ergebnis der Musikwissenschaft kümmern sich die ausübenden Musiker jedoch keineswegs immer. So wird von Dietrich Fischer-Dieskau überliefert, dass er nach seinem Liederabend in der Liederhalle Stuttgart auf den Vorwurf aus dem benachbarten Tübingen, wo sich das Schubert-Archiv befindet, seine Interpretation stimme nicht mit der Urtextausgabe überein, geantwortet habe, er jedenfalls singe Schubert.

Eine solche, sehr subjektiv gefärbte Sicht von „Nada Brahma – Die Welt ist Klang“ ist auch für Behrend typisch. Für ihn bedeutet Klang weit mehr als Ton und Musik. Sein Insistieren auf Meditation blieb nicht ohne Wirkung bzw. Parallele in der avantgardistischen und schließlich in der Rock- und Popmusik. Behrend kommt sogar noch auf die Minimalmusik zu sprechen. Dort finden nur minimale Veränderungen statt und ergeben damit ein ständiges Kontinuum von klanglichem Fluss (für jeden ADHS-Geplagten der absolute Horror). Minimalmusik aber geht auf John Cage³⁵ zurück. Für Cage³⁶ hieß Komponieren nicht sein Inneres, sein Ich und seine Wünsche ausdrücken, sondern den ewigen Kreislauf der Natur widerspiegeln. Nicht persönliche Gedanken und Gefühle wollte Cage vermitteln, sondern die Natur imitieren. Sein Vorbild war 5000 Jahre alte Buch „I Ging. Das Buch der Wandlungen“. Zur Abschaltung des eigenen Egos nutzte er den Münzwurf. Den Zahlen des Würfels ordnete er musikalische Elemente zu. Die so gewonnenen Zufallsoperationen verhindern Wiederholungen und erzeugen Muster und Formen, deren Schönheit wir in der Natur bewundern. Doch verhält es sich mit der Musik von John Cage wie mit jener von Igor Strawinsky, der ebenfalls einmal sagte, seine Musik drücke nichts aus. Einer Musik, die nichts ausdrücken will, geht es wie dem Tintenklecks im Rorschachtest. Der Hörer sieht bzw. hört etwas hinein. Vor seinem Tod 1992 schreibt Cage harmonische Musik. Zu seiner Komposition „As slow as possible“, in der so gut wie nichts passiert, gibt er als Dauer 600 Jahre an.³⁷ Anstelle des zeitaufwendigen Münzwurfs benutzt er längst den PC und beschäftigt er eine Reihe von Mitarbeitern. Auch sein zuletzt noch hergestellter Film „In heigh 11 and 103“ enthält nichts, weder Handlung noch Darsteller. Obgleich seine Musik ja nichts ausdrücken soll, nennt er diese aber „erfreulich“. Am Ende seines Lebens findet John Cage, der gegen Ton und Musik zeitlebens

polemisierte und provozierte, also zur Harmonie und gelangt schließlich zu jener Idee der Transzendenz, die Gustav Mahler etwa in seinen grandiosen Symphonien realisiert hat. Aber welcher himmelhohe Unterschied. Bei Cage mit seiner Anlehnung an „I Ging“ darf man an Goethes Wort denken „Warum denn in die Ferne schweifen ...“. Wem der riesige Orchesterapparat, den Mahlers Musik erfordert, nicht zur Verfügung steht, und wer nicht die Zeit von 600 Jahren hat, wie sie John Cage für das Anhören seiner vorletzten Komposition verlangt, der hat trotzdem die Möglichkeit, sich ganz in beider Sinn aktiv zu betätigen. In welcher Form das geschehen kann, sei auf den Schluss des Vortrags aufgehoben.

Für Sie als Therapeuten dürfte die Bedeutung der Tonpsychologie für die psychotherapeutische Praxis von Interesse sein. In diesem Vortrag soll ja ohnehin nicht die am Ende des 19. Jahrhunderts entstandene „Tonpsychologie“, sondern der Ton-Psychologie als der Psychologie von Klang und Ton aus heutiger Sicht nachgegangen werden.

Hierzu sei auf die im vorliegenden Heft publizierte Rezension zu einer von dem Wiener Körperpsychotherapeuten, psychoanalytischen Psychotherapeuten und Mitbegründer der analytischen Körperpsychotherapie Peter Geißler (2012)³⁸ herausgegebene Neuerscheinung verwiesen: Stimme und Suggestion. Die „musikalische Dimension“ und ihre suggestive Kraft im psychotherapeutischen Geschehen.³⁹

„The Essence cannot be found in the Notes.“ Tone-Psychology in Music Therapy.⁴⁰

Wie bedeutsam Gefühle sind, weiß jeder. Dazu auch ein Blick in den Zitatenschatz:

„Gefühl ist alles. Name ist Schall und Rauch“ (J. W. Goethe)

„Wo viel Gefühl ist, ist auch viel Leid.“ (Leonardo da Vinci)

„Wo der Verstand uns aus dem Gleise wirft, hilft uns das Gefühl oft auf die richtige Bahn zurück.“ (sprichwörtliche Redensart)

³⁸ Rezension in diesem Heft

³⁹ ISBN 978-3-8379-2205-9, 29,90 €. Mit Beiträgen von Peter Geißler, Günter Heisterkamp, Franz Herberth, Wulf Hübner, Sebastian Leikert, Rudolf Maaser, Tilmann Moser, Konrad Oelmann, Reinhard Plassmann, Johannes Ranefeld, André Sassenfeld, Jörg Scharff, Thomas Stephenson und einem Vorwort von Wolfgang Mertens.

⁴⁰ So lautete der auf dem World Congress of Music Therapy in Krems, Österreich, am 10. 7. 2014 gehaltene Vortrag des Autors. Presenter war W. Mastnak. Rückmeldungen vom 20. 7. 2014: „Ihr Ton-Psychologie-Beitrag ist phänomenal angekommen. Irre gutes Echo, der Raum war gesteckt voll, ein Drittel der Leute saß am Boden, tosender (echt!) Applaus dann.“ „Gerammelt voll. Also das war echt der Hammer.“

³⁵ *John Cage – Alles ist möglich*. Dokumentarfilm bei 3sat, 59 Min., Buch und Regie: Thomas von Steinaecker, Produktion: Studio.TV.Film [1. 9. 2012]

³⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=pcHnL7aS64Y> [1. 12. 2012]

³⁷ Was in dem Dokumentarfilm vom 1. 9. 2012 nur angedeutet ist, hat John Cage realisiert in der auf 639 Jahre angelegten Aufführung seiner 1987 für Orgel eingerichteten Komposition in Halberstadt, deren erster Klang am 5. 9. 2001 erklangt und seither elf Klangwechsel durchlaufen hat: „Der erste Klang: Der Wind aus dem Blasebalg.“ Für 1.000 € kann man sich ein Klangjahr reservieren. <http://www.aslsp.org/de/klangjahre.html> [12. 1. 2013]

„Gewissheit ist die Grundlage, nach der die menschlichen Gefühle verlangen.“ (H. de Balzac)

„Auch ist nicht zu leugnen, daß die Empfindung der meisten Menschen richtiger ist als ihr Raisonement. Erst mit der Reflektion fängt der Irrtum an.“ (Fr. Schiller)

„Verstand und Vernunft sind ein formelles Vermögen. Das Herz liefert den Gehalt, den Stoff.“ (J. W. Goethe)

Gleichwohl versucht die moderne Gefühlsforschung dem Gefühl durch Berechnung auf die Spur zu kommen. Sie beschränkt sich dabei auf das Messen der Erregung und ihre Bewertung. Sie vernachlässigt aber die kommunikativen Seiten, obgleich die Anwendung ihrer Forschungsergebnisse auf die visuelle Beobachtung angewiesen ist, wie die Beispiele ihres Einsatzes im Marketing oder zur Computertherapie zeigen.⁴¹

Allerdings dürfte weiterhin der viel zitierte Satz Beethovens von der Musik als höherer Offenbarung ebenso gelten wie jener von Victor Hugo: „Die Musik drückt das aus, was nicht gesagt werden kann und worüber zu schweigen unmöglich ist.“

Inzwischen hat nicht zuletzt die Hirnforschung entscheidend dazu beigetragen, dass weitgehend auf Erfahrung und Plausibilität basierende Erfolge der Psychotherapie naturwissenschaftlich begründet werden können. Auf dem Gebiet der Musikwirkung nehmen diesbezüglich zum einen die Arbeiten von Eckart Altenmüller⁴² und die tieferschürfenden Forschungen von Wolfgang Mastnak (2013, 2014) die ranghöchsten Plätze ein.

Musiktherapie tut gut daran, die neueste Entwicklung der Psychotherapie zu verfolgen. Die lange Zeit unübersichtliche Vielfalt psychotherapeutischer Ansätze wurde seit dem Konsens der Arbeitsgruppe OPD zu transparenten diagnostischen Kriterien überwunden: „Die ‚Operationalisierte Psychodynamische Diagnostik‘ (OPD) ist ein psychodynamisches Diagnosesystem, welches vorwiegend für psychoanalytisch und tiefenpsychologisch fundiert arbeitende Psychotherapeuten konzipiert ist. (...) Durch die Operationalisierung, das heißt Messbarmachung, der wesentlichen Variablen für psychodynamische Theorien, nämlich Übertragungsmuster, innere Konfliktkonstellationen und strukturelle Bedingungen wird eine bessere Objektivität, Reliabilität und Validität der Diagnose möglich.“⁴³

Die Ergebnisse der Arbeitsgruppe OPD stellen für die Künstlerischen Therapien wertvolle Prinzipien zur

Verfügung, an denen sich auch die Unterschiede zwischen verbalen und nichtverbalen Therapien darlegen lassen.

Oberstes Ziel von Psychotherapie ist laut Prof. Rainer Krause (2012), wissenschaftlicher Sachverständiger „Psychotherapie“ des Bundesausschusses für die Bewertung von Heilverfahren, die Ermöglichung des Gefühls von Sicherheit z. B. mittels Symptomreduktion und Verbesserung des Wohlbefindens und von arbeitsbezogenen Verhaltens- und Erlebensmustern u.v.a.m. Nach § 135a (1) SGB V (Bundesregierung Deutschland, 2002) sind die Leistungserbringer zur Sicherung und Weiterentwicklung der Qualität der von ihnen erbrachten Leistungen verpflichtet.

Im Hinblick auf dieses allen Psychotherapien gemeinsame Ziel sei auf die Eigenart und den Vorzug übergreifender Künstlerischer Therapien unter besonderer Berücksichtigung der Musiktherapie eingegangen und unter dem Gesichtspunkt der gemeinsamen Verwendung einiger Begriffe, die aber im jeweiligen Kontext eines psychotherapeutischen Ansatzes sehr unterschiedliche Bedeutungen haben können, demonstriert.

Ein solcher Begriff ist der „Ton“, der sowohl als Material anderes benennt als auch im Hinblick auf das individuelle Therapieziel spezielle psychotherapeutische Funktionen haben kann und somit einerseits als Unterscheidungsmerkmal zwischen verbalen und nonverbalen Richtungen erhalten und andererseits auch die Eigenarten der einzelnen Künstlerischen Therapien beleuchten kann. Gemeinsamkeiten und Unterschiede kristallisieren sich damit in dem Oberbegriff der „Ton-Psychologie“⁴⁴. Als eingeladener Referent hatte ich wegen der bereits angefallenen Kosten das mir zugeordnete Referatsthema akzeptiert und versucht, das Beste daraus zu machen. Dabei passierte just da, was Walter Piel (2013) eindrucksvoll zu dem nicht zu unterschätzenden „Beiläufigen“ geschrieben hat: Dieser Begriff stellte sich als die passende Umschreibung dessen heraus, auf das es in der Psychotherapie generell ankommen dürfte und was solcherart hellhörige Psychoanalytiker um Peter Geißler (2012) als „musikalische Dimension“ oder als „musikalischen Akkord“ zu umschreiben versucht haben.

Der Erfolg von Psychotherapie kann somit sowohl in den verbalen als auch in den nonverbalen Therapien auf dem gut abgestimmten und immer wieder zu überprüfenden Verhältnis von Materialität der verwendeten Medien verbaler und nichtverbaler Sprache und zu der mit ihr erreichten Resonanz und Wirkung bei dem Adressaten beruhen. Wie ein Apotheker oder auch die Alchimisten vergangener Zeiten oder in anderer Hinsicht die Scha-

⁴¹ Uwe Springfield. Wie sich Gefühle berechnen lassen. Folge 7 der SWR2-Reihe „Der vermessene Mensch“. <http://www.swr.de/swr2/programm/sendungen/radioakademie/der-vermessenemensch/gefuehle-be-rechnen/-/id=13195086/did=13553428/nid=13195086/mhxnlsl/> [20.2.2013]

⁴² https://de.wikipedia.org/wiki/Eckart_Altenmüller

⁴³ https://de.wikipedia.org/wiki/Operationalisierte_Psychodynamische_Diagnostik

⁴⁴ Wie erwähnt, stammt der Begriff, den die Suchmaschinen nicht kennen, von dem Veranstalter der Tagung „ta and art – conference on transactional analysis and art in berlin – klang und ton“ vom 1.–2.2.2013. Dipl.-Psych. Matthias Sell, Leiter des Instituts für angewandte Psychologie, Transaktionsanalyse und Erwachsenenbildung INITA.

manen die Substanzen mischen und ihre Dosierung daran ausrichten, was damit erreicht werden soll,⁴⁵ so dürfte insbesondere auch für die Musiktherapie maßgebend sein, welche musikalischen Substanzen in welcher Weise gemischt und dosiert verabreicht werden. Bereits hieran ist zu ersehen, dass eine solche gezielte Herstellung eines Medikaments der Verabreichung fertiger „Medikamente“ auf Tonträgern überlegen sein muss. Dafür aber sind sowohl eingehende Kenntnisse der musikalischen Substanzen und ihrer Wirkung im Zusammenspiel als Komponenten im hochdifferenzierten musikalischen Prozess ebenso vonnöten wie das Wissen um die vielen zu berücksichtigenden Imponderabilitäten, die beabsichtigte Wirkung ermöglichen oder verhindern können. Der Mensch ist nun mal ein hochkompliziertes Wesen, das recht unterschiedliche und trotz der phänomenalen Erkenntnisse beispielsweise von Eckart Altenmüller, Wolfgang Mastnak, Walter Piel (2013) u.v.a. gerade angesichts der bei Patienten vorkommenden Vielfalt an Störungen, die die eigentlich zu erwartenden Effekte blockieren, sehr schwer berechenbar reagiert

Da sich Künstlerische Therapien in ihrer generellen Zielsetzung der Sicherheitsvermittlung von anderen Ansätzen nicht unterscheiden und aus mehrerlei Hinsicht sich den mit der OPD erreichten Konsens zu eigen machen sollten, um sich damit auch der gemeinsamen Terminologie bedienen zu können, sei auf die OPD eingegangen, um gleichzeitig damit zu zeigen, was diese vernachlässigt, was aber gerade die Eigenart insbesondere der Musik- und auch der Tanztherapie darstellt und somit in dieser Hinsicht diese beiden ohnehin zusammengehörenden Gebiete Musik- und Tanztherapie ein unbedingt notwendiges Korrektiv darstellen.

Im Verständnis von Künstlerischer Musiktherapie als Angewandter Musikpsychologie gehört zur Qualitätssicherung die Berücksichtigung der zwei Seiten des Worts „Musikpsychologie“. Einerseits gilt es dabei, das Wirkungsspektrum einer für die Therapie verwendeten oder in der Therapie produzierten Musik zu untersuchen, und andererseits muss geklärt werden, für welchen psychotherapeutischen Zweck welche Musik verwendet bzw. welche Art von Musikproduktion gemäß der individuellen Therapieziele am besten angewendet werden soll. In beiden Fällen sind also vor Beginn einer Musiktherapie die betreffenden Basisdaten zu erheben (Abbildung 2).

Im ersten Fall von *MUSIKpsychologie* bedarf es substantiierteter Musikkenntnisse ähnlich der Kompetenz eines Apothekers, der nicht nur wissen muss, aus welchen chemischen Substanzen ein Medikament besteht, sondern auch in der Lage sein sollte, ein solches möglichst wirkungsspezifisch selber herzustellen.

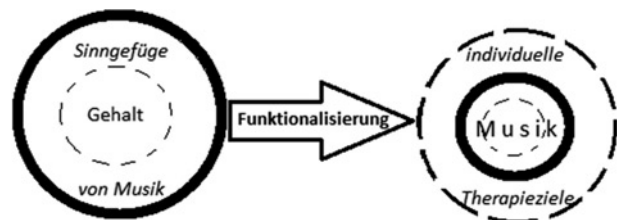


Abbildung 2. *MUSIKpsychologie* als Entschlüsselung der im geistfähigen musikalischen Material eingebundenen Botschaft (Psyche) und Funktionalisierung solcherart analysierter MUSIK zur außermusikalischen Verwendung und zweckorientierten Interpretation ihrer Substanzen für die *MusikPSYCHOLOGIE* eines Individuums

Im zweiten Fall von *MusikPSYCHOLOGIE* ist zunächst im Sinne von Laireiter & Baumann (2009) beispielsweise gemäß der Psychotherapeutischen Basisdokumentation (Psy BaDo, Heuft & Senf, 1998) zu verfahren und bei Therapiebeginn die Beeinträchtigungsschwere des Patienten (etwa mit Hilfe des Beeinträchtigungsschwere-Scores BSS, Schepank, 1995) u.v.a.m. zu bestimmen. Üblicherweise kommen dabei fünf Hauptkategorien infrage: Intrapyschische Probleme und Konflikte; interaktionelle, psychosoziale Probleme und Konflikte; körperbezogene Probleme und Symptome; Medikamente (stoffgebundene und nichtstoffgebundene Sucht); sozialmedizinische und Rehabilitationsziele.

So gesehen, können die zwei Ausgangs- und Zielpunkte der Künstlerischen Therapien überhaupt mit der Gegenüberstellung von Ton-Psychologie als Lehre von der Beschaffenheit des verwendeten Tons und Ton-Psychologie als das Wissen und die Verfahren um seine individuumszentrierte Verwendung als Pharmakon graphisch dargestellt werden, indem in der obigen Gegenüberstellung der zwei Pole von Musik-Psychologie durch die weitergehende Sichtweise von TON-Psychologie und Ton-PSYCHOLOGIE ersetzt werden.

Wesentliche Vorzüge, aber auch Nachteile der OPD

Durchaus plausibel hebt die OPD auf die scheinbar wichtigsten beiden Koordinaten im System psychischer Störungen ab: Die x-Koordinate der OPD-Achse II (Beziehung) betrifft die Affiliation, die y-Koordinate die Independenz. Ihr Verhältnis wird als aktives und reaktives Verhalten dargestellt:

Augenscheinlich bemerkbar macht sich das an der Graphik zu der Achse 2 „Beziehung“.

Hierbei repräsentieren die x-Achse die Affiliation und die y-Achse die Independenz in der aktiven und reaktiven Kommunikation. Visualisiert und in der Bewegungssprache konkretisiert betrifft die x-Achse die horizontale

⁴⁵ Paracelsus sprach von Spagyrik und C. G. Jung leitete von der psychologischen Alchemie die „Transmutation der Psyche“ zu unbewusster Bilderwelt ab. (<https://de.wikipedia.org/wiki/Alchemie> [1.3.2012])

Linie, die als zielbezogene Verlängerung des Sehens vom Auge aus für Kontaktaufnahme und Orientierung an der Objektwelt steht, und die y-Achse die Vertikale, die das Ich, die Person selbst, repräsentiert und bildlich ihre Position, Größe oder das Gegenteil, ihre Aufgerichtetheit oder das Gegenteil und somit ihre Erdung bzw. ihr Gewicht und ihre Bedeutung, die sie sich selbst zuschreibt, veranschaulicht. An der bloßen äußeren Erscheinung der Vertikalität einer Person ist ihre Stellungnahme und Positionierung zu erkennen und zwar im Hinblick auf ihre innere Leichtigkeit, Gelassenheit und Souveränität gleichermaßen wie auf ihre Selbstaufgabe und ihr gebrochenes Rückgrat ebenso wie auf ihr Maß an Selbstbehauptung oder niedergedrückter, depressiver Selbstaufgabe.

Angesichts des neuesten Stands der Hirn- und Psychotherapieforschung reicht die Systematik der OPD nicht aus. Es bedarf einer umfassenderen Sichtweise, um die Angewandte Musikpsychologie mit den inzwischen vorliegenden Erkenntnissen vom Menschen als dem seine Musik repräsentierenden Selbst zu verbinden. Nach dem Motto „Der Ton macht die Musik“ verfolgt dieses Ziel die hier vorzustellende Ton-Psychologie.⁴⁶

Von größter Bedeutung für den Erfolg in der Psychotherapie ist die Arbeitsbeziehung. Mit Krause (2012, S. 119) ist davon auszugehen, „dass die Störungsbilder im Sinne der Symptomverbindungen des DSM-IV oder des ICD-10 kein geeignetes Ordnungskriterium für die Gestaltung der Arbeitsbeziehung sind. Sehr viel eher sind latente Strukturvariablen, wie sie das OPD liefert, hilfreich“.

Während jedoch die 1. Auflage des OPD-KJ (2003, S. 22) noch S. Freuds Appell von 1920, vor allem zu beobachten und genau hinzusehen, zitiert, fehlt diese Stelle in der 2., überarbeiteten Auflage von 2007:

„Verstünden es die Menschen, aus der direkten Beobachtung der Kinder zu lernen, so hätten diese drei Abhandlungen überhaupt ungeschrieben bleiben können.“

Damit aber dürfte erklärlich werden, warum das gemeinsame Bemühen, Psychotherapie durch Forschung und Begründung transparent werden zu lassen, zu einer eher noch unausgereiften Umsetzung einer guten Idee geronnen ist.

Unschwer leuchtet ein, dass das Alphabet nicht mit x und y endet, und somit die Frage auftaucht, wo denn

⁴⁶ „Ton-Psychologie“ meint nicht die „Tonpsychologie“ (2 Bände 1883 bis 1890) des Philosophen und Psychologen Carl Stumpf (1848–1936):

„Die erste Unterscheidung zwischen Tonpsychologie und Musikpsychologie stammt von [dem Musikwissenschaftler] Ernst Kurth (1931): „Die Tonpsychologie ist mehr auf Einzeltöne (Ton, Intervall, Akkord, rhythmische Einheit usw.) gerichtet, die Musikpsychologie mehr auf das fließende Ganze, so dass sie die Einzeleindrücke schon von diesem aus betrachtet.““ (<http://www.hdm-stuttgart.de/~curdt/Tonpsychologie.pdf>) [1.12.2013]

die dritte Koordinate in dem nun mal dreidimensionalen Koordinatensystem bleibt. Die Autoren der OPD stellen nicht einmal diese Frage. Um zu verdeutlichen, wie wichtig für die Psychotherapie aber diese Frage ist, seien die drei Koordinaten anhand anderer Diagnostiksysteme näher betrachtet.

Andere mit dem Koordinatensystem dargestellte Diagnostiksysteme

In plausibler Weise hat Rudolf Laban⁴⁷, der als Bewegungsforscher und –systematiker ohne akademisches Studium Raum, Kraft, Zeit und Fluss als die maßgebenden Bewegungsfaktoren ausgemacht und sowohl deduktiv als auch induktiv der Wirkung ihrer Elemente in allen möglichen Kombinationen nachgegangen war, das Wissen um Emotionen anhand der Analyse von Bewegungsspuren visualisiert.

Während für den Künstler Rudolf Laban der Bewegungsfaktor Fluss als gleichrangig mit den anderen dreien gilt, beschränkte sich die Psychoanalytikerin Judith Kestenberg⁴⁸, die bereits 1937 nach New York geflohen war, auf die Bewegungsfaktoren Raum, Kraft und Zeit und hielt den Fluss für das entscheidende Mehr, das in Anlehnung an den Gestaltpsychologen Christian Ehrenfels (MGG, 1991, S. 32) „Eine Melodie ist mehr als die Summe ihrer Teile“ über die Summe von Raum, Kraft und Zeit hinausgeht. Ihr den Appell von Sigmund Freud, bei der Beobachtung anzusetzen, aufgreifender Ansatz fokussiert fünf gegensätzliche psychoenergetische Spannungsrhythmen und begründet sie mit der inzwischen überholten ontogenetischen Stufenlehre. An den jeweiligen typischen Spannungsrhythmen einer Person untersucht sie das Vorherrschen von Bewegungselementen und unterscheidet die als effort (ausgebildet verwendet) und preeffort (noch nicht richtig entwickelt und damit zu behandeln).

So sieht auch der Kognitionsforscher Martin Seligman⁴⁹ das Verhältnis von Bewegungsfaktoren. Der von ihm als Glücksfaktor (Seligman, 2003) bezeichnete Stimmungszustand Fluss basiert bei ihm auf der richtigen Kombination der Elemente der drei physikalisch messbaren drei Bewegungsfaktoren. Ein Optimist zeichnet sich gegenüber einem Pessimisten dadurch aus, dass beide einem Ereignis die gegenteiligen Pole von Personalisation (Kraft-Faktor), Geltungsbereich (Raum-Faktor) und Dauer (Zeit-Faktor) attribuieren und dadurch ein für beide gleichermaßen negatives und positives Ereignis völlig entgegengesetzt bewerten und damit gemäß der Kognitionsformel A B C D E (advertisement = Ereignis, belief =

⁴⁷ https://de.wikipedia.org/wiki/Rudolf_von_Laban

⁴⁸ https://de.wikipedia.org/wiki/Judith_Kestenberg

⁴⁹ https://de.wikipedia.org/wiki/Martin_Seligman

Bewertung, consequence, discussion, efficiency = Ergebnis, Emotion, effort) zu einer gänzlich anderen Befindlichkeit gelangen, die sich aber im Sinne des Konstruktivismus, der zwischen Realität als dem nicht Veränderbaren und Wirklichkeit als dem, was man für sein Selbstwertgefühl mehr oder weniger positiv bewirken kann, anhand der Kognitionsformel auf eine optimistischere Sichtweise hin trainieren kann und was eine solcherart vorgehende Musik- oder Tanztherapie durchaus manifestieren kann.

Während die Riemann-Thomann-Achse auf der Grundlage des auch heute noch hochgeschätzten Buchs „Grundformen der Angst“ von Fritz Riemann (1991) ebenfalls bei einem zweidimensionalen Koordinatensystem belässt, nutzt die ebenfalls noch weit verbreitete differentielle Persönlichkeitsdiagnostik im Buch „Miteinander reden, Störungen und Klärungen“ (Fr. Schulz von Thun⁵⁰, 1981) die dreidimensionale Darstellung von Ichkundgabe, Dubezug und Appell, setzt diese drei Faktoren aber mit der Nachricht gleich, deren Sachebene erst durch die gegensätzliche Pole der anderen drei Seiten dem Hörer verständlich werden (Abbildung 3).



Abbildung 3. Nachrichtenquadrat nach Schulz von Thun (1981, S. 14 und 97) mit der Zuordnung des betreffenden Bewegungsfaktors und seiner Visualisierung.

Wenn die Nachricht als die austauschbare Seite aus dem Nachrichtenquadrat genommen wird und ihre charakteristischen Anteile von Ich (Bewegungsfaktor Kraft), Du (Bewegungsfaktor Raum) und Appell (Bewegungsfaktor Zeit) gegenübergestellt werden, wird deutlich, worin die charakteristischen, überdauernden Eigenschaften eines solcherart eine Mitteilung Sprechenden liegt: Zum Verstehen einer Mitteilung ist schließlich das Zusammenwirken aller drei Dimensionen im Zeichensystem Semiotik notwendig, Semantik als Bedeutung des Zeicheninhalts, Grammatik als logische Folge der Zeichenanordnung und Pragmatik als hörbare Interpretation der nichtschriftlichen Anteile einer Mitteilung.

Auf der Semiotik-Dimension Pragmatik aber fußt ganz entscheidend die Wirkung von Musik. Die Dimension Pragmatik ist nicht weniger entscheidend für die

OPD, wird aber dort jedenfalls laut Lehrbuch übersehen. Während in der therapeutischen Beziehung der Symbolaspekt der Sprache im Vordergrund steht, ist Musik prinzipiell von sprachlichen Symbolen, Metaphern usw. losgelöste, absolute „tönend bewegte Form“ (Hanslick, 1854) bzw. unter dem Eindruck der Befunde der Hirnforschung ausgedrückt, mehr oder weniger strukturierte tönend bewegte Zeit. Doch beruhen Musik und Sprache auf figürlich-ungegenständlichen gestischen Zeichen wie die bildende Kunst (Wichelhaus, 2013) und damit auf denselben Wurzeln der Kommunikation. Da keine Hirnregionen für Grammatik gefunden werden konnten, wird einerseits von einer genetischen Mutation und andererseits von vielfältigen gruppenspezifischen Entwicklungen von Semantik, Grammatik und Pragmatik ausgegangen.⁵¹

Im Schema der Dreidimensionalität der Bewegungsfaktoren repräsentiert Musik den Faktor Zeit. Wie Tanz ist Musik primäre eine Zeitkunst, die sich aber in der Gewichtung der anderen beiden Bewegungsfaktoren unterscheiden.

Musik- und Tanztherapie belegen somit die im Achsensystem der OPD fehlende z-Koordinate Zeit. Wie sehr die zusammengehörende Musik- und Tanztherapie auf dieser z-Koordinate fundiert, zeigt bereits die Vielfalt der Begriffe und ihre Hierarchie für die Gestaltung und Wirkung von Musik und Tanz. Während sich die Begrifflichkeit für Kraft und Lautstärke mit den Abstufungen zwischen ppp und fff und einigen Artikulationszeichen und zusätzlichen Angaben erschöpft und sich der Faktor Raum zwar auf den Frequenz- und Klangraum bzw. dessen Orchestration bezieht, die aber für die Wirkung von Musik nicht maßgebend ist, bietet der Zeitfaktor eine Fülle von Begriffen und damit Gestaltungselementen, die nicht nur in einer aufeinander aufbauenden hierarchischen Beziehung zueinander stehen, sondern entsprechend ihrer Bedeutung in dieser Hierarchie die musikalische Wirkung höchst subtil bis hin zu drastischer Veränderung bestimmen.

In ähnlicher Weise bestimmt der Faktor Zeit auch das therapeutische Gespräch, was die Psychoanalytiker um P. Geißler mit ihrer Sichtweise der „musikalischen Dimension“ als „musikalischen Akkord“ nicht genügend erkannt haben dürften.

Dabei liegt die Analogie zwischen Musik und Leben so nahe. Zeit als übergeordnete Basis bestimmt beides. Das innere Chaos, mit dem es Psychotherapie zu tun hat und Ordnung und Orientierung verlangt, kennzeichnet Zeit als Lebenszeit und Musik gleichermaßen, indem sich Zeit messen lässt, was in der Musik Metrum heißt. Darauf folgt der Begriff Takt für die geordnete Schwerpunktbildung in der Metrik. Der Bezug zum Leben ergibt sich aus dem beredten Wort „taktvoll“ bzw. „taktlos“. Und erst die unterschiedliche Folge von kurzen und langen Dauern machen den Rhythmus als zeitlicher Mikrokosmos etwa in

⁵⁰ https://de.wikipedia.org/wiki/Friedemann_Schulz_von_Thun

⁵¹ https://de.wikipedia.org/wiki/Noam_Chomsky [2.1.2013]

Form des Motivs als Bewegungsimpuls bis hin zur makrokosmischen periodischen Pulsation und Gliederung von Zeit aus. Agogik, Fermate, ritardando usw. wie auch die dem Bewegungsfaktor Zeit zuzuordnenden Artikulationen von staccato, legato, marcato und weiteren Gestaltungs- und Ausdrucksbezeichnungen wie tenuto, allegro usw. aus. Mit dem Rhythmus als Pulsation einher geht die für die musikalische Gestaltung unverzichtbare Struktur. Erst das Gestaltungselement der Gliederung lässt der inneren, im Gehirn und speziell im limbischen System zu verortenden eher trägen Psyche eine Anpassung ihrer biophysischen Stimmung an Musik angemessen erscheinen, so dass angesichts der permanenten akustischen Berieselung und allerorten anzutreffenden Klangtapeten sich eine musikimmanente Wirkung überhaupt entfalten kann, wobei selbstverständlich die Hörerfahrung die maßgebliche Rolle spielt, so dass laut Adorno der Typ des guten Zuhörers auf die klangliche Realisation verzichten kann. Wie maßgebend die großformatige Periodik und Grammatik der Musik mit ihren Proportionen im Kleinen wie im Großen die Wirkung von Musik ausmacht, erleben die Käufer von sog. Entspannungs- und Meditations-CDs, wie sie in Mediamärkten umsatzstark vertrieben werden – man bedenke, dass die Wellness-Industrie 52 Milliarden Euro pro Jahr umsetzt – unmittelbar, indem sie von der aggressiv machenden Wirkung dieser Entspannung versprechenden CDs berichten. Die Firmen können ihr Versprechen von Entspannung nicht halten, weil sie bei ihren meist billig gemachten akustischen Geschnipseln die unersetzliche Bedingung von überschaubarer Gliederung eines Musikstücks und die notwendige großflächige Stimmigkeit aller Bestandteile des Bewegungsfaktors Zeit verkennen.

Das aus psychotherapeutischer und erst recht aus künstlerischer Sicht verbreitete Unbehagen an der Dreidimensionalität der Bewegungs- und Wirkungsfaktoren Raum, Kraft und Zeit äußert sich oft in der Kritik an der mangelhaften Nachhaltigkeit von als bedenkenswert lapidar anmutenden Therapieansätzen verhaltenstherapeutischer Provenienz wie aber auch an der Rückwärtsbezogenheit herkömmlichen psychoanalytischen Vorgehens und der zu kurz kommenden Perspektivik und Zukunftsbezogenheit. Es erscheint somit einer Überlegung wert, auf den Entwurf der Vierfaktorentheorie von Rudolf Laban einzugehen. Laban versteht sich durchaus als homo ludens (ein Instrument „spielen“, künstlerisch = „anders“, sensibler, eher imaginativ-bildhaft-symbolisch und mit räumlicher Wahrnehmung anstatt mit logischer Kontrolle im präfrontalen Cortex gestaltend) und betont damit die für analoges Denken wichtige Fähigkeit zu raum-zeitlichen Frames (von Sprachbildern aktivierte Netzwerke), die in der rechten Gehirnhälfte lokalisiert sind, wo auch das bildgenerierende Lesen stattfindet. Dieses Andere, das sich von der Aktion abhebt, hat Laban als Fluss bezeichnet, dessen Bedeutung sich in dem folgenden Modell einer graphischen Synopse erschließt (Abbildung 4).

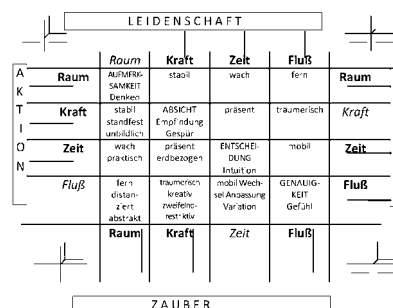


Abbildung 4. Graphische Zusammenfassung von Labans Eukinetik (Hörmann 1999, 61, und 2009b, S. 170).

Die Weitsichtigkeit von Labans betont künstlerischem Blick erweist sich auch angesichts der Entdeckung des default mode networks⁵². Das Gehirn ruht nie, es ist ständig im Fluss, wobei sich „Fluss“ keineswegs auf die euphorische Empfindung, wie sie mit „flow“ bezeichnet wird, beschränkt. Im Ruhezustand verbraucht das Gehirn sehr viel mehr Energie als in der bewussten Aktion. Es macht somit Sinn, angesichts der Bedeutung des Flusses im selbstorganisierenden Ordnungssystem des Gehirns diesen in Labans idiographischen System entsprechend aufzuwerten.

In die Welt der zweidimensionalen Linearität der OPD die im Detail durchaus sehr unterschiedlichen dreidimensionalen Koordinatensysteme anderer Autoren zu legen, bietet zwar eine bildliche Veranschaulichung von Gemeinsamkeiten und Besonderheiten der psychotherapeutischen Ansätze, dürfte angesichts der Entdeckung des default mode networks und der daraus abzuleitenden Konsequenzen für eine tagtraumartige und damit für eine zeitausdauerndere entspannungsgeleitete und entspannungsfördernde aktive wie rezeptive Musiktherapie bzw. Ton-Psychologie zu kurz treten, worauf im Folgenden noch eingegangen wird.

Über die zweidimensionale Diagnostik der OPD geht beispielsweise Martin Seligman (1991 und 2003) hinaus. Ob sich mit einem Ereignis ein euphorischer flow verbindet oder nicht, hängt ihm zufolge von der Zuschreibung von Geltungsbereich, Personalisation und Dauer bzw. von der Bewertung der jeweiligen Faktorelemente ab. Die innere und äußere Haltung bzw. eine optimistische und pessimistische Kausalattribution zu angenehmen und unangenehmen Ereignissen sei anhand des einen psychoenergetischen Spannungsrhythmus näher beleuchtenden Diagramms 4 (effort) des RES-Diagnosebogens demonstriert (Abbildung 5).

Die subjektive Wertung eines Spannungsflussrhythmus selbst wird gemäß der Idee von Otto Ewert (1965), zwischen Grundstimmung, Erlebnistönung und spezifischen Gefühlen zu unterscheiden, anhand ihrer graphi-

⁵² <http://neurology.about.com/od/Radiology/fl/What-is-the-Default-Mode-Network.htm> [2.3.2013]

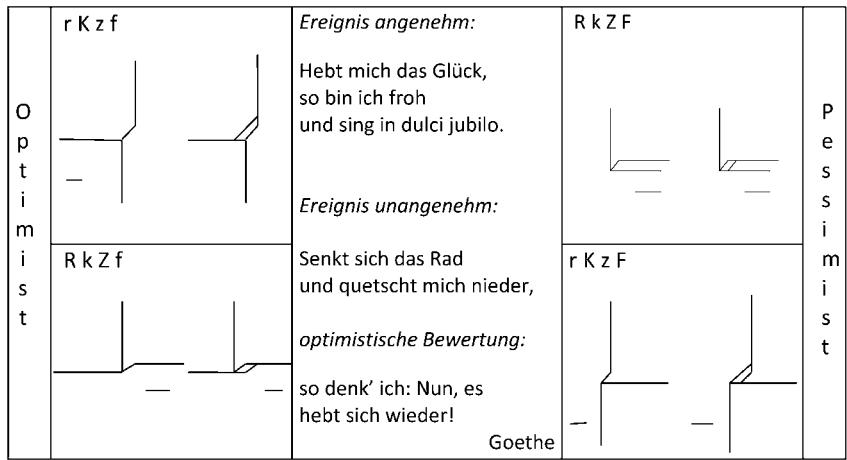


Abbildung 5. Reaktionen auf ein positives oder negatives Ereignis (Hörmann 2009a, S. 154): Raum (R, r), Kraft (K, k), Zeit (Z, z), Fluss (F, f). Großbuchstaben = sympathogen, Kleinbuchstaben = parasymphatisch.

schen Notation als charakteristischer Tonart mit ihren auf diese Grundstimmungen bezogenen, in anderen Tonarten stehenden Sätzen einer Symphonie mit seiner Lage über der angenommenen Nulllinie veranschaulicht, wobei die Färbung der Verläufe im Sinne von Farbe als potentiell Bedeutungsträger (Kandinsky, 1965) genutzt werden kann.

Otto Ewert (1965) zufolge ist zwischen Affekten als kurzzeitigen, momentan punktuellen Gefühlswallungen und Erlebnistönungen als längerdauernden Gefühlphasen sowie Stimmung als überdauernder Gefühlslage im Sinne etwa einer Symphonie mit einer Grundtonart (Stimmung), verschiedenen Sätzen in unterschiedlichen Tonarten (Erlebnistönungen) und artikulatorisch differenzierten Momenten (Affekten) zu unterscheiden und erinnert damit an die eingangs wiedergegebene Auffassung Moores (1982, 49f.) von der optischen Symphonie der Bewegungssprache (Abbildung 6).

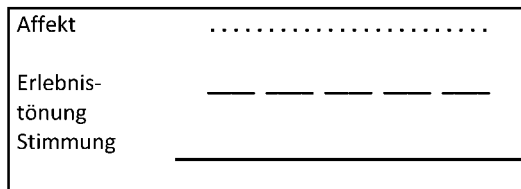


Abbildung 6. Gefühls-Hierarchie nach O. Ewert in Hörmann (2009a, S. 154).

Weder Labans Eukinetik noch sämtliche auf diesem aufbauenden weiteren tanzpsychologischen Diagnostiksysteme reichen zur Erklärung des Geschehens unter Gesichtspunkten der TON-Psychologie und Ton-PSYCHOLOGIE aus. Gemäß des Ansatzes des Konstruktivismus bzw. der oben erwähnten gegenwärtigen Gefühlsforschung genügt es nicht, den Erregungsgrad (arousal) und darüber hinausgehend die gestische Bewegungsspur zu ermitteln. Vielmehr müssen die Bewertungen der zu den Polen der Bewegungsfaktoren tendierenden Bewe-

gungsspuren ebenfalls ins Visier genommen werden, wie dies mit den psychoenergetischen Verläufen, die als die innere Melodie einer Persönlichkeit nach dem dargestellten Modell von Otto Ewert verstanden werden kann, veranschaulicht wird, indem eine mehr kurvige und durchgängige Linie ebenso wie ihr Gegenteil, eine eckige und unterbrochene, fragmentarische Linie auf der neutralen Nulllinie verlaufen kann, jedoch auch über oder unter ihr, je nachdem wieviel Leichtigkeit, Gelassenheit, Souveränität und flow oder das Gegenteil davon ihr zugeschrieben wird. So hat auch jeder Pol eines Bewegungsfaktors eine positive und eine negative Seite hat. Dies sei anhand der üblicherweise bevorzugten Dreifaktoren-Kombination angedeutet (Abbildung 7).

Damit erweist sich das RES-Diagnosesystem als ein sehr präzises Instrument für die Ton-Psychologie, in der es die immanente potentielle Wirkungssubstanz des künstlerischen Mediums ebenso wie das aktive und reaktive Verhalten in einer therapeutischen Beziehung zu analysieren gilt, um die mit eben diesem Beobachtungsinstrumentarium zu planenden Schritte einer erlebnisvertiefenden Remoralisierung und Remediatisierung zum Erreichen der individuumszentrierten Therapieziele zu ermöglichen.

Bezogen auf das Modell von Fritz Riemann „Grundformen der Angst“ (1967)⁵³ ergäbe sich folgende RES-Diagnostik (Hörmann, 2009a und b) und daraus abzuleitendes Training, um individuumszentriert Entspannung, Wohlfühl und entspannten und euphorisierenden flow zu erreichen:

Eigenrotation (schizoid): -r/-R K Z F, +us (Angst vor Nähe, ist sich selbst genug, sich abgrenzend; fragmentarische, technische Bewegungen) → +R

⁵³ www.stangl-taller.at/ARBEITSBLAETTER/EMOTION/Riemann.shtml
www.sgipt.org/gipt/diffpsy/cst/cst0.htm

+R = zielstrebig, Objektbezug	+K = durchsetzungsfähig, präsent, repräsentativ, usw.	+Z = entscheidungsfähig, appellativ, usw.
-R = starr		-Z = Flucht usw.
+r = offen, weitherzig, vigilant	-K = schwer-mütig, bedrückt, gebrochen, usw.	+z = sich Zeit lassen, besinnlich, ruhig usw.
-r = fehlender Raumbezug	+k = leicht, souverän, Überblick usw.	-z = fehlender Zeitbezug
	-k = fehlende Bodenständigkeit, schwach, Minderwertigkeitsgefühle	

Abbildung 7. Bewertung von Bewegungselementen, wobei die Zeichen für plus und minus nicht mehr und weniger bedeuten.

Revolution (depressiv): + R z F, fs (Angst vor Selbstverwertung, will hin zum Andern; zäh, mit vielen Unterbrechungen, „Pausen“) → +K +r +Z

Zentripetal (anankastisch): K z F, as (Angst vor Veränderung, ichtsynton, festhaltend; gepresst, enger Bereich, kurzatmig) → +k, +a +u

Zentrifugal (histrionisch): [r'] k Z, u (Angst vor der Endlichkeit, will raus aus der Umlaufbahn; ohne Phrasierung und Gliederung) → +R +K

Andere Störungen können ebenfalls auf diese Weise analysiert werden. Hierbei ist zu berücksichtigen, dass außer mit den obigen effort-Kombinationen (RES-Diagramm 4) auch mit den preeffort-Elementen der Bewegungsfaktoren (Diagramm 3) und mit ihren Attributen (Diagramm 2, z. B. Intensität einer rhythmischen Passage) die fünf gegenpoligen charakteristischen Rhythmen näher betrachtet werden. Diese entwicklungsaltertypischen sog. Ton-Arten (Diagramm 1) heißen (Hörmann, 2009a und b):

„o – os“ (ondulierend, wellenförmig, sinustonartig – dreiecksverzerrt, unterbrochen, eng = angustus = ängstlich),

„a – as“ (ambivalent, ornamentisch umspielend – angespannt, zäh, (be)drückend),

„u – us“ (unklar fließend – stockend, stop and go),

„f – fs“ (flache Sinusphase mit geringer Amplitude – schleppend, ausgedehnt),

„p – ps“ (puschende, große kurvige Amplituden – spitze, kickende, knallige große Amplituden)

Zur Bedeutung der Zeit-Achse

Aus ton-psychologischer Sicht werden psychotherapeutische Ansätze auf ihren bevorzugten Bewegungsfaktor hin untersucht. Bei denjenigen Richtungen, die sich vornehmlich um den Aufbau des Selbstwertgefühls kümmern, wird der Bewegungsfaktor Kraft mit seinem Bezug zur Vertikale als dem Zeichen für aufrecht, oben – unten, leicht – schwer, für Individuation und Personalisation maßgebend sein, um das „gebrochene Rückgrat“ wieder aufzurichten. Der Raumfaktor dagegen bezieht sich auf die Objektbeziehung und wird mit der Horizontale beschrieben, die das direkte Hinschauen oder das Gegenteil symbolisiert. Im Unterschied zur Independenz

(y-Koordinate) zielt sie auf die Affiliation (x-Achse), worum sich hauptsächlich die Paartherapie, Systemische Therapie usw. kümmern. Ganz offensichtlich fehlt die z-Achse mit ihrem besonderen Bezug zur Zeitgestaltung, zum Zeitmanagement, zur Ruhe und Gelassenheit sowie zur Befähigung, sich treffsicher und entschlossen entscheiden zu können, wie auch zur weitsichtigen Planung und Genussfähigkeit. Hierfür gibt es offensichtlich keine eigene Therapierichtung, so dass diese Lücke die Musiktherapie ausfüllen kann.

Bei Zuständen, die nichts mit Stillstand zu tun haben, handelt es sich um Vorgänge, die in der Zeit verlaufen und sich in der z-Achse notieren lassen. Immerhin ist einigen Psychoanalytikern um den Wiener Psychoanalytiker Geißler (2012) möglicherweise die Bedeutung von Zeit aufgefallen. Sie sprechen demgemäß von der „musikalischen Dimension“ und vom „musikalischen Ausdruck“ im Psychotherapieprozess, belassen es aber – offensichtlich wegen mangelnder Musikkenntnisse – bei Anekdoten und Spekulationen. Immerhin haben sie wohl erkannt, was Musiktherapeuten schon immer wissen, da nun mal die Wirkung von Musik auf der musikalischen Zeitgestaltung beruht. Musik steht nie still ebenso wenig wie das Leben still steht. Zustand, d. h., Stillstand ist letztlich der Tod. Gleichwohl gilt das Wort von J. W. Goethe „Verweile doch, o Augenblick, du bist so schön“ gleicherweise wie jenes von Fr. Nietzsche „Alle Lust will tiefe, tiefe Ewigkeit“. Komponisten aller Zeiten haben diese Wirkung in unterschiedlichster Weise meisterhaft geschafft bis hin zu J. Cages Realisation eines 650 Jahre klingenden Getöns „ORGAN²/ASLSP“ (1987). Und nicht selten lebt die Musiktherapie von der Aktivierung der Zeit wie auch von ihrer Gestaltung zur Stille.

Fluss, d. h., flow, gilt somit als eigentlicher Grund für das Erleben eines Glücksgefühls. Fluss aber lässt sich nicht in Worte fassen, weshalb bereits Laban diesbezügliche Versuche, wie etwa von Marian North (1972) abgelehnt hat. Fluss ist eine nicht referentialistische, absolute, typisch musikalische Eigenschaft, die sich von der Symbolhaftigkeit von Sprache grundlegend unterscheidet. Fluss ist somit eher zu sehen als Übersummenhaftigkeit des Zusammenwirkens von Bewegungsfaktoren im Sinne von Ehrenfels' (MGG, 1991, S. 32) Verständnis von Melodie, die mehr ist als die Summe ihrer Teile.

Nicht erst R. Laban (1920, 1947, 1988), der wohl erste Tanzpsychologe, hat die Wirkung der Bewegungsfaktoren

und ihres Zusammenwirkens systematisch untersucht. Während seine Choreutik die Ausführung von Bewegungen im Raum unter dem entsprechenden Einsatz von Kraft und Zeitgestaltung beschreibt und dazu eine heute noch in vielen Ländern verwendete Tanznotation geschaffen hat, ist er in seinem weitaus wichtigeren Werk der Psychologie der sichtbaren Bewegungen nachgegangen. In seiner Eukinetik erklärt er, wie die Wirkungen von Bewegungen entstehen und was ihre Wirkung ausmacht. Seine Beobachtungen decken sich im Wesentlichen mit den weitaus differenzierteren des kalifornischen, aus Portugal stammenden ingenieusen Hirnforschers A. Damasio (2011), demzufolge es ein Widerspruch in sich ist, Stimmungen und Emotionen als Zustände anzusehen und ausschließlich im Sitzen zu behandeln. Bereits Fr. Nietzsche hatte schließlich gelehrt „Trau keinem Satz, der im Sitzen entstanden ist“, und nicht von ungefähr diktierte Goethe seine Texte seinem Sekretär Eckermann im Gehen.

So offen S. Freud für die Gedanken und Strömungen seiner Zeit auch war und sich gar mit außereuropäischen Figuren eingedeckt hatte, so verhielt er sich doch bewusst resistent gegenüber Musik. In seinem berühmten Essay „Der Moses des Michelangelo“⁵⁴ bekennt er unverhohlen:⁵⁵

„Aber Kunstwerke üben eine starke Wirkung auf mich aus, insbesondere Dichtungen und Werke der Plastik, seltener Malereien. Ich bin so veranlaßt worden, bei den entsprechenden Gelegenheiten lange vor ihnen zu verweilen, und wollte sie auf meine Weise erfassen, d. h. mir begreiflich machen, wodurch sie wirken. Wo ich das nicht kann, z. B. in der Musik, bin ich fast genußunfähig. Eine rationalistische oder vielleicht analytische Anlage sträubt sich in mir dagegen, daß ich ergriffen sein und dabei nicht wissen sollte, warum ich es bin, und was mich ergreift.“

Das Wort „wissen“ stammt aus dem lateinischen „videre“⁵⁶. Das exakte Beobachten und genaue Hinsehen ist also das A und O. Nach dem Motto „Ein Bild sagt mehr als tausend Worte“ lassen sich individuelle Therapieziele herleiten und mit Hilfe solcher bildgebenden Verfahrens gezielt trainieren.

⁵⁴ Eine Analyse aus kunstpsychologischer Sicht bietet Georg Franzen (1992).

⁵⁵ Ist es bei diesem Wissen nicht komisch, dass sich weite Teile der zumindest deutschen Musiktherapie als psychoanalytische oder tiefenpsychologische Musiktherapie ausgeben und sich auf S. Freud berufen? Eine solcherart begründete Musiktherapie ist eher eine *contradictio in adjectu* und lässt damit unschwer verstehen, dass sie nicht nur ineffektiv, sondern auch gemessen an ihren Möglichkeiten tatsächlich weitgehend unwirksam und bloßes Wunschenken sein muss.

⁵⁶ Das Wort „wissen“ hat im Deutschen keineswegs die von D. Aldridge („Musiktherapie in der Medizin.“ Bern: Huber, 1999, S. 378) spekulierte Bedeutung: „Wissen hat etwas mit Kenntnissen und Urteilsfähigkeit zu tun.“

Was aber gilt es hauptsächlich zu beobachten? Mehr oder weniger aufmerksames Gucken passiert schließlich immer. Für ein systematisches Hinsehen bietet die OPD eine hervorragende Systematik. Als wichtigste ihrer fünf Achsen gilt ihr die Achse 4 „Struktur“. Mit ihrer Beherrschung sei am ehesten jenes hauptsächliche Ziel der Sicherheit, wie ja auch der eingangs erwähnte Psychotherapieprofessor Reiner Krause (2012) sagt, erreichbar. Diese Achse 4 „Struktur“ umfasst vier Dimensionen (OPD-2, 2009, S. 432–440):

- Selbst- und Fremdwahrnehmung,
- Selbst- und Fremdsteuerung,
- Kommunikation mit sich und anderen,
- Selbst- und Objekt-Bindung.

Sie lassen sich anhand des Systems der zur Diagnostik der Achse 2 „Beziehung“ verwendeten x- und y-Koordinaten sowohl unter psychodynamischen als auch unter operanten Gesichtspunkten diagnostizieren und behandeln. Doch fehlt eben, wie bereits erwähnt, jene nicht unwesentliche z-Koordinate.

Hier sei wieder auf A. Damasio's singulären Ansatz des Verständnisses vom Menschen als dem Selbst im Sinne der Entwicklung von Proto-, Kern- und autobiographischem Selbst und dem spezifischen Bewusstsein hingewiesen. Bereits die beiden Zitate, die er seinem tief-schürfenden Werk (2010) voranstellt, stellen seine programmatische Arbeitsweise dar, die jegliche Psychotherapie charakterisieren müsste:

„Meine Seele ist ein verborgenes Orchester; ich weiß nicht, welche Instrumente, Geigen und Harfen, Pauken und Trommeln, es in mir spielen und dröhnen lässt. Ich kenne mich nur als Symphonie.“

„Was ich nicht bauen kann, kann ich nicht verstehen.“

Bei aller Bewunderung für Damasio's hochkomplexe Analyse des Selbst lassen sich für die Psychotherapie Labans im Wesentlichen übereinstimmende Erkenntnisse und Methoden der Diagnostik von Bewegungen und der Beeinflussung ihrer potentiellen Wirkungsfaktoren weitaus praktikabler anwenden. Diese Methodik betrifft durchaus nicht nur die sichtbaren, sondern auch die weitgehend unsichtbaren von Emotionen und vor allem aber auch die hörbaren, aber nicht sichtbaren Bewegungen. Musik ist schließlich in ihrer Substanz „tönend bewegte Form“, wie der zu seiner Zeit gefürchtete Eduard Hanslick in seiner Habilitationsschrift „Vom musikalisch Schönen“ (1854) erklärt hat. Das Wort Form ist synonym mit den Begriffen Struktur und Ordnung. Musik ist Ordnung. Das hatte bereits der frühe Musiktherapeut A. Pontvik (1948) betont und sich an seinem Idol für musikalische Ordnung J. S. Bach orientiert. Ordnung bzw. Struktur ist somit gleichermaßen der Leitbegriff des OPD wie der Hirnforschung. Seinem schon zitierten ersten Motto am Anfang seines Buches gemäß sieht Damasio den Menschen als ein sich ständig in Entwicklung be-

findliches System von in mehr oder weniger stabilen, aber doch ständig fluktuierenden Prozessen zusammenwirkenden Komplexen von Elementen. In seinem früheren Werk (2000) nennt er dieses System menschlicher Psyche eine Partitur simultan und sukzessive ablaufender Prozesse körperlich-sinnlichen Geschehens. Für ihn repräsentiert der Mensch Musik und ist sein Dasein eine große Symphonie unzähliger musikalischer Phänomene. Diese entziehen sich keineswegs der Beobachtung. Vielmehr äußern sie sich in Bewegungsspuren, die in dem symphonischen Zusammenklang je nach ihrem Zweck in sehr unterschiedlicher Weise dominieren und sich mit anderen Instrumenten des Körper- und Geistesorchesters zusammenschließen. Sie lassen sich bildlich vorstellen und als hintereinander folgende und gleichzeitig ertönde, akkordische, polyphone, polyrhythmische und auch heterophone Komplexe von emotionalen Bewegungsspuren verfolgen und unter kognitionspsychologischen Gesichtspunkten selektieren, wie sie in der doppelten Wortbedeutung von konzertieren als konzertare (wettstreiten) und conserere (aneinanderreihen) beim Gesunden miteinander harmonisieren oder konkurrieren.

Wenn wir Damasio epochemachendes Werk ernstnehmen und in die therapeutische Praxis miteinbeziehen wollen, kommen wir nicht umhin, den Menschen als tatsächlichen Repräsentanten von Musik durchaus im Sinne der von Eggebrecht (1979) getroffenen Unterscheidung von musikalischem Sinn und ihrem Gehalt anzuerkennen.

Das psychische Geschehen, d.h., die innere Symphonie, die sich dem im Sehen Geschulten an äußerlichen Verhaltensweisen in wichtigen Zügen offenbart, lässt sich also mit Mitteln der Musikpsychologie im beiderseitigen Sinn des Wortes analysieren und damit dem Patienten nicht nur metaphorisch, sondern in der Weise des OPD systematisch zeigen, was bereits Novalis mit seiner vielzitierten Erkenntnis meint: „Jede Krankheit ist ein musikalisches Problem, die Heilung ihre musikalische Auflösung.“

Mit tieferen Kenntnissen der Musikpsychologie als Gebiet der musikalischen Wirkungsforschung, die sich nicht auf die im gegenwärtigen mainstream herrschende Statistik beschränkt, die für künstlerisches Musizieren weitgehend irrelevant ist, wie B. und D. Willimek (2014) zurecht kritisieren, kann sich ein originärer und origineller künstlerischer Austausch im ganz besonderen individuellen Tun und seiner unverkennbaren expressiven Wirkung entfalten. Gerade darauf aber kommt es in der Psychotherapie in ihrem Spagat zwischen Individuation und sozialem Wesen (nature und nurture) an.⁵⁷

⁵⁷ Patienten, vor allem jene mit den am weitest verbreiteten Störungen, verlangen nach Zulassen, d.h., nach Akzeptanz ihrer Eigentümlichkeiten. Eine statistische Normierung bzw. elektrophysikalische Angleichung und Nivellierung ihrer körperlichen Eigenschaften widerspricht diesem menschlichen Anliegen fundamental. Es zerstört jeden musikalischen Impetus – musikalisch im Sinne eines Damasio wie auch

Die hauptsächlichsten, alles Lebendige ausmachenden Faktoren mit ihren die äußeren wie auch die inneren, die sichtbaren und nicht sichtbaren, für das Ertönen wie für Stimmungen und Gefühle gleichermaßen in Betracht kommenden Bewegungselemente sind allseits bekannt: Raum, Kraft, Zeit und Fluss. Sie gelten für alle Menschen und genauso für abendländische wie für außereuropäische Musik. Die westliche Musik aber besitzt eine besondere Errungenschaft. Sie hat eine Harmonik ausgebildet, die angesichts der Globalisierung der westlichen Musikkultur heutzutage weitgehend überall die Musikrezeption geprägt hat.

Was aber bedeutet Harmonik bzw. funktionstheoretische Musik im Koordinatensystem menschlichen Erlebens? Um die Bedeutung dieses für die Psychotherapie und insbesondere für die Musiktherapie offensichtlich noch nicht erkannten entscheidenden Problemen zu veranschaulichen, sei zunächst die Koordinatendarstellung des OPD verlassen und zur Perspektive der Differentiellen Psychologie (Schulz v. Thun, 1981) gewechselt. Auch dort spielen die x- und y-Achsen, hier aber auch die z-Achse die entscheidenden Rollen in der Repräsentation des eigenen Selbst, der Kommunikationsaufnahme und –verweigerung und beim inneren Bezug zur individuellen Zeitgestaltung, die die OPD vollständig übersieht. Nur anhand von Bewegungsspuren aber lässt sich Verhalten studieren. Jede Bewegung ist wesentlich von ihrem Gebrauch des Faktors Zeit bestimmt. Musik – wie auch Tanz – ist eine Zeitkunst; ohne Vorwegnahme, ohne Erwartung also, und ohne Zurückdenken und Angleichen mit der Erinnerung ist der Moment des Erklingens lediglich ein aus einem Frequenzspektrum bestehendes bedeutungsloses akustisches Phänomen. Für keinen anderen Bewegungsfaktor gibt es somit auch annähernd vergleichbare viele Parameter wie z.B. Tempo, Metrum, Takt, Rhythmus (als motorisches Motiv wie auch in der alles bis hin ins Kosmische umfassenden Bedeutung), Agogik, ritardando, Fermate usw. einschließlich der zahlreichen Artikulationsarten, bei denen natürlich auch die anderen Bewegungsfaktoren eine Rolle spielen.

Die Differentielle Psychologie belässt es nicht bei der Analyse des Ichs im Hinblick auf die Independenz einer Person und ihrer Affiliation, sondern untersucht den Einsatz aller drei Verhaltenskoordinaten im Hinblick auf ihre Funktionalisierung einer Information bzw. Äußerung.

In dem mit den eukinetischen Symbolen der Bewegungsanalyse versehenen Modell wird differenziert zwischen dem Ich- und Du-Anteil einer Mitteilung und nach der mit ihr intendierten Bewirkung, d.h. nach ihrer mit der Sagittalen veranschaulichten Vorwärts- oder Rückwärtsgerichtetheit, gefragt. Dementsprechend werden die

Novalis. Er basiert zwar auf Konvention und Norm, ist also nomothetisch ausgerichtet, die es aber bei Kenntnis der speziellen Lebensgeschichte zugunsten des Verlassens solcher Einseitigkeit zu überwinden gilt.

drei Koordinaten als Nachrichtenquadrat dargestellt. Hier gilt die obere Hypothenuse der sprachlichen Mitteilung, was ebenso für nonverbale Gestik gelten darf, die untere Hypothenuse für den Du-Bezug einer Botschaft, die linke Seite für ihren Ich-Anteil und die rechte Seite für ihren appellativen Anteil, bei dem es um die Deutlichkeit und Erkennbarkeit der Signalwirkung einer Entscheidung im Sinne von effektiver und effizienter Veränderung geht. Dem Musiker ist die entscheidende Bedeutung dieser Achse vertraut. Gegen seine Instabilität des Tempos, wackligen, unpräzisen Rhythmus und gegen mangelndes Taktgefühl kämpft zunächst jeder Schüler, wenn er ein Instrument erlernt.

Taktgefühl ist aber ein Wort im üblichen Sprachgebrauch. Doch ist das Wort hier nicht auf seine musikalischen zeitlichen Eigenschaften beschränkt. Vielmehr signalisiert es eine sozialkommunikative Angelegenheit und meint damit auch den Ich-Anteil, hauptsächlich aber den Bewegungsfaktor Raum in seiner Visualisierung als Horizontale, mit der eine Person ein Objekt ins Visier nimmt und damit Kontakt zu ihm aufnimmt. Für die eingangs so wichtig erachtete Arbeitsbeziehung ist also hauptsächlich auf den Bewegungsfaktor Raum zu achten.

Zur Bedeutung des Raums in der Ton-Psychologie

Das Wort Raum hat im Deutschen keine eindeutige Bedeutung im Gegensatz zum Englischen, wo zwischen room und space unterschieden wird. Space im Wort Spaceshuttle als Begriff für Raumfahrt lässt sich nicht mit room vergleichen. Room wird zur Bezeichnung von Zimmer oder auch des Bühnenraums verwendet. Diese Differenzierung ist zu beachten bei der Beschreibung der Sukzessivität von Bewegungsspuren im Gegensatz zu ihrer Simultaneität, die Musik als Bild mit Raumperspektiven und übereinander lappenden Erlebnisschichten begreift. Im einen Fall folgt der Hörer dem psychoenergetischen Prozess, im anderen Fall lässt er sich von dem „ozeanischen Gefühl“ des Verharrens und Versinkens im ausgeweiteten kontemplativen Augenblick erfassen und gibt sich ganz der Stimmung der Musik hin – gemäß der J. W. v. Goethes Charakterisierung der Musikwirkung zwischen den beiden Polen Andacht und Tanz. Mit Hilfe von Zuordnungen von eindeutigen abstrakten Gefühlsgraphiken kann die Stimmung sowohl der Musik als auch des Patienten insgesamt und in ihren spezifisch wirksamen Erlebnisschichten erfasst und methodisch umgesetzt werden kann (Hörmann 2009a, S. 248–251).⁵⁸

⁵⁸ Bei der Zuordnung von Gefühlsgraphiken zu Musik fällt die Übereinstimmung eher selten so eindeutig aus wie bei der Trauer-Graphik zum Adagietto vom Samuel Barber, das bei diversen Staatsbegebenheiten die früheren Trauermusiken abgelöst hat. Arnold Schoenberg schrieb zu seiner „Erwartung“: „Das ganze Stück kann als Angsttraum aufgefaßt werden.“ (Reinhard Schulz, 1993. Philips Classics Prod. 426

Auch bei der Konkretisierung des Bewegungsfaktors Raum in der Musik ist dieser mehr als der Tonraum, den ein Musikinstrument bietet. Er beschränkt sich weder auf das Ausmaß einer Tastatur noch auf die einem Instrument eigenen Realisierungsmöglichkeiten einer Klangfläche. Vielmehr erfasst das Wort Raum auch die Hintergründe und Tiefenschichten eines Raums, also nicht nur sein vordergründiges Erscheinen, sondern auch seine tiefeschürfende hintergründige Bewandnis mit den möglicherweise sehr unterschiedlichen Perspektiven, die das Erscheinungsbild etwa im Sinne der sozialen Erwünschtheit kaschieren, verbergen oder auch als authentisch herauskristallisieren. C. G Jung (1968, S. 286 f.) hatte dafür die doppelte Bedeutung des Begriffs persona verwendet und ihn als schützende Hülle oder auch als eine Art Maske interpretiert, durch die Person heraustönen lasse, was ihr unter Verbergen ihres Gesichts der Mitwelt als mittelmäßig erscheint. Tatsächlich geht das Wort Person auf den Namen der indogermanischen Gottheit pershu zurück, die in etwa tatsächlich dasselbe meint: die Gottheit bzw. das Numinose äußert sich durch eine Maske, d. h., verschlüsselt. Die Äußerungen bedürfen ihrer Decodierung.

Mit diesem Problem hat es die Psychotherapie meistens in erster Linie zu tun.⁵⁹ Hierauf zielt denn auch die Kritik an dem durchaus probaten Nachrichtenquadrat:

„Obwohl das Modell hilfreich bei der Analyse von Kommunikation ist, kann es bei komplexeren Gesprächssituationen nicht immer von Nutzen sein, da sich die Kommunikation nach diesem Modell lediglich auf zwei Gesprächspartner bezieht. Zusätzlich wird, trotzdem sie eine gewisse Berücksichtigung erfährt, non-verbale Kommunikation nicht hinreichend untersucht.“ <http://widawiki.wiso.uni-dortmund.de/index.php/Kommunikationsquadrat> [15. 1. 2013]

Seit S. Freud wird schließlich versucht, die hinter den Wörtern versteckten und angedeuteten Sachverhalte aufzudecken. In der Musiktherapie werden die von Patienten erzeugten Klänge bisweilen als „Zwischentöne“ verstanden, ohne aber angeben zu können, was sie denn sein könnten und zwischen was sie denn sich bewegen und evtl. vermitteln könnten. Tatsächlich muss man sie in jenem Klangraum aufspüren, der von seinen Seitenwänden und von seiner Decke und seinem Boden umgrenzt ist. Wenn das Geschehen in diesem Klangraum stimmig ist, stimmen Vorder- und Hinterwand miteinander überein. Dann entspräche die vordergründige, aus der persona (Maske) tönende Mitteilung in ihrem Ich-, Du und Appell-Anteil der hinteren Wand, die die innere Haltung reprä-

261–2). Die Technik der Leitmotivik in der Musik kann ebenso für die hintergründig mitschwingenden „Kommentare“ bei Mitteilungen des Patienten gelten. Zum Studium der Differenzierung von sukzessiven und mehr oder weniger gleichzeitigen emotionaler Bewegungsspuren und Erlebnisschichten eignen sich Opern.

⁵⁹ Siehe dazu das in diesem Heft rezensierte, von Peter Geißler (2012) herausgegebene Buch.

sentiert. Die Mitteilung ist in diesem Fall authentisch. Einer Psychotherapie bedarf es dann nicht.

In der Terminologie einer ton-psychologischen Bewegungsdiagnostik empfiehlt es sich, bei der psychoenergetischen Sichtweise von „Punkt, Linie zu Fläche“ (Kandinsky, 1973) anzusetzen, es aber nicht bei der Linie und der sich auf diese beziehenden Fläche zu belassen, sondern sich bereits den Punkt als eine Kugel und die Linie mit Dicke und Tiefe vorzustellen, so dass daraus ein Raum mit Innengeschehen und Binnenstrukturen wird, der sich im Lebensraum entwickelt und auch Perspektiven von Kraft, Zeit und Fluss kennt (Abbildung 8).

Gustav Mahler: „Das Wesentliche steht nicht in den Noten.“



Abbildung 8. Blackbox des Klangraums mit nicht sichtbarer Rückwand des auch dort wirkenden eigenen „Nachrichtenquadrats“ und mit der Andeutung der zentripetalen bzw. zentrifugalen Tendenz zwischen beiden.

Diese Bild einer black box dürfte sich zum Verständnis der energiereichen Tätigkeit des nie ruhenden default mode networks eignen. Es dürfte veranschaulichen, warum in einem akut oder chronisch chaotischen Gehirn der selbstreinigende Effekt eines normalerweise sich selbstorganisierenden Ruhezustands sich nicht mehr einstellt. Seine Konstellation beim clashing von dem Gesagten und dem bewusst oder unbewusst aus dem Hintergrund auftauchenden tatsächlich Gemeinten dürfte die Missverständnisse erklären, die sich in psychischen und sozial-kommunikativen Störungen manifestieren können.

Wie stark die Diskrepanz zwischen dem präsentierten und seinem im Hintergrund wirkenden Nachrichtenquadrat ist, hängt – bildlich gesehen – von der Entfernung zwischen beiden ab. Während eine komplette Weltfremdheit sich sowohl im Umgang mit Realität zeigt und mit der dahintersteckenden Weltsicht übereinstimmen mag und eher zur offensiven Durchsetzungsbereitschaft der eigentümlichen Art des Handelns führen kann, erzeugt jene kognitive Dissonanz zwischen der zu vertretenden bzw. vertretenen Position und der mehr oder weniger be-

wussten Einsicht, dass sie eigentlich nicht überzeugend vermittelt werden kann oder gar abgelehnt werden muss, eine Schiefelage der vorderen und im Hintergrund wirkenden Melodie als jeweilige Summe von Bewegungselementen und ihren Bedeutungskomplexen.

Noch komplizierter wird das Geschehen im symphonischen Austausch zwischen Vorder- und Rückseite dieser Blackbox. In einer Symphonie spielt schließlich jedes Instrument des Orchesters eine Bewegungsspur, die durchaus mit anderen unisono und damit verstärkend verlaufen kann, mehrheitlich aber eigenständig verläuft und somit eine tönend bewegte Form (bzw. modern ausgedrückt, tönend strukturierte Bewegung in der Zeit) vermittelt, die eine ihren Bewegungselementen zukommende inhärente Aussage im Sinne von musikalischem Sinn und ihrem übergeordneten Gehalt umfasst.

Als praktikabler Maßstab zur tendenziellen Einschätzung für die in diesem Klangraum wirkende energetische Dynamik kann sich die Unterscheidung von zentrifugalen und zentripetalen Kräften und von Rotation und Revolution eignen, mit der schon Fritz Riemann (1991) die Grundformen der Angst unterschied. So wie sich diese an Äußerlichkeiten des Verhaltens unschwer bestimmen lassen, so lassen sich solch generelle Unterscheidungen mit etwas Training im musiktherapeutischen Setting treffen.

Dafür haben W. Kandinsky (1973, 1965) und P. Klee (1925, 1979, 2013) mit ihren Büchern „Punkt, Linie zu Fläche“ und „Pädagogischen Skizzenbücher“ entscheidende Vorgehensweisen geliefert, die nicht nur für die abstrakte Kunst, sondern nicht minder für die Musik als nichtgegenständliche Zeitkunst wegweisend sind.

Riemanns Konzept des Verhaftens an der Innenwelt und ihrem Verlassen hin zur Sonne ermöglicht die weitergehende Sichtweise von Raum als space mit seiner Atmosphäre etwa im Sinne der artes septem liberales und Goethes „Prolog im Himmel“, in dem der Erzengel Raphael die Sphärenharmonie verkündet: „Die Sonne tönt nach alter Weise ...“

„Als Sphärenharmonie oder Sphärenmusik (nach altgriechisch σφαῖρα *sphaira* = Kugel) bezeichnet man die aus der griechischen Antike stammende Vorstellung, dass bei den Bewegungen der Himmelskörper und der sie tragenden durchsichtigen Kugeln (Sphären) Töne entstehen, deren Höhe von ihren Abständen und Geschwindigkeiten abhängt. Die Töne ergeben einen harmonischen Zusammenklang (griechisch *symphōnía*), der jedoch für die Menschen normalerweise nicht hörbar ist. Diese Idee stammt von Pythagoras von Samos oder seinen Anhängern, den Pythagoreern, und bildet ein wesentliches Element der pythagoreischen Kosmologie. Dahinter stand die Überzeugung, dass der Kosmos eine durch mathematische Proportionen optimal geordnete Ganzheit sei und dass

sich daher in der Astronomie dieselben Gesetzmäßigkeiten zeigen wie in der Musik. In übertragenem Sinn wird der Begriff „Sphärenmusik“ heute auch für die Übertragung von Proportionen aus der Astrophysik in musikalische Beziehungen verwendet.“⁶⁰

Wenn von einem harmonischen Menschen die Rede ist, dann ist mehr gemeint, als was mit „taktvoll“, einer Eigenschaft von Zeit, ausgedrückt wird. Die innere Harmonie geht über die „Welt des Tänzers“ hinaus, wenn gleich sie auf dieser fusst und damit den Grad der ihr innewohnenden Ordnung in Verbindung mit musikalischen Kategorien konkret diagnostizierbar wird.

In diesem Sinne dürften beispielweise die Arbeiten des Nervenarztes und Pioniers der Kunsttherapie Wulf Becker-Glauch „Das ‚Reich Gottes‘ als Leitbild in der künstlerischen Therapie“ (1997), „Das Gedächtnis in den künstlerischen Therapien“ (Teil 1 2000, Teil 2 2001), „Wer verwundet, heilt auch“ (2007), „Landschaft des Herzens“ (Themenhefte 2011 und 2014) u.v.a.m. wie auch die in multimodaler Art vorgelegten Abhandlungen des langjährigen Direktors der Tübinger Kinder- und Jugendpsychiatrie Gunther Klosinski⁶¹ zu verstehen sein: „Die Welt erfüllen lernen wollen. Zum poetischen Kern der Weltenseele aufbrechen“ (Klosinski 2013, S. 26).

Und hierhin dürften auch die derzeit tiefeschürfendsten Forschungen des weltweit tätigen Repräsentanten einer globalen Musiktherapie von Wolfgang Mastnak (2014, S. 21) gehen mit seiner „Idee, psychophysiologische Prozesse auf subatomarer Ebene zu untersuchen, also gewissermaßen dort, wo wir die nicht mehr greifbare Materie, sondern Energiefelder vorfinden“

Von grundlegender Bedeutung sind durchaus auch in diesem Zusammenhang die Forschungen von Barbara Wichelhaus (2013) zur „figürlich-ungegenständlichen“ gestischen Malerei. Wie sie zeigt die bereits erwähnte Sprachforschung, dass die menschliche Sprache keineswegs auf einer zufälligen und glücklichen genetischen Mutation beruht, wie Noam Chomsky⁶² meint. Vielmehr gilt heute die Auffassung, dass sie sich nicht zuletzt durch gestisch mimische Zeichen zu grammatikalischen Strukturen entwickelt hat, wofür keinerlei genetische Befunde nachweisbar sind, weshalb Bevölkerungsgruppen im Laufe ihrer Geschichte völlig eigenständige Semantik, Grammatik und auch Pragmatik ausgebildet haben. Musik und Sprache mögen sich aus dem stimmlichen Vermögen des Säuglings entwickelt haben. Musik aber ist auf Kommunikation nicht angewiesen, während das Erlernen von Sprache ohne Augenkontakt und gestisch minimale

Vorbilder und ihre Übernahme nicht möglich ist. Auf die immense Bedeutung der Musik aber auch in dieser Hinsicht betont der Musiker und Neurophysiologe Eckart Altenmüller. Aus seinen Forschungen etwa zu Änderungen der Großhirntätigkeit beim musikalischen Lernen und zur Emotion in der akustischen Kommunikation konnte er die Steigerung der auch für die Analogiebildung wichtigen räumlich-zeitlichen Effekte durch Musik und die bedeutsamen Auswirkung des Musizierens auf die emotionale Intelligenz, d.h. auf das Gespür für emotionale Qualitäten einer Kommunikation, nachweisen.⁶³

Bei der Diagnostik von personaler Musik mit ihren Stufen von Proto-, Kern- und autobiographischem Selbst (Damasio, 2011) kann die Problematik der Vermittlung durch einen Interpreten entfallen. Dessen Verständnis von musikalischer Semiotik muss sich keineswegs mit der Partitur einer Komposition decken und kann noch dazu zu einem auch von ihm nicht beabsichtigten anderen semiotischen Resultat beim Rezipienten führen. Man sieht also, dass auch Musikpsychologie im Sinne von Decodierung der musikalischen Botschaft und ihrer stimmigen Interpretation eine Fülle von Fragen aufwirft. Sie sind jedoch ungleich leichter zu beantworten und hinsichtlich einer beabsichtigten Wirkung zu gestalten als jene vielfach komplexeren, mit der die Ton-PSYCHOLOGIE zu kämpfen hat.

Doch ist dies kein Grund zur Resignation. Im Gegenteil: Da sich im Gegensatz zum meist längst verstorbenen Komponisten von Musik der Patient als Repräsentant mit zunehmender Qualifizierung für die Abläufe seiner Bewegungsspuren und ihrer Prioritäten und Koalitionen mit anderen Elementen tönend bewegter Form seine innere Musik immer mehr versteht und ihren Effekten nicht zuletzt anhand der fünf Stufen der Kognitionsformel (advertisement, belief [Bewertung], consequence, diskussion und efficiency [emotionales Ergebnis]) nachzuspüren in die Lage versetzt wird, gewinnt er Freude am Musizieren seines inneren Orchesters, bis es ihm gelingt seine innere Symphonie selbst zu dirigieren und damit Ordnung in seinem psychosomatischen Haushalt zu schaffen.

Musik ist Ordnung, was keineswegs heißt, dass das Zulassen von Unordnung verpönt sein muss. Auch hier ist zu bedenken, dass gerade Unordnung kreatives Potential entfaltet, wie Goethes faustischer Mensch demonstriert: „Zwei Seelen, wohnen, ach! in meiner Brust, die eine will sich von der andern trennen: Die eine hält in derber Liebeslust sich an die Welt mit klammernden Organen; die andre hebt gewaltsam sich vom Dust zu den Gefilden hoher Ahnen.“

Pause als unabdingbarer Bestandteil von Musik im Sinne von nicht gestalteter, aber gleichwohl erfüllter Zeit

⁶⁰ Seite „Sphärenharmonie“. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 12. August 2014, 00:12 UTC. URL: <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Sph%C3%A4renharmonie&oldid=132990202> [1.9.2014]

⁶¹ <http://www.guntherklosinski.de/>

⁶² https://de.wikipedia.org/wiki/Noam_Chomsky

⁶³ <http://www.immm.hmtm-hannover.de/de/institut/personen/eckart-altenmueller/>

gilt auch für einen entspannten Zustand, der nie Stillstand ist. „Der ruhig fließende Fluss trägt Leute“ Sprichwort). Aber auch: „Über den Wassern deiner Seele schwebt unaufhörlich ein dunkler Vogel: Unruhe“ (Christian Morgenstern) „Anatomisch gesehen umfasst das default mode network Hirnregionen, die mit Selbstbezug, mit persönlichen Erinnerungen und mit dem Ausmalen persönlicher Ereignisse zu tun haben (...) Das Ich ist ein mehr oder weniger bewusst ablaufender Prozess des Erinnerns, Assoziierens und Wünschens. In entspannten Phasen stricken wir ständig an unserer Identität (...) Sie haben aber auch Auswirkungen auf die soziale Kognition; in ihnen denken wir über die Beziehung zu anderen nach“ (Martin Huber, 2013⁶⁴).

Aus ton-psychologischer Sicht dürfte die Musik aufgrund ihrer Spezifität als Zeitkunst und Fluss sogar die Wirkung von Meditation erreichen und gar übertreffen. Schließlich erreicht sie durch ihr Fließen das Lösen von Spannungen und Blockaden, die die Leistung des Ruhezustandsnetzwerks beeinträchtigen. Mit etwas Übung gelingt es, das ständige Kreisen um ein Problem zu flexibilisieren und den Fortschritt des inneren symphonischen Geschehens aus einer gewissen Distanz heraus zu verfolgen.

Symphonia muss ja auch keineswegs nur im musikgeschichtlichen Kontext der Zeit vor der Klassik als bloßer Zusammenklang aufgefasst werden, sondern sollte vielmehr insbesondere als musikalische Auseinandersetzung im Sinne der Sonatensatzform und ihren letztlich zu einer Synthese kulminierenden verschiedenen, durchaus mehr als zwei miteinander konkurrierenden Themen verstanden werden.

Es gilt allerdings bei der Betrachtung der „musikalischen Dimension“ menschlichen Seins und Wirkens noch einen weiteren Aspekt zu beachten. In dem sich im personalen Klangraum sich abspielenden Raumklang können durchaus auch Signale und Tendenzen eine Rolle spielen, die sehr viel schwerer in Griff zu bekommen sind als die im Klangraum evtl. noch verfolgbaren Bewegungsspuren. Dies sei am Beispiel der „Welt des Tänzers“ demonstriert, wo der die Kinesphäre des Tänzers umgrenzende Globus sowohl „choreutische“ (räumliche) als auch „eukinetische“ (expressive) Prinzipien von Bewegungsabläufen symbolisiert (Näheres dazu in Hörmann, 2009a, S. 44).

Während dieser Globus die persönliche Reichweite und jeden Punkt in ihm erreichende Kinesphäre veranschaulicht und im Tanztraining zu perfektionieren versucht, geht es in der über die Musiktherapie als die beiden Seiten einer Angewandten Musikpsychologie und zwischen ihnen zu beachtenden drei ästhetischen Kriterien der objektiven und/oder subjektiven Wertigkeit sowie ihrer Wertigkeit für das angestrebte Ziel, in der Musik-

therapie also der therapeutischen Relevanz einer Musik oder der Art eines Musizierens, nach Paal (2003) mitunter weit hinausreichenden Ton-Psychologie noch um mehr, als was aus der Ende des 19. Jahrhunderts entstandenen Tonpsychologie als Akustik bzw. Gehörpsychologie und aus den verschiedenen Auffassungen zu meist esoterischen Klangtherapien bekannt ist, nämlich eigentlich um jene „blaue Blume“ der literarischen Romantik, mit der das Numinose als letztlich nicht entzifferbare Hieroglyphe schlicht akzeptiert wird.

Für das Streben und Vermitteln von Sicherheit sei nochmals R. Krause (2012, S. 135) zitiert:

„Der zentrale Widerstand aller psychisch Gestörten ist der Sicherheitswiderstand (...). Auch wenn eine Person sehr unter einer pathogenen Situation gelitten hat, kennt sie sich in ihr doch sehr gut aus und hat zumindest überlebt. Durch die unbewusste Verwandlung aller Situationen in diese „Ursituation“ hätte der Betroffene immerhin den Vorteil, sich auf vertrautem Grund zu bewegen. Im Übrigen hat er ja die Erfahrung gemacht, dass sich trotz größter Anstrengung alle Situationen ohnehin wieder in diese Ursituation umwandeln.“

Davon ausgehend behaupten wir, dass der kleinste gemeinsame Nenner von erfolgreichen Therapieprozessen darin liegt, dass gute Psychotherapeuten in der Lage sind diesem unbewussten Anpassungsprozess gegenzusteuern und neben vielem anderen auf einer Mikroverhaltensweise eine Art unbewusstes Lernen in Gang zu setzen.“

So schwierig dieses Lernen angesichts der angedeuteten hochkomplexen Vorgänge in der Musik des Selbst erscheinen mag, so darf doch davon ausgegangen werden, dass es genügt und in erster Linie darauf ankommt, das Wesentliche von dem Drumherum zu unterscheiden und die Innenmelodik zu erkennen, wie ja auch in der Hirnforschung nicht jedes einzelne Axon der hundert Milliarden Hirnzellen betrachtet wird, sondern Areale aufgespürt und auf ihre Funktion hin untersucht werden.

„Ton-Psychologie“ als „sound psychology“ zu übersetzen, wäre falsch. Auch „tone-psychology“ trifft die Sache eigentlich nicht. Für die typische Redewendung „Der Ton macht die Musik“ gibt es offensichtlich keine Entsprechung in anderen Sprachen, wie es anscheinend auch keine treffende Übersetzung für das Wort „Gemüt“ gibt. E. Kant verwendet es in dem berühmten Satz aus seiner „Kritik der praktischen Vernunft:

„Zwei Dinge erfüllen das Gemüt mit immer neuer und zunehmender Bewunderung und Ehrfurcht, je öfter und anhaltender sich das Nachdenken damit beschäftigt: Der bestimmte Himmel über mir, und das moralische Gesetz in mir.“

„Raum“ als jenem Ort für Gemüt und ihrer beglückenden oder aber störenden Entfaltung spielt im RES-

⁶⁴ Martin Huber. Das Gehirn ruht nie. Swr2-wissen-20130410-das-gehirn-ruht-nie.12844 s.mp3 [10. 4. 2013]

Diagnostiksystem (Hörmann, 2009b) eine entscheidende Rolle. RES als sozusagen bildgebendes Monitoringverfahren ist hier nicht nur im Sinne des lateinischen Worts für Sache zu verstehen und will damit nicht nur auf die Qualität kennzeichnende mögliche Evidenzbasierung abheben, sondern ist gleichzeitig auch Akronym für „Rhythmisch energetische Strukturanalyse“ einer bewegungsfundierten Angewandten Musikpsychologie in der beschriebenen beiderseitigen Wortbedeutung. Sie intendiert die Ausleuchtung jenes dunklen Klangraums und der sich in ihm abspielenden psychoenergetischen Dynamik von potentiell bedeutungstragenden Bewegungselementen. Musik besteht aus geistfähigem Material. Letztlich ist dieses in der Therapie nicht ohne seinen transzendenten Bezug mitzuverfolgen oder wenigstens zu respektieren (Mastnak, 2001). So gesehen will Ton-Psychologie auch jenen Horizont einbeziehen, den Beethoven mit seinem Satz „Musik ist höhere Offenbarung als alle Philosophie“ ansprach und den Gustav Mahler meinte, wenn er sagte: „Das Wesentliche in der Musik steht nicht in den Noten.“

Wie dieser Klangraum in der Verschiedenartigkeit außereuropäischer Musik aussieht, wäre eine nicht unwichtige Aufgabe der Musikforschung (Mastnak, 2001). Schließlich wird auch dort vielfach der „inneren Melodie“ als dem Zusammenklingen von Kernmelodie und ihrer Auszierung gesprochen. Noch weitaus mehr als für die europäische Musik gilt noch immer der Satz „Was wir aufschreiben können, das ist nicht einmal wissenschaftlich das Wichtigste“ (MGG Bd 9, S. 42). Es gilt aber auch die Erkenntnis von Dieter Mack (o.J.)⁶⁵: „Selbst anerkannte Fachliteratur weist häufig Mängel auf ... Die Begleittexte [zu Aufnahmen außereuropäischer Musik] sind häufig voller fundamentaler Sachfehler.“ Umso wertvoller erweist sich, dass die Erkenntnisse des global tätigen Sprachgenie Mastnak aufgrund eigener Überprüfung authentisch und glaubhaft sind.

Dass das Alphabet der Weltliteratur gerademal um die dreißig Buchstaben umfasst und als Material für musikalische Riesenwerke sogar nur zwölf Töne ausreichen, fasziniert immer wieder. Ihre offensichtlich unbeschränkte Kombinationsfähigkeit wird zudem weltweit und zu allen Zeiten unmittelbar kapiert, wobei zu bedenken ist, dass „kapiert“ von *capito* (lat. Kopf) herkommt und mehr als nur die rationale Seite umfasst, nämlich den präfrontalen Cortex und aber auch das Stammhirn und das limbische System mit der Amygdala, dem Zentrum für Angst, die durch die Künste vermindert werden soll und kann.

Im Folgenden sollen im Hinblick auf die übergeordnete Ton-Psychologie unter den beiden Perspektiven von Musiktherapie als Angewandter Musik-Psychologie zwei kurze Beispiele betrachtet werden:

⁶⁵ Dieter Mack (o.J.). *Vom Umgang mit dem Fremden oder: Kann man Musik einer anderen Kultur überhaupt unterrichten?* http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/a-d_mack-umgang.html [5.1.2014]

- zu *MUSIKpsychologie* als Analyse von Sinn und Gehalt aus der westlichen Musikkultur im Sinne einer Ton-Psychologie einerseits als der Lehre vom hintergründigen Wahrnehmen und Komponieren/Musizieren dessen, was hinter der Bewegungsspur einer melodisch expressiv gestalteten Wortfolge stecken und in der kompositorisch formulierten Instrumentalbegleitung an Unausgesprochenem zum Vorschein kommen kann, und
- zu *MusikPSYCHOLOGIE* als der anderen Seite einer Mensch und Musik umfassenden Ton-Psychologie, die ebenfalls zwischen vordergründig verbal oder nonverbal mehr oder weniger deutlich erkenn-/sichtbarer „tönend bewegter Form“ und der sich mehr oder weniger offenbarenden und mehr oder weniger mit ihr konkordanten hintergründig wirkenden inneren Bilder als Zusammenwirken emotionaler Schichten unterscheidet, die in der RES-Diagnostik (Hörmann, 2009a) mit *shape* und *effort* bezeichnet wird.

Die Demonstration kann allerdings nur einseitig erfolgen. Während Angewandte *MusikPSYCHOLOGIE* in der Musiktherapie der Formulierung eines individuellen Therapieziels – am besten unter Verwendung hauptsächlich der OPD-Achsen 2 (Beziehung) und 4 (Struktur) unter Einbezug der dort fehlenden z-Koordinate – bedarf, kann mit den folgenden Beispielen wenigstens das kompositorische Mischungsverhältnis musikpharmazeutischer Substanzen und ihrer die Wirkung entscheidend bestimmenden zeitlichen Reihenfolge und Dosierung (die im OPD-Circumplexmodell fehlende z-Koordinate) untersucht werden, wobei die Wirkung des musikalischen Gehalts unerlässlich von der stimmigen, die Ausdruckssprache des Körpers beteiligenden Ausführung des Interpreten als rhythmisch-energetische Strukturierung (RES) des zugrundeliegenden Nachrichtenquadrats (Semiotik-Dimension Pragmatik) abhängt (*MUSIKpsychologie*).

Felix Mendelssohn-Bartholdy „Frühlingslied“

Die Bewegungsspur der Melodie sprengt das übliche Maß von acht Takten und symbolisiert damit das Hinausklingen „ins Weite“, noch dazu mittels des Fortschreitens von der nach einer Auflösung verlangenden Quart f, die dann nach Erreichen der Kulmination mit der oberen großen Septim als Terz mit Quart-Sext-Stabilisierung über der erstmals auftauchenden Dominante mit dem Grundton in der oberen Lage endet.

So vertraut die Melodie mit ihrer zweimaligen Wiederholung der kleinen Terz (Kinderterz) auch beginnt, so wechselt sie ungewöhnlicherweise bereits nach dem ersten Takt in die Subdominante. Nach den ersten vier Takten erscheint unvermittelt in der Mitte der Melodie ein gebrochener A-Dur-Dreiklang, der wegen seiner zentralen Position zumindest bei seinem Erscheinen als Zwischen-dominante zu der nur kurz anklingenden Subdominant-



1. Lei - se zieht durch mein Ge - müt lieb - li - ches Ge - läu - te;



klin - ge, klei - nes Früh - lings - lied, kling hi - naus ins Wei - te.

2. Kling hinaus bis an das Haus, wo die Veilchen sprießen!
Wenn du eine Rose schaust, sag, ich lass sie grüßen.

Abbildung 9. Felix Mendelssohn-Bartholdy „Frühlingslied“ (http://www.liederkiste.com/embed.php?file=Leise_zieht_durch_mein_Gemu&ext=pdf).

parallele zu deuten unangemessen wäre. Vielmehr muss er gemäß der damals aufgekommenen Neuerung entweder als untere Großterz-Mediante in Dur als Substitut der Tonika (Tonika-Parallele TP) oder gar als obere Großterz-Mediante in Dur über der Subdominante (Subdominant-Gegenklang SG) aufgefasst werden, was den vorwiegend subdominantischen Charakter unterstreichen würde, aber auch so die Besonderheit des bereits in der melodischen Bewegungsspur angelegten Klangraums und der damit verbundenen Wirkung ausmacht.

Ohne hier auch noch auf die schlichte und doch kunstvolle Klavierbegleitung einzugehen, sei wenigstens ihr Schluss erwähnt. Als Reminiszenz an den Liedanfang erscheint nochmals die kleine Terz (Kinderterz), nun aber eine Oktave höher zur Symbolisierung des Hinausklingens in die Weite (Abbildung 9).⁶⁶

Nur beiläufig sei auf die Symbolträchtigkeit der Wörter im Liedtext hingewiesen.⁶⁷ Das Beispiel soll ja in erster Linie die Bedeutung der beiden, hier sich bedingenden, aber jeweils in besonderer Weise gelungenen Elemente des musikalischen Raums demonstrieren: Einerseits die vordergründige Bewegungsspur der Melodie, andererseits die Tiefenschicht des Klangraums, der der sprachlichen oder auch nur nonverbalen Mitteilung ihre hintergründige Bedeutung vermittelt.

Peter Cornelius „Ein Ton“

Ein Kleinod, sozusagen eine *Nota sensibilis*, wie sich Grillparzer in seiner sehr lesenswerten Novelle „Der arme Spielmann“ ausgedrückt hat, ist das Lied „Ein Ton“, op. 3/3 von 1854. Der Mainzer Komponist Peter Cornelius (1824–1874) war der Wagnerschen Komplexität verbunden.

⁶⁶ http://www.youtube.com/watch?v=_ybSmjEUMq0 [3. 3. 2013]

⁶⁷ Siehe dazu die Textanalyse unter <http://norberto42.wordpress.com/2013/05/25/heine-leise-zieht-durch-mein-gemut-analyse/> [1. 3. 2014].

⁶⁸ gespielt mit Saxophon anstelle des Textes: <http://www.youtube.com/watch?v=0zfvK7XIPhw>. Was Wassily Kandinsky 1912 in seinem Buch *Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei*. Originalausgabe von 1912 (Benteli Verlag, Bern 2004) für die Farbe sagt,

Jeder der fünf Sätze seines 1858^{68,69} erschienenen Liedes besteht aus vier Takten – gemäß des Gesetzes der normalen psychischen Präsenz, und jeder Satz ist durch zwei Takte vom nächsten Satz bzw. von der folgenden Phrase abgesetzt (Abbildung 10).

Die ersten beiden Sätze beginnen mit einem parlando-Achtelnoten-Auftakt. Die Auftakte haben eine besondere Bedeutung.

Die ersten und letzten beiden Sätze überziehen die Vier-Takt-Phrase in den 5. Takt, was symbolisch zu verstehen ist. Bemerkenswerterweise verzichtet der mittlere Satz darauf.

dürfte auch für die Klangfarbe gelten: Entscheidend für die Bedeutung einer graphischen wie auch für eine tönend bewegte Form ist ihre Struktur, während die Farbe lediglich potentieller Bedeutungsträger ist. http://www.geocities.jp/mickindex/kandinsky/knd_GiK_gm.html [2. 1. 2013] Hier eine Aufnahme mit Text: http://www.youtube.com/watch?v=8onb_aC2Gdo und hier die Noten mit Text: <http://www.free-scores.com/download-sheet-music.php?pdf=2372> [2. 1. 2013].

⁶⁹ Nicht verschwiegen werden soll, dass es bereits 1812 eine Arie auf nur einem einzigen Ton gab. Doch war der Grund dazu kein ideeller, sondern ein ganz pragmatischer: „Zu einer Oper, *Ciro in Babilonia*,“ erzählte Rossini seinem Freund Hiller, „hatte ich eine schauerhafte *Secunda-Donna*. Sie war nicht allein über die Erlaubniß häßlich, auch ihre Stimme war unter aller Würde. Nach der sorgfältigsten Prüfung fand ich, daß sie einen einzigen Ton besaß, das *B* der eingestrichenen Octave, welcher nicht übel klang. Ich schrieb ihr daher eine Arie, in welcher sie keinen anderen, als diesen Ton zu singen hatte, legte Alles ins Orchester und da das Stück gefiel und applaudirt wurde, so war meine *eintönige* Sängerin überglücklich über ihren Triumph“. (Aus Ferdinand Hiller, *Plaudereien mit Rossini*, 1855). „Bei der „*Secunda-Donna*“ handelte es sich um Anna Savinelli, welche die Rolle der Argene sang. Deren Arie, „*Chi disprezza gl'infelici*“ („Wer die Unglücklichen verachtet“) wurde von den Zeitgenossen für spätere Aufführungen – die wohl auf eine bessere Sängerin zählen konnten – mit zusätzlichen Tönen angereichert. In dieser Form ist sie in vielen zeitgenössischen Abschriften erhalten und auch in der bislang einzigen modernen Wiederaufführung der Oper in Savona 1988 zur Aufführung gelangt (zur Verwirrung und Enttäuschung des erwartungsvollen Kenner der Anekdote). In Wildbad wird ebenfalls dieses Notenmaterial im Orchester benutzt, aber unter Verwendung der „eintönige“ Vokallinie, wie sie im Ricordi-Klavierauszug aus dem 19. Jahrhundert überliefert ist und somit der Episode volle Authentizität verleiht.“ http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.660203-04&catNum=660203&filetype=About%20this%20Recording&language=German [16. 12. 2012]

Ein Ton The Monotone

Peter Cornelius (1824-1874)

Etwas bewegt.

Mir klingt ein Ton, so wunder - bar in Hertz und
gebunden.

Sinnen im - mer - dar. Ist es der

Hauch, der dir entschwebt, als einmal noch dein Mund ge - bebt?

ist es des Glöckleins trü - ber Klang, der dir ge -

folgt den Weg ent - lang? Mir klingt der

Ton so voll und rein, als schlöss er dei - ne See - le ein,

als stie - gest lie - bend nie - der

3

29 Du und säng-est mei-nen Schmerz in Ruh!

32

35 *mf*

39 *pp*

Sheet music from www.MutopiaProject.org • Free to download, with the freedom to distribute, modify and perform.
Typeset using www.LilyPond.org by Daniel Johnson. Reference: Mutopia-2006/12/18-583
This sheet music has been placed in the public domain by the typesetter, for details see: <http://creativecommons.org/licenses/publicdomain>

Abbildung 10. Peter Cornelius op. 3/3. <http://www.mutopiaproject.org/ftp/CorneliusP/cornelius-ein-ton/cornelius-ein-ton-a4.pdf> [10. 3. 2009].

1. und 2. Satz: Das aus Auftakt mit drei Achteln und einer verlängerten Viertelnote bestehende rhythmische Motiv wird wiederholt. In der 2. Hälfte der Phrase ist die Achtelbewegung erweitert, so dass aus der punktierten Viertel eine Synkope wird, der sogleich eine über den nächsten Takt hinausreichende lange Note folgt.

Ob der „Monotone“ h' eine musikgeschichtliche Affinität hat, darf angenommen werden. Für J. S. Bach ist h-Moll die sog. Jesus-Tonart (h-moll-Messe). Dieses Stück steht zwar in e-Moll, was sich jedoch erst im 3. Takt erschließt und dort durchaus erst einmal als Amalgamakkord, der noch in diesem Takt mit einem zwischen-dominantischen Sept-Non-Akkord ohne Grundton zu einer nächsten nicht eindeutigen Harmonie im 4. Takt crescendoiert und wiederum in eher verschleiender Weise die Grundtonart umspielt, bis diese endlich im 9. Takt – wenngleich mit einem im Unterschied zum 3. Takt aus kleinem Septim-Vorhalt bestehend – gefestigt erscheint.

*Mir klingt ein Ton so wunderbar
in Herz und Sinnen immerdar.
Ist es der Hauch, der dir entschwebt,
als einmal noch dein Mund gebet?*

Im 3. Satz, der von den vorausgehenden und nachfolgenden beiden Sätzen eingerahmt ist und offenbar eine besondere Bedeutung hat, wird es durch die bereits in seinem ersten Takt erscheinenden, gleich zweimalige Synkopen dramatisch. Der Schlusston verzichtet in diesem mittleren Satz auf seine Verlängerung in den fünften Takt.

Die Dramatik äußert sich vor allem in der Harmonik. Um den konstant gleichen Ton h' rankt sich über zunächst chromatisch auf-, dann absteigenden Bassschritten eine Folge von Achtelnoten, die in einer Sequenz auftaktiger melodischer Motive nach oben strebt und in dem Übergangstakt 21 die höchste Kulmination erreicht, noch dazu auf der H-Dur-Dominate als Sextakkord, der sich in der Basssynkope als Mollparallele herausstellt und zur Dominante und Tonika des 4. Satzes moduliert.

*Ist es des Glöckleins trüber Klang,
der dir gefolgt den Weg entlang?*

Der 4. Satz ist rhythmisch mit dem ersten und zweiten identisch, jedoch weitet den Auftakt bedeutungsvoll aus. Tatsächlich handelt es sich um einen Halbsatz, der mit einem Komma schließt und sich nach einer auskomponierten Fermate in seinen zweiten Teil fortsetzt, der zudem noch mit einem Ausrufezeichen abschließt.

Was den Sänger innerlich bewegt, wird crescendo und harmonisch sowie in den chromatisch aufsteigenden, vollgriffig pulsierenden dissonanten Akkordrepetitionen ausgedrückt. Dieser erste Teil des Gedicht und die Komposition abschließenden Appells kommt ausgerechnet auf einem überdies besonders dissonanten sforzato zur Ruhe; das Diminuendo mündet in den bereits im Takt 19 erreichten Kulminationston h'' und demonstriert in der bislang weitesten Spannweite im pianissimo die durch den gänzlich unpassenden langen Liegeton b symbolisierte innere Zerrissenheit.

*Mir klingt der Ton so voll und rein,
als schloß er deine Seele ein,*

Welch wichtige Bedeutung der Komponist, der gleichzeitig den Text gedichtet hat, dem Auftakt zuschreibt, zeigt die 5. Phrase, die den zuvor begonnenen Satz abschließt. Dort sind aus den drei Achtelnoten drei Viertelnoten geworden, die einen gesamten Takt umfassen, ohne aber den Auftaktcharakter einzubüßen. Ansonsten ist auch dieser Satz rhythmisch deklamatorisch mit dem ersten, zweiten und vierten Satz identisch

Im pianissimo verbleibend setzt der Sänger, der sich mit dem unausweichlichen Schicksal offensichtlich bzw. eher vermeintlich abgefunden hat, wie aus der Klavierbegleitung zu erschließen ist, die nun in festgefügt, eher bewegungslosen Quartsexakkorden in der Terzlage zu erstmals auftauchenden arpeggierenden Akkorden in E-Dur, der Dur-Parallele der Grundtonart, erscheinen und damit den Gedanken vom „liebend Du und sängest“ versinnbildlichen. Die Textur dieser Passage entspricht jener des dramatisch pochenden vorausgegangenen, mit einem Komma innehaltenden Halbsatzes; hier aber lässt er uns teilhaben an der Seligkeit des gewonnenen inneren Friedens, wenngleich dieser die Realität des Schmerzes nicht verkennt, diese aber einbettet in die anfangs vorgetragene Erinnerung, indem die Coda in einem langen Nachklang ausklingt, der diesen, sozusagen diese nota sensibilis, wieder als schmucklos schwebenden Einzelton zurücklässt, wieder im pianissimo als Hinweis für die Ferne und Unerreichbarkeit und in zwei langen Fermaten, die das Pulsieren der Zeit vergessen machen, aber nicht die Musik und das mit ihr Verbundene verschwiegen. Diese Musik tut sehr wahrscheinlich weitaus mehr als John Cages 600-Jahres-Klang ihre kathartische Wirkung.

*als stiegst liebend nieder du
und sängest meinen Schmerz in Ruh.*

Zusammenfassung der Analyse

Dieses Lied mit seiner überdeutlichen Unterscheidung zwischen den beiden Raumelementen der mageren, auf rhythmische Signale beschränkten horizontalen Bewegungsspur und ihres klangräumlich reichen harmonischen Hintergrunds ist wohl am besten mit den Worten von Joseph Marx (1882–1964), eines österreichischen Komponisten und Professors für Theorie an der Musikakademie der Universität Wien seit 1914, der offensichtlich nicht zufällig zwischen „Klang“ und „Ton“ bzw. „klingen“ und „tönen“ unterscheidet, zu charakterisieren:

„Durch alles Klingen tönet im bunten Erdentraum ein leiser Ton, gezogen für den, der heimlich lauschet. Es ist der Sehnsuchtston der Romantik, den jeder im eigenen Herzen vernimmt, wenn die Ferne in Telegraphendrähten singt, der erste Vogelruf im Frühling aus zartem Birkengrün ertönt und die Seele erschauern macht wie in der ersten Jugend. Auch im Glockenton zittert für den, der heimlich zu lauschen vermag, Glück und Leid des ganzen Lebens nach; immer mächtiger schwillt es an und wird zum Schicksalsklang, der sich dem seligen Gesang der Ewigkeit vermählt.“⁷⁰

Peter Cornelius spielt bewusst mit der Zeit. Einerseits greift er das übliche Schema einer Gliederung in Phrasen, die aus 4 Takten bestehen, auf. Andererseits verlängert er diese zunächst durch Erweiterung in den 5. Takt und schließlich weitet er auch den Auftakt aus, bis er diesem seine deklamatorisch-syllabische Art zu bedeutungsvollen Längen vergrößert.

Angesichts des hohen Stellenwerts von geschichtlichem und philosophischem Wissen bei diesem Komponisten, der zu der damaligen „Neudeutschen Schule“ unter den Komponisten, die sich für Programmmusik einsetzten, zählt, für die wie für Richard Wagner, Franz Liszt, Hector Belioz u.v.a.m. im Gegensatz zu den Absolutisten Musik Bedeutungsträger ist, darf man davon ausgehen, dass der $\frac{3}{4}$ -Takt nicht zufällig gewählt ist, sondern im Sinne der Musikauffassung des Mittelalters als Tempus perfectum verstanden werden muss. Aus musikpsychologischer und musiktherapeutischer Sicht ist die makro- und mikroanalytische Gestaltung der Zeit der wichtigste musikalische Wirkungsfaktor. Er ist das wichtigste Medium, somatische und psychische, aber auch kognitive (philosophische) Prozesse in Gang zu setzen und zu steuern. Im System der OPD-Beziehungsachsen Affiliation (x-Achse) und Independenz (y-Achse) fehlt ausgerechnet dieser entscheidende Wirkungsfaktor, wie auch bei den Psychoanalytikern um Peter Geißler auffällt, wo doch diese der Wirkung von Stimme und Suggestion nachgehen.

Dieses Lied zeigt, dass selbst in einem scheinbar monotonen Sprechen noch jenes andere mitschwingt, das

⁷⁰ <http://www.joseph-marx-gesellschaft.org/de/joseph-marx.html>
[1.11.2012]

tiefschürfende Hirnforscher wie etwa Antonio Damasio oder ebensolche Kliniker und Psychotherapeuten wie Oliver Sacks (2009) als das Selbst im Sinne einer inneren Musik, die den Einzelnen repräsentiert, bezeichnen. Klänge können diese Gefühls- und Gedankentiefe nicht erreichen. Ihnen fehlt etwas Wesentliches, das das Wesen der Musik ausmacht: Die Melodie dieses kurzen Lieds lässt deutlich werden, wofür die deutsche Sprache das offensichtlich nicht übersetzbare Wort „Gemüt“ kennt. Musikalisch hat es Peter Cornelius aus Mainz als ein Zusammenwirken von Tiefe gebender Harmonik und die in oder über ihr liegende Innenmelodik so komponiert und als den Beziehungs-Faktor Raum in seinen horizontalen und Tiefendimensionen so strukturiert, dass der geneigte Zuhörer den tiefschürfenden Gehalt, der auch in einer durchaus schlichten Rede stecken und zum Vorschein kommen kann, versteht und in dieser inneren Ergriffenheit, die man heute nüchtern mit Resonanz und Spiegelneuronen umschreibt, den anderen begreift und mit ihm „leidet“. Diese Fähigkeit zu erreichen, dürfte die Lösung der von den erwähnten Psychoanalytikern um Peter Geißler gestellten Fragen ebenso sein wie für das Anliegen von Joachim-Ernst Behrendt und seinen Anhängern. Die Welt ist letztlich nur Klang, wenn sie eine Melodie hat. Die Melodie als Sprache und „Klangrede“ (Johann Mattheson *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739⁷¹, und Nikolaus Harnoncourt, *Musik als Klangrede* (2001)⁷²) ist schließlich die dem Humanen vorbehaltene Essenz von Klang und Ton.

Dabei kommt es nicht unbedingt auf die Tonlage an. So z. B. liegt in der Komposition „Il vecchio castello“ („Das alte Schloss“)⁷³ aus dem Zyklus „Bilder einer Ausstellung“ von Modest Mussorgsky der Monoton mit dem nahezu unveränderten und nur an ganz bedeutenden Stellen modifizierten rhythmischen Motiv im Bass.⁷⁴ Dieses immergleiche rhythmische Motiv der auf dem immergleichen Bordun-Basston verlaufenden wehmütigen Romanze eines singenden Troubadours erinnert an die Ballade „Die Uhr“ von Carl Loewe mit ihrer Schilderung eines Lebenslaufs auf der Grundlage dieses rhythmischen Pulsierens im symbolischen Wiegenrhythmus des 6/8-Takts. Die Kompositionen verstehen sich durchaus als Anregung zur referentialistischen Imagination in der Musiktherapie im Sinne von Franz Liszt, dem zufolge man sein Leben nicht aufschreiben, sondern es sich vorstellen soll.⁷⁵

Erwähnenswert erscheint auch Robert Schumanns „Kind im Einschlummern“ aus „Kinderszenen“ op. 15⁷⁶. Wie im Beispiel „Ein Ton“ wird der Tons h in e-moll und E-Dur durchgängig beibehalten und erst am Schluss verlassen, wenn das Stück vielsagend auf der Mollsubdominante endet.

Und nicht zuletzt sei auf Charles Ives hingewiesen, der sowohl Heinrich Heines „Frühlingslied“ als auch den Text von Peter Cornelius „Ein Ton“ neu vertont hat.⁷⁷

Der Ton als nota sensibilis in den „Spielen der Erwachsenen“⁷⁸

Wie aktuell der Satz von der Klangrede ist, zeigt das Phänomen des aus der afroamerikanischen Kultur und aus dem Hip-Hop entstandenen Sprechgesangs Rap. Er hat nichts mit Innerlichkeit und Romantik zu tun und kennt keineswegs nur ein rasendes Sprechen auf einem Ton mit durchweg destruktiven und zu Protest und Gewalt aufrufenden Texten. Unter den vielfältigen Flowtechniken des Rap gibt es durchaus auch die langsame und eigentlich normale Variante. „Der Rapper spricht schlicht im Takt.“⁷⁹ Rap eignet sich für Anfänger und für den Einsatz in der Psychotherapie nach dem Motto „Wes das Herz voll ist, läuft der Mund über.“ Allein schon der Zwang, ständig zu sprechen, was einem gerade einfällt, aktiviert und mobilisiert nicht nur die protopathische, an der Oberfläche des Bewusstseins harrende, aber noch nicht voll bewusste Erlebnisdisposition, sondern bringt sie gleichzeitig in eine rhythmische und strukturelle Gliederung und fördert damit den Erfolg, den Stotterer mit der melodischen Intonationstherapie haben, da sie die Erfahrung nutzen, dass Musik älter ist als Sprache, wie man von Neandertalern weiß, die noch nicht sprechen, wohl aber singen konnten. Von therapeutischem Wert sind dabei die als wichtig empfundenen Assoziationen und rhythmischen Figuren. Sie können die Funktion eines Mandras oder Ohrwurms übernehmen im Sinne einer Hookline. „Eine Hookline (engl. *hook*, „Haken“ und *line*, „Zeile“) ist eine für ein Musikstück charakteristische eingängige Melodiephrase oder Textzeile, die den Wiedererkennungswert für das Stück ausmacht, also quasi in der Erinnerung „hängenbleibt“ und aus ihr leicht reproduziert werden kann.“⁸⁰ Der magere harmonische und melodische Hintergrund des Rap kann dabei ersetzt werden durch Musik im Hintergrund, wie dies in der musikalisch-katathymen Imagination (mKIP) praktiziert wird, durch eigenes Musizieren mit schlichten Mitteln auf der Basis von kurzen rhythmischen

⁷¹ http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Der_vollkommene_Capellmeister.pdf [2. 1. 2013]

⁷² Nikolaus Harnoncourt (2001): *Musik als Klangrede: Wege zu einem neuen Musikverständnis*. Kassel. Bärenreiter.

⁷³ http://www.piano-plus.org/noten/bilder_04.pdf [2. 1. 2013]

⁷⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=OedOR8ewFZQ> [2. 1. 2013]

⁷⁵ „Auf den Spuren von Franz Liszt“. *Arte* am 10. 8. 2014, 00.05 Uhr.

⁷⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=Ijs8W7-GYjs> [2. 1. 2013]

⁷⁷ <http://www.kammermusikfuehrer.de/komponist?name=Ives&vname=Charles> [2. 1. 2009]

⁷⁸ Schluss des Vortrags in Berlin am 1. 2. 2013

⁷⁹ <http://de.wikipedia.org/wiki/Rap> [2. 1. 2013]

⁸⁰ <http://de.wikipedia.org/wiki/Hookline> [2. 1. 2013]

schen, harmonischen oder melodischen Mustern. Ein Rap kann sehr leicht zum Lied werden. „Die Melodie ist interkultureller Träger des Ausdrucks.“⁸¹

Auch wenn angesichts dieser großartigen Musik von Peter Cornelius und Modest Mussorgsky auch im Hinblick auf die völlig andersartige Musikauffassung der Hip-Hop-Generation ein Blick in den Bereich des Schlagers unpassend erscheinen mag, ist doch zu berücksichtigen, dass dieser nicht gerade wenige Anhänger hat. In einer Fernsehsendung auf rbb vom 1. 1. 2013 wurde ein Stück vorgestellt, das sich sehr wahrscheinlich des Textes wegen aktuell unter den zehn beliebtesten Schlagern der vergangenen Jahrzehnte befindet. Was sie mit Ton verbinden, hat Michael Holm für die Sängerin Joy Fleming getextet, womit sie am 22. März 1975 am Eurovision Song Contest in Stockholm teilgenommen hatte: „Ein Lied kann eine Brücke sein und jeder Ton ist wie ein Stein. Er macht dich stark und fest, du kannst darüber gehen und andere verstehen.“⁸²

Dieses Zitat eignet sich als treffliches Schlusswort. Es trifft durchaus den Ton von Wassily Kandinsky, der 1912 in seinem Buch „Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei“⁸³: „Im allgemeinen ist also die Farbe ein Mittel, einen direkten Einfluß auf die Seele auszuüben. (...) So ist es klar, daß die Farbenharmone nur auf dem Prinzip der zweckmäßigen Berührung der menschlichen Seele ruhen muß. Diese Basis soll als Prinzip der inneren Notwendigkeit bezeichnet werden.

„Der Mann, der nicht Musik hat in ihm selbst,
Den nicht die Eintracht süßer Töne rührt,
Taugt zu Verrat, zu Rauberei, zu Tücken,
Die Regung seines Sinns ist dumpf wie Nacht,
Sein Trachten düster wie der Erebus:
Trau keinem solchen! – Horch auf die Musik!“

(Sakespeare)⁸⁴

Schon Shakespeare sprach von der inneren Musik als dem Zusammenklang aller musikalischer Parameter. Sie ergeben die psychodynamische Agogik von Proto-, Kern- und autobiographischem Selbst. Der Klang verleiht dabei dem Ton seine Bestimmung. Um eine Intention glaubhaft zu vermitteln, kommt es auf die situative spezifische Gestaltung von Klang und Ton an. Das gilt ebenso für die musikalische Gestaltung wie auch für den Gebrauch der Stimme im täglichen Leben.

Die (An-)Spannung des inneren Tons und die mit ihm oftmals verbundene kognitive Fixiertheit zu flexibilisieren und damit die unverwechselbar eigene Musik als innere

⁸¹ <http://www.hdm-stuttgart.de/~curdt/Tonpsychologie.pdf> [15. 12. 2012]

⁸² <http://www.golyr.de/joy-fleming/songtext-ein-lied-kann-eine-bruecke-sein-62675.html> [1. 1. 2013]

⁸³ Originalausgabe von 1912 (Benteli Verlag, Bern 2004)

⁸⁴ http://www.geocities.jp/mickindex/kandinsky/knd_GiK_gm.html [2. 1. 2013]

Regung mit Gemüt psychodynamisch ausdrücken, entwickeln und modulieren zu können, dürfte aus der Sicht eines Musikers eine wichtige Aufgabe der Psychotherapie sein. Darauf jedenfalls zielt in der Musiktherapie als Angewandte Musikpsychologie eine adressatenorientierte Tonpsychologie. Als vornehmlich bildgebendes Verfahren betont sie die Bedeutung der Konkretisierung der mit dem vordergründig Hör- und Beobachtbaren einhergehenden strukturellen Hintergrunds durch Visualisierung ihrer sicht- und hörbaren oder auch nicht sicht- und/oder hörbaren Bewegungsspuren und erlebnisphilosophischen Schichten. Sofern der Bericht zum Weltkongress Musiktherapie 2014 „Tonfolgen: Taugt Musik als Medizin?“ (Schönberger, 2014) den Stand der Musiktherapie tatsächlich repräsentiert, darf der Kommentar in <http://musiktherapieblog.kreativtherapien.de> vom 6. 7. 2014 dazu gelten:

„Den Kenner verwundert die Behauptung, „wir“ wüssten nicht, wie Musik wirkt. Dieser Artikel zeigt allerdings ein auf elementarste Grundbedingungen reduziertes Verständnis von Musik als Medizin für hauptsächlich nicht ansprechbare Patienten, das nichts zu tun hat mit Musiktherapie als Psychotherapie. Künstlerische Musiktherapie, die den professionellen Musiker voraussetzt und sich in den Patienten einfühlt, belässt es nicht bei der pulsregulierenden Beschallung (Schalltherapie), sondern versteht Musik als geistfähiges Material. Damit eröffnet sie den mündigen Patienten die Überwindung psychischer Störungen und das Erreichen von Sicherheit durch selbsttätige kognitiv-erlebnisphilosophische Strukturierung der betreffenden Selbst- und Objektdimensionen. Für das sich als Musik repräsentierende Selbst ist Bachs Orchestersuite Nr. 3 keineswegs austauschbar mit Heavy Metal. Medizinisch macht es keinen Unterschied, womit etwa die Ernährung erreicht wird, für jemanden mit Kultur dagegen sehr wohl.“

Wolfgang Mastnak verwies auf diesen Einwand hin auf seine Forschungsarbeit über die Neuromechanismen von Musik und Puls, ein offensichtlich erstmaliger komplexer Nachvollzug des ZNS-Wegs vom Kortiorgan zu den kardialen Kernen im Stammhirn.

„Man muss solche Prozesse immer interaktiv zwischen Physis und Psyche sehen, da gibt es eine Menge von Parallelmechanismen, die einen somatisch subkortikal, die anderen mental-kortikal. Nur Musik-Input und Kardio-Outcome-Mechanismen ist zu reduziert ...“

In seinem originären Situationsbericht „Musik in der Kardiologie“ kommt W. Mastnak (2014, S. 325) zum „Fazit für die Praxis“:

„Musik kann in der Kardiologie weder als Medikament im Sinne biochemischer Pharmakodynamik noch als rein psychische Interventionsform gesehen werden. Sie ist von anderer Natur und integriert physische wie psychische Wirkmechanismen.“

Mit Hilfe der insbesondere durch hochtechnisierte teure Apparate ermöglichten Fortschritte der Hirnforschung

lässt sich vieles verstehen, was ein guter Musiker, aber auch ein über den engen Zaun seines Gebiets hinausblickender Künstlerischer Musiktherapeut, der diesen Namen verdient, im Laufe seines intuitiven Umgangs mit Musik im Sinne von MUSIKpsychologie und MusikPSYCHOLOGIE immer deutlicher erfährt und nun evidenzbasiert einsetzen kann. Für die Anerkennung von Musikwirkung kommen in der Medizin wegen der zahlreichen Heilversprechungen nur handfeste Fakten infrage.⁸⁵ Doch wird sich selbst dann, wenn die eigene Hirnaktivität mit Apps verfolgt werden kann, wie Cori Bargmann, die von Präsident Obama zur Leiterin des millionenschweren Projekts zur Kartierung des Gehirns, am 21. 5. 2014 gegenüber der dpa angekündigt hat⁸⁶, auf eine geeignete Methode zur Beeinflussung der Gehirnaktivität nicht verzichten werden können. Für den Praktiker, insbesondere für die Musiktherapie als nonverbale künstlerische Therapie, wird nach wie vor das bereits von S. Freud betonte genaue Hinschauen gelten. „Bildung“ hat nicht von ungefähr mit „Bild“ zu tun. Sich eine Meinung bilden und sich bilden, braucht die visuelle Vorstellung. Wie entscheidend solcher ideographischer Ansatz auch für die Bewertung von Musik ist, hat Chia-Jung Tsay (2013) vom University College London mit hochsignifikanten Ergebnissen erforscht. So heißt es unter „Die Augen geben den Ton an“⁸⁷ vom 29. 8. 2013:

„Der Mensch ist ein Augentier, denn das Sehen ist einer unserer wichtigsten und prägendsten Sinne. Die Musik allerdings galt bisher als eines der wenigen Gebiete, in dem ein ganz anderer Sinn dominiert – das Hören. Schließlich ist es nicht zuletzt der Wohlklang und die Virtuosität, der bestimmt, ob ein Musiker ein Meister seines Fachs oder aber bloß ein Durchschnittskünstler ist. Das jedenfalls dachte man bisher. Doch eine Reihe von verblüffend simplen Experimenten entlarvt diese Annahme nun als falsch. Denn sowohl musikalische Laien als auch Profi-Musiker konnten das Abschneiden von Finalisten bei Klassik-Wettbewerben immer dann am treffendsten einschätzen, wenn sie deren Vorspiel nur sahen, nicht aber hörten.“

Chia-Jung Tsay (2013) fasst zusammen:

“People consistently report that sound is the most important source of information in evaluating performance in music. However, the findings demonstrate that people actually depend primarily on visual information when making judgments about music performance. People reliably select the actual winners of live music competitions based on silent video recordings, but neither musical novices nor professional musicians were able to

identify the winners based on sound recordings or recordings with both video and sound. The results highlight our natural, automatic, and nonconscious dependence on visual cues. The dominance of visual information emerges to the degree that it is overweighted relative to auditory information, even when sound is consciously valued as the core domain content.”

Diese Forschungsergebnisse zur MUSIKpsychologie bzw. TON-Psychologiedecken sich mit den Alltagsbeobachtungen zur MusikPSYCHOLOGIE bzw. Ton-PSYCHOLOGIE:

„George Bernhard Shaw hat es schon sehr treffend formuliert: „Im richtigen Ton kann man alles sagen, im falschen gar nichts. Die Kunst ist es, den richtigen Ton zu treffen!“ Der richtige Ton ist bei eindrucksvollen Rednern kein Zufall. ... Studien zeigen, dass wir Menschen zu 40 % über unsere Stimme wahrgenommen werden. ... Die meisten Menschen nutzen ungefähr nur 30–40 % ihres Stimmpotentials ... Die Wirkung des Redners hängt sehr stark von der Stimm- bzw. Tonlage ab. Dazu kommt noch, dass die Stimme dann zum Inhalt passen sollte. Wer von Begeisterung spricht und sein Körper zeigt hängende Schultern und die Mimik ist bewegungsarm dabei, kommt die Begeisterung beim Zuhörer nicht an.“⁸⁸

Der äußere muss also mit dem inneren Ton und mit dem dazu stimmigen Bewegungsverhalten übereinstimmen. Die Form(ung)/Struktur und (An-)Spannung des inneren Tons und die mit ihm oftmals verbundene kognitive Fixiertheit zu flexibilisieren und damit die Tiefenschicht der eigenen „Lebensmelodie“ als innere Regung mit Gemüt psychodynamisch energetisch ausdrücken, entwickeln und modulieren zu können, dürfte aus der Sicht eines Musikers eine wichtige Aufgabe der Psychotherapie sein. Gerade weil das Sehen für die Wahrnehmung nicht ausreicht, wie schon Richard Wagner betont hat, ist dieses unverzichtbar. Eine Mikroanalyse ohne Blick auf das Wesentliche kann nicht zielführend sein. Wenn es um das Wohl des Patienten geht, sollte Wert sowohl auf die möglichst deutliche Veranschaulichung als auch auf das über sie hinaus zu Sehende (Hörmann, 2013) gelegt werden:

Hierzu ein Zitat von Mary Wigman, das als Motto auf der Homepage Künstlerische Tanztherapie als Angewandte Tanzpsychologie steht, und ein weiteres zu „Klang und Psyche“ (Hörmann, 1996) und nicht weniger bedeutsames:

„Viele Merkmale weist der seinem lebendigen Instrument verhaftete Mensch auf, die ihn eindeutig als Tänzer kennzeichnen. Das untrügliche Zeichen seiner Tänzerschaft aber ist das Auge (...). Der tänzerische Blick ist ein visionäres Schauen ... Wer den tänzerischen Blick nicht hat, ist

⁸⁵ Davon unabhängig bezahlt sogar die Mehrheit der Krankenkassen auch skurrile Heilslehre. <http://www.aerzteblatt.de/nachrichten/54343/Mehrheit-der-Krankenkassen-bezahlt-Homoeopathie> [10. 5. 2013].

⁸⁶ <https://de.nachrichten.yahoo.com/us-forscherin-apps-k-nnten-zu-kunft-hirnaktivit-t-061534200.html> [1. 5. 2014].

⁸⁷ <http://psychologienachrichten.de/?p=4086> [30. 8. 2013].

⁸⁸ <http://www.psychomeda.de/psychologie-blog/potential-eigenen-stimme-wie-treffe-ich-den-richtigen-ton.html> [25. 4. 2012]

kein Tänzer.“⁸⁹ (Zivier, 1956. Harmonie und Ekstase. Mary Wigman. Berlin: Akademie der Künste. S. 19.)

„Der Klang wird in der subjektiven Empfindung zum Ausdruck des Ichs. Klang und Psyche entsprechen sich qualitativ. (...) Es geht nicht um eine Art der physikalischen Perfektionierung, es geht um den qualitativen Brückenschlag von Ich, Klang und Welt: Musik als heilender Faktor einer übergeordneten Integrität.“ (Wolfgang Mastnak, 2012, S. 27)

Darauf jedenfalls zielt in der Musiktherapie als Angewandter Musik-Psychologie eine klientenorientierte Ton-Psychologie, die eingedenk der Intention von Gustav Mahler die Erkenntnisse aus musikalischer und therapeutischer Wirkungsforschung zu vereinigen sucht.

Literatur

- Arbeitskreis OPD (Hrsg.). (2009). *Operationalisierte Psychodynamische Diagnostik. OPD-2*. Das Manual für Diagnostik und Therapieplanung. Bern: Huber.
- Arbeitskreis OPD-KJ (Hrsg.). (2003, 2007). *Operationalisierte Psychodynamische Diagnostik im Kindes- und Jugendalter*. Grundlagen und Manual. Bern: Huber.
- Lizius, A. (Regie). (2008). *Wassily Kandinsky. Der Klang der Farbe* [Dokumentarfilm]. Strasbourg: Arte
- Behrendt, J.-E. (1985, 1993). *Nada Brahma – Die Welt ist Klang*. Reinbek: Rowohlt.
- Behrendt, J.-E. (1988). *Das Dritte Ohr – Vom Hören der Welt*. Reinbek: Rowohlt.
- Behrendt, J.-E. (1993). *Ich höre – also bin ich*. München: Goldmann.
- Cage, J. (1961, 2011). *Silence. Vorträge von John Cage, aus dem Amerikanischen von Ernst Jandl*. Berlin: Suhrkamp.
- Cage, J. (1987). ORGAN²/ASLSP. Zugriff am 1.9.2007. Verfügbar unter [https://de.wikipedia.org/wiki/ORGAN²/ASLSP](https://de.wikipedia.org/wiki/ORGAN%2FASLSP)
- Damásio, A. R. (2011). *Selbst ist der Mensch: Körper, Geist und die Entstehung des menschlichen Bewusstseins*. München: Siedler.
- Eggebrecht, H. H. (1979). *Sinn und Gehalt*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen.
- Ewert, O. (1965). *Gefühle und Stimmungen*. In H. Thomä (Hrsg.): *Handbuch der Psychologie* (Band 2, S. 229–271). Göttingen: Hogrefe
- Franzen, G. (1992). *Sigmund Freud und der Moses des Michelangelo*. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang
- Freud, S. (1914). *Der Moses des Michelangelo*. Zugriff am 2.2.2009. Verfügbar unter <http://www.irwish.de/PDF/Sigmund%20Freud%20-%20Der%20Moses%20des%20Michelangelo.pdf>
- Geißler, P. (Hrsg.). (2012). *Stimme und Suggestion*. Die „musikalische Dimension“ und ihre suggestive Kraft im psychotherapeutischen Geschehen. Gießen: Psychosozial-Verlag.
- Hanslick, E. ([1854] 1966). *Vom Musikalisch-Schönen*. Ein Beitrag zu Revision der Ästhetik der musikalischen Tonkunst. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Heuft, G. & Senf, W. (1998). *Praxis der Qualitätssicherung in der Psychotherapie*. Das Manual zur Psy-BaDo. Stuttgart: Thieme.
- Hörmann, K. (2009a). *Musik in der Heilkunde*. Lengerich: Pabst Publ.
- Hörmann, K. (2009b). *Tanzpsychologie und Bewegungsgestaltung*. Lengerich: Pabst Publ.
- Hörmann, K. (2013). Alltagserfahrung und Transzendenz in der Musiktherapie. *Musik-, Tanz- und Kunsttherapie*, 24, 1–26.
- Hörmann, K. (1996). Klang und Psyche – Musik und Emotion. Notizen zu den internationalen Musiktherapiekongressen in Hamburg und Klagenfurt. *Musik-, Tanz- und Kunsttherapie*, 12, 57–63.
- Jung, C. G., et al. (1968). *Der Mensch und seine Symbole*. Olten, Freiburg: Walter-Verlag.
- Kandinsky, Wassily (1955, 1958, 1973⁷): *Punkt und Linie zu Fläche*. Bern: Haupt.
- Kandinsky, Wassily (1965⁸). *Über das Geistige in der Kunst*. München: Haupt.
- Kant, I. (1781). *Kritik der reinen Vernunft*. Zugriff am 1.2.2009. Verfügbar unter http://de.wikisource.org/wiki/Kritik_der_reinen_Vernunft_%281781%29
- Kirchhoff, J. (1989). *Klang und Verwandlung. Klassische Musik als Bewußtseinsentwicklung*. München: Kösel-Verlag.
- Klee, P. (1925). *Pädagogisches Skizzenbuch*. Berlin: Gebr. Mann.
- Klee, P. (1979). *Beiträge zur bildnerischen Formlehre* (1921/22). Basel: Schwabe.
- Klee, P. (2013). *Form- und Gestaltungslehre*. Das bildnerische Denken (6. Aufl.). Basel: Schwabe.
- Klosinski, G. (2013). *Die Stille verschweigen*. Tübingen: Klöpfer&Meyer.
- Krause, R. (2012). *Allgemeine psychodynamische Behandlungs- und Krankheitslehre*. Grundlagen und Modelle. Stuttgart: Kohlhammer.
- Laban, R. (1988). *Die Kunst der Bewegung*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag (engl. 1950).
- Laban, R. & Lawrence, F. C. (1947). *Effort*. London: MacDonald & Evans.
- Laban, R. (1920). *Die Welt des Tänzers*. Stuttgart: Seifert.
- Laireiter, A.-R. & Baumann, U. (2009). Dokumentation von Verhaltenstherapie. In J. Margraf & S. Schneider (Hrsg.), *Lehrbuch der Verhaltenstherapie*. Band 1: Grundlagen, Diagnostik, Verfahren, Rahmenbedingungen (3., vollst. bearb. u. erw. Aufl., S. 937–962). Heidelberg: Springer Medizin Verlag.
- Marx, J. (1914). Zugriff am 01.11.2012. Verfügbar unter <http://www.joseph-marx-gesellschaft.org/de/joseph-marx.html>
- Maur, K. (Hrsg.). (1985). *Vom Klang der Bilder*. München: Prestel
- Mastnak, W. (2001). Das Transpersonalitätsprinzip in der Musiktherapie. *Musik-, Tanz- und Kunsttherapie*, 12, 105–110.
- Mastnak, W. (2012). Philosophische Aspekte Chinesischer Musiktherapie. *Musik-, Tanz- und Kunsttherapie*, 23, 20–29.
- Mastnak, W. (2013). Subatomare Bewusstheit und Musiktherapie. Quantenphysikalische Hypothesen zur psychosomatischen Wirkung von Musik. *Musik-, Tanz- und Kunsttherapie*, 24, 174–187.
- Mastnak, W. (2014). Musik in der Kardiologie. Schulen, Kulturen und Indikationen. *Der Kardiologe*, 4, 322–325.
- MGG (1991). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Bd. 9, Artikel „Melodie“, S. 19–55).
- Moore, C.-L. (1982). *Executives in Action*. Plymouth: Macdonalds & Evans.

⁸⁹ <http://www.tanztherapie.net/tanztherapie.htm> [21.12.2012]

- North, M. (1990). *Personality Assessment Through Movement. Plymouth: Northcote House* (1972 et 1976). Zugriff am [Datum ergänzen]. Verfügbar unter <http://nycdancestuff.wordpress.com/2012/05/25/marion-north/>
- Paál, G. (2003). *Was ist schön?* Ästhetik und Erkenntnis. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Piel, W. (2013). Über das Beiläufige im musikalischen Bildungsprozess und seine Bedeutung für Menschen mit Behinderungen. *Musik-, Tanz- und Kunsttherapie*, 24, 196–199.
- Pontvik, A. (1948). *Grundgedanken zur psychischen Heilwirkung der Musik*. Unter besonderer Berücksichtigung der Musik von J. S. Bach. Zürich: Rascher.
- Riemann, F. (1991). *Grundformen der Angst*. Eine tiefenpsychologische Studie (2. Aufl.). München: Ernst Reinhardt Verlag.
- Sacks, O. (2009). *Der einarmige Pianist*. Reinbek: Rowohlt.
- Schepank, H. (1995). *Der Beeinträchtigungs-Schwere-Score (BSS)*. Ein Instrument zur Bestimmung der Schwere einer psychogenen Erkrankung. Handanweisung. Göttingen: Beltz Test GmbH.
- Schlegel, L. (2011). *Die Transaktionale Analyse*. Stuttgart: UTB.
- Schönberger, A. (2014). *Tonfolgen: Taugt Musik als Medizin?* Zugriff am 04.07.2014. Verfügbar unter <http://www.profil.at/articles/1427/984/376519/tonfolgen-taugt-musik-medizin>
- Schulz von Thun, F. (1981, 1989). *Miteinander reden* (Bd. 1, 2). Reinbek: Rowohlt.
- Seligman, M. E. P. (1991). Pessimisten küßt man nicht, Optimismus kann man lernen. München: Knauer
- Seligman, M. E. P. (2003). *Der Glücks-Faktor*. Bergisch Gladbach: Ehrenwirth.
- Stroh, W. M. (1994). *HandBuch New Age Musik*. Auf der Suche nach neuen musikalischen Erfahrungen. Regensburg: Con-Brio.
- Tsay, C.-J. (2013). *Sight over sound in the judgment of music performance*. Zugriff am 30.08.2013. Verfügbar unter <http://www.pnas.org/content/suppl/2013/08/16/1221454110.DC/Supplemental/pnas.201221454SI.pdf>
- Wichelhaus, B. (2013). Die „figürlich-ungegenständliche“ gestische Malerei als Therapeutikum. *Musik-, Tanz- und Kunsttherapie*, 24, 200–208.
- Willimek, B. (2014). *Musik und Emotionen – Studien zur Strebetendenz-Theorie*. Zugriff am 02.05.2014. Verfügbar unter <http://www.willimekmusic.de/musik-und-emotionen.pdf>
- Zimmer, D. E. (1986). *Tiefenschwindel*. Die endlose und die beendbare Psychoanalyse. Reinbek: Rowohlt.
- Zivier, G. (1956). *Harmonie und Ekstase*. Mary Wigman. Berlin: Akademie der Künste.

Univ.-Prof. Dr. Dr. Karl Hörmann

Von-Esmarch-Str. 111
48149 Münster
E-Mail: prof.hoermann@uni-muenster.de