

Musik als Spiegel von Grenzerfahrungen – intermediärer Raum zwischen Horror und Harmonie¹

Music as a Mirror of Extreme Experiences – Intermediate Space between Horror and Harmony

Christiane Trost, Schwerin

Musik ist nicht nur unmittelbares Erleben, sondern lässt sich auch als hirnphysiologischer Vorgang fassen. Dieser Wirkzusammenhang äußert sich in Emotionen, Empfindungen, somatischen Reaktionen und inneren Bildern. In allen vier Dimensionen spielen Grenzerfahrungen eine wichtige Rolle: in Form von Bewusstseinsgrenzen, moralischen oder emotionalen Limitierungen. In diesem Beitrag wird gezeigt welche Rolle Musik und Musiktherapie als Grenzgänger im Kontext von Bewusstsein, Moral und Emotionen zufallen kann. Am Beispiel des medial inszenierten Phänomens Horror wird gezeigt inwiefern das Zulassen von gewaltförmigen und irritierenden Bildern in musiktherapeutischen Prozessen ein Heilwerden ermöglicht.

Music is not only direct experience but can also be understood as a neurophysiologic process. This working combination is revealed in emotions, sensations, somatic reactions and internal images. Extreme experiences play an important role in all four dimensions: in terms of levels of consciousness, moral and emotional limitations. This article illustrates how music and music therapy serve as mediums and which roles they carry in spanning boundaries related to consciousness, morals and emotions. The medially staged phenomenon of horror will be used to exemplify the extent to which music therapy processes, permitting violence-equalizing and irritating images, facilitate healing.

Keywords:

Assoziativer Raum, In- und Exformation, Guided Imagery and Music, GIM, emotionales Vehikel, Musikerleben, Musikverstehen, subliminale Wahrnehmung, Angst, Instabilität der Psyche, Archetypen des Grauens, Grenzerfahrungen

Seit fast zwanzig Jahren arbeite ich als Musikdozentin in und mit der Musik. Ich wollte begreifen, verstehen, wissen: Kann man Musik verstehen? Was passiert beim Musikerleben? Warum nimmt man Musik als „schön“ oder „schräg“ wahr? Als

1 Dieser Beitrag fußt auf Teilen meiner musikwissenschaftlichen Magisterarbeit Universität Rostock 1999.

Heilpraktikerin (Psychotherapie) interessiert mich auch: Wie kann Musik heilen? Warum kann Musik jeden Menschen auf seine Weise erreichen?

Vielfältig erlebe ich täglich die Wirkung von Musik, wie sie den Einzelnen wandelt, befreit, schön macht, lächeln lässt. Und so begegnet mir oft im ersten Moment auch die andere Seite des Menschen: Wut, Härte, Angst, Trauer, Desorientierung, übermäßige Selbstkontrolle, Aggression usw. Woher kommt die starke negative Energie vieler Menschen, welchen Einfluss haben dabei die Umwelt und das Umfeld? Ich frage, ob die Selbstverständlichkeit, mit der uns im extremen Fall heute Brutalität, Gewalt, Horror im medialen Alltag (z. B. Computerspiele, Fernsehen, Kino) begegnen, eine Rolle in Bezug auf innere Bilder spielt. Oder sind diese Erscheinungsformen von Zwischenmenschlichkeit eher ein Ausdruck von anderen Erfahrungshorizonten? Durch das Wort *extrem* schon als grenzwertige Erscheinungen charakterisiert, möchte ich diese im Folgenden zu meinem Thema machen.

Am häufigsten begegnet mir das alltägliche „Nicht so sein dürfen, wie man ist“. Das ständige sublimale Zurechtstutzen des wachsenden Individuums – ohne hier gleich von Unterdrückung, Normierung, Übergriffigkeit, Gängelung oder sogar Missbrauch zu sprechen – übt einen ständigen Druck aus. Auch Spannungen im Elternhaus oder andere Sorgen gehen nicht spurlos am Kind vorbei. All diese Erfahrungen verschaffen sich später im erwachsenen Geist und Körper in ebensolchen Bildern oder psychosomatischen Störungen Raum: eine Form von Druck und Gegendruck. In den von mir erlebten musiktherapeutischen Sitzungen im Rahmen eines Einführungsseminars in Guided Imagery and Music und den Klanggeleiteter Trancesitzungen war die Häufigkeit aufkommender brutaler und gewalthaltiger innerer Bilder bei allen Teilnehmern augenfällig. Deshalb möchte ich dem Thema Gewalt nachgehen und einen Zusammenhang herstellen zwischen der Grenzüberwinderin Musik/-therapie und dem Grenzgänger Horror als Fiktionsraum und Spiegelmedium von gesellschaftlichen Gewaltstrukturen.

Doch zuvor seien einige wichtige musikwissenschaftliche Überlegungen über das Hören, Verstehen und Erleben von Musik auch als hirneurophysiologischer Vorgang und als Ausdruck menschlicher Befindlichkeiten dargestellt,

Musik, selbst ein Spiegel von Grenzerfahrungen, ein Element der Widerspiegelung menschlicher Erfahrungsebenen, schließt Emotionen und körperliche Reaktionen in den Hörprozess mit ein. Wie Musik ein Inklusionsinstrument erster Güte sein kann, kann auch eine Vielzahl von Grenzen durch Hören oder Musizieren selbst aufgehoben, verändert oder verstärkt werden. Hierbei müssen große individuelle Unterschiede beachtet werden, da Grenzen in emotionaler, psychischer, kognitiver, energetischer, somatischer, kultureller Hinsicht durch biographische Konstruktion bestimmt werden. Dass ein Katalysatoreffekt wie bei Erschöpfung, Trauer, Wut oder ein Verstärkerimpuls wie bei Glücksgefühlen, Freude entstehen kann, ist nicht nur von der Musik, sondern auch vom entsprechenden Erfahrungs-

horizont der hörenden Person abhängig, tritt aber bei jedem Menschen auch auf natürlichem Wege ein.

Endokrinologen und Neurologen (Spitzer 2002/2009) haben die Tätigkeit von Nebenniere und Hypophyse untersucht, die Veränderungen von Herzschlag, Blutdruck, Atemfrequenz, Muskeltonus durch die Ausschüttungen von Hormonen (u. a. Adrenalin, Noradrenalin, Betaendorphine) hervorrufen, und die Umstrukturierung im Gehirn bezüglich der Vorstellungskraft, zudem die Vernetzung, Aktivierung und Ausbalancierung beider Hirnhälften. Die elektrophysiologischen Messungen der Hirnforscher (Roederer 1977/1993) haben nachgewiesen, dass die Wahrnehmung einen weitaus größeren Raum einnimmt und wesentlich genauer Prozesse abspeichert als unser reflektierendes Bewusstsein. Es ist zu vermuten, dass unser Unbewusstes mit einem Großteil dieser unreflektierten Daten, die im Gehirn zur Verfügung stehen, arbeitet. So hat der Mensch eine Art *Vorbewusstsein* als ein extrem genaues Speichermedium, welches sich die Musiktherapie zu Nutze macht. Durch Schallwellen werden in einem Bereich von weit weniger als einer Tausendstel Sekunde neben den Verarbeitungszentren von Musik auch andere Gehirnareale mit angeregt, Bilder assoziiert oder Körpersensationen hervorgerufen.

Um eine Vorstellung davon zu bekommen, sind im Folgenden genaue Daten angeführt. Es gibt ein Hörbewusstsein, das an drei Zeitstufen gebunden ist, wobei jede dieser ihr eigenes Verarbeitungszentrum hat. Sie werden unterteilt in: 1. die mikroskopische Zeitskala; hier treten die eigentlichen Schwingungen einer Schallwelle auf, mit einem Bereich von ca. 0,00007 bis 0,05 sec. Der Rezeptor ist das Innenohr. Wahrnehmungen führen hier zur Tonempfindung (Tonhöhe, Lautstärke, Klangfarbe). 2. Eine Abstufung tritt ungefähr bei einer Zehntelsekunde ein; hier werden die Schwankungen, die das Ein- und Abklingen eines Tones ausmachen, also Variationen der mikroskopischen Vorgänge erfasst. Die Wahrnehmung von Klangfarbe, d. h. die Intensität, mit der Teiltöne in einem Klang vertreten sind, und die Erkennung sowie Unterscheidung von Tönen wird ermöglicht. Die zeitliche Auflösung von Tonfolgen beginnt bei 0,05 sec. (Plattig 1993/1994). In diesem Zwischenbereich werden hauptsächlich die Verarbeitungsmechanismen auf der neuronalen Hörbahn vom Ohr zum Hörzentrum des Gehirns bestimmt. 3. Zum makroskopischen Bereich, von 0,1 sec. aufwärts, gehören entsprechend: die Dauer gewöhnlicher musikalischer Töne, ihrer Aufeinanderfolge und der Rhythmus. Auf dieser höchsten neuronalen Ebene, der Hirnrinde, werden die eigentliche musikalische Botschaft und ihre Merkmale bestimmt (Roederer 1977/1993). Diese graduell zunehmende Komplexität wurde durch die Phylogenese den Erfordernissen entsprechend entwickelt. Allerdings gibt es, sowie eine subjektive Rhythmisierung neben den Grundlagen der Erfahrung (struktural – Takteinheit; motivational – Tempo; emotional – aufregend) besteht, durch subjektive Gliederung einer ebenmäßigen Reihe, auch die teilweise subjektive einordnende Wahrnehmung des Tempos. Wird der Abstand von 0,115 sec. zwischen zwei Tönen unterschritten, bricht der Eindruck eines geordneten Nacheinander zusammen, ab 1,5 spätestens jedoch bei 2 s wird eine Tonreihe als zusammenhängend wahrgenommen (Beck 1993/1994).

Was tun mit der Tausendstelsekunde im Hirn? Entsteht so assoziativer Raum?

Auf diesem Weg entsteht er nicht bzw. nur teilweise, doch ist genau dieser Raum am wichtigsten für die Musiktherapie. Die größte Rolle für Assoziationen spielt die Nicht-Determiniertheit der Musik. Die assoziative Wirkung ist zwar beim Hörer auch an eine kognitive Leistung gebunden bzw. kann gebunden sein, wird emotional aber nicht so stark kontrolliert, wie eine verbale Nachricht. Je abstrakter hier eine Sprache wirkt, je offener die Zwischenräume sind, desto weiter wird ein assoziativer bzw. offener (ggf. bilderreicherer, gefühlsreicherer) Raum.

Kann gesprochene Sprache überhaupt offen sein? Wie stark ist sie kodiert? Wie viel offenen Raum lässt Musiksprache? Denn sie ist auch ähnlich der Verbalsprache kodiert. Eine nonverbal vermittelnde Sprache, die emotionale Inhalte transportiert, öffnet ein weites Feld von Inhalten, dagegen gibt verbal informative Sprache diese Inhalte schon vor, d. h. es wird weniger auf einer abstrakten Ebene gearbeitet. Gerade diesen Umstand (nonverbal, abstrakt) halte ich für den wichtigsten mit Blick auf die Wirkungsweise von Musik.

Bahnbrechend war oder ist die Idee der logischen Tiefe. Sie macht deutlich, dass Komplexität nicht von der nominalen Information, sondern von dem zugrunde liegenden Prozess der Beseitigung von Information her zu verstehen ist – Exformation. Wenig mitgeteilte Information lässt einen Baum der Assoziationen wachsen, es beginnt gewissermaßen die Suche nach der Exformation. Beim Musikhören werden also verschiedene Zustände wachgerufen, die unabhängig von der ursprünglichen Intention des Komponisten sein können. So sind die Wahrnehmung und die sich daraus ergebende Musikerfahrung nicht an die Kenntnisse von Theorien gebunden, sondern einzig und allein an die Person, die ihr eigenes Potential an assoziierter Information aufdecken und sich so selbst begreifen muss. Der Sender bildet Exformationen durch Wegwerfen von Informationen, übermittelt die resultierende Information und erlebt, wie eine entsprechende Menge früherer Exformation beim Empfänger wachgerufen wird. Musikverstehen, wenn man diese Vokabel benutzen will, bedeutet in diesem Zusammenhang also, Information im personenspezifischen Geist wachzurufen. (Nørretranders 1994, 174ff).

Wird gesprochene Sprache im Sinne der Poesie benutzt, werden der Musik ähnliche Verständnisräume eröffnet. Der Rezipient wird als Akteur gesehen, als kreativer Spielpartner, d. h. hier werden Grenzen auf andere Art überwunden. Dem ähnelt der musiktherapeutische Ansatz bei GIM nach Helen Bonny, wo der Traveller, der mit und in der Musik Reisende, sich in den weiten Raum der eigenen inneren Bilder und Empfindungen begeben darf und nur durch inneres Loslassen und das Begleitet werden von Musik in verschiedene Schichten seines Unterbewusstes einzutauchen vermag. Auf diesem Weg werden oft die teils kognitiv, teils rational gesetzten Grenzen unbemerkt überschritten, wobei die Musik hier sowohl einem emotionalen Vehikel als auch einem Triggerpunktdetektor gleicht.

Einem „Auf-die-Spur-Kommen“ gleicht jede Form der (Musik-)Therapie. Eine Spur, die mit Hilfe der Musik immer wieder zu uns zurückführt, zurückführen kann und wenn man dafür offen ist, auch zu einem Wechselspiel von Musikerleben und Verstehen.

Was heißt Musikverstehen? Wie kann man Musik verstehen?

Ein nicht eurozentristisch ausgerichteter Blick auf die Musik zeigt, dass es keine natürliche Musik gibt. Einzige Maßstäbe für die Musik sind Kultur und Hörverhalten des Menschen. Es geht also darum, die Fähigkeiten zur Dekodierung eines Kunstwerkes zu untersuchen, die man auch kulturelle oder ästhetische Kompetenz nennen kann. Es ist die Kenntnis eines Codes, der einen befähigt, kulturelle bzw. symbolische Güter zu entziffern.

Wenn der Begriff der Musikrezeption auf dem Hintergrund der westeuropäischen Kultur betrachtet wird, muss auch hier der Begriff des Verstehens angesiedelt werden. Der Ausgangspunkt für das Verstehen liegt in der *sinnlich-geistigen Aneignung* und der *Apperzeption der Beziehungen von Tönen*, d. h. im Erfassen von Beziehungen zwischen den *sukzessiv und simultan erscheinenden Klängen* (Blume 1959, 12). Soweit solche Klangverwandtschaften nachvollziehbar und erfassbar sind, erscheint das scheinbare Chaos an Tönen und Rhythmen klarer, organisierter und der Vernunft unterworfen – gelingt dies nicht, hinterbleibt ein Eindruck des Rausches, ohne Orientierung in Zeit und Raum. Die Begriffe *Erleben* und *Verstehen* umfassen einen Bereich, der sich von den physiologischen Wahrnehmungsstrukturen bis zu den erkenntnistheoretischen Wegen des Deutens und Auslegens erstreckt. Im Hinblick auf das Verstehen von musikalischer Erfahrung interessiert hier vor allem das *Wie* (Art und Weise der Wahrnehmung) und das *Was* (Rezipiertes).

Eng damit verbunden ist für Eggebrecht (1995, 60) die Beziehung von Musik und Sein. Er stellt zur Diskussion, ob im gleichen Zug die Abkehr von Musik als fixiertem Sinngefüge und in sich selbst abgegrenztem Sinnbereich, die Frage nach dem Ist, nach dem Sein in der Welt zur Sinnlosigkeit abgestempelt wird? Wenn es um eine Sinnlosigkeit ginge, welchen Bezug sie noch zum Sein hätte? Er resultiert, dass Musik durch ihre Komplexität eng mit dem menschlichen Leben verknüpft ist, sobald der Ton zum Klang transformiert, er zu einer Art Lebensausdruck wird. Cage schließt: „Ein *richtiges Verstehen* interessiert mich nicht [...] Klängen macht es nichts aus, ob sie einen Sinn ergeben [...] sie müssen nicht geleitet oder irreführt werden, um sie selbst zu sein. Sie sind, und das genügt ihnen. Und mir auch.“ (Cage 1984, 184). Ist Musik Ausdruck eines *Lebensmodells* (ebd., 204)?

Da Musik immer auch Ausdruck einer menschlichen Befindlichkeit ist, steht diese Art von Sprache eng im Zusammenhang mit der Auffassung von Leben. Durch Musik kann stilistisch, klanglich oder auf anderer Ebene das gestaltet werden, was vom Kreateur (allgemein, da man heute nur noch bedingt vom Komponisten spre-

chen kann) für wesentlich gehalten wird. Aus diesem Grunde ist es vielleicht nicht wichtig zu entscheiden, ob etwas richtig oder falsch ist, sondern, es ist wichtig sich mit den Fragen des Verstehens von Musik auseinanderzusetzen, da sie erstens ein Modell des menschlichen Geistes bilden und zweitens die Möglichkeit eröffnen, dichter an den vielfältigen und differenzierten Ausdrucksreichtum der Klänge zu gelangen. Die Grundsatzdiskussion des Verstehens kümmert sich allerdings stärker sowohl um Definitionsprobleme des Begriffs *Verstehen* als auch um die Reichweiten und die Analogien zu hermeneutischen Modellen. Die meisten dieser Modelle befassen sich allerdings nur mit einem Teilaspekt der Rezeption bzw. der Verarbeitung von Musik und stellen diesen ohne Sicht auf die anderen als den wichtigsten in den Vordergrund. Da denkende Wesen für die zerebrale Verarbeitung von intellektuellen Größen auf Gestalten, Strukturen und Formen angewiesen sind, welche ihnen ermöglichen, Wissen zu erfassen und zu speichern, existieren verschiedene Erkenntnis- und Verarbeitungsmodelle.

Bei der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit *Verstehen von Musik* werden oft rigorose Dispositionen eingenommen, die vielleicht dem dialektischen Denken geschuldet sind. Es wäre interessant, die asiatische Erkenntnis von oder durch Musik mit der europäischen zu vergleichen, da die große Differenz der Kulturräume in der Denkweise begründet liegt, und diese wiederum Rezeptionsverhalten und Wirkungsspektrum bestimmt. In Europa pflegt man logisch-analytisch vorzugehen, in Ostasien ist die zyklische Bild-Denkweise tradiert. Es geht also um die Priorität, die entweder der linken oder der rechten Hirnhälfte bei der Verarbeitung von Informationen gegeben wird. Das westliche Denken gründet sich auf dem linearen Kontinuum der Zeit und wird vom gerichteten Denken (Intellekt) beherrscht. Dabei wird ein Objekt (Denkziel) avisiert und durch Überlegung ein Resultat erbracht, quasi ein Denken im Modus der These und Antithese. Das ostasiatische Denken dagegen ist ein zyklisches. Es bezieht sich auf den sich wiederholenden Zyklus der Zeit, sozusagen ein Umklammerungs- und Umzingelungsdanken. In der Bewegungsrichtung des Denkens gibt es zuerst kleine Vorstöße, relativ unbestimmt in alle Richtungen. Es ist wie ein langsames spiralförmiges Einkreisen des Denkziels. Das Interessante ist, dass die Denkvorstöße aus einem psychischen Gemisch intellektueller, gefühlsmäßiger, empfindungseigener und willentlicher Art bestehen. Der Mensch hält sich nicht, wie in der europäischen Lebensweise, distanziert vom Geschehen. Damit ist im asiatischen Denkverhalten die Antwort auf Erkenntnis nicht an das Verstehen gekoppelt.

Ist nun die Rolle, die dem Bewusstsein in unserem Kultur- und Geisteshorizont zuerkannt wird, gerechtfertigt?

Informationstheorie und Gehirnforschung geben dazu exakte Aufschlüsse. In jeder Sekunde kommt es zu einem förmlichen Hereinbrechen an Information über die menschlichen Sinne. Millionen von Bits werden zu einem bewussten Erlebnis komprimiert. Um jenen Zustand von Bewusstsein zu erreichen, entledigt sich der Mensch fast der Gesamtmenge an Information wieder. Das bedeutet, dass das Bewusstsein sich weniger auf Information, als vielmehr auf Information, die nicht vorhanden, die ausgesondert ist, bezieht. Die Verarbeitungskapazität des Bewusstseins liegt hochgerechnet bei 40 Bit pro Sekunde. Bewusstsein ist Ordnung (Form von Struktur) sie hat nichts mit Information (Form von Entropie) zu tun, sondern mit dem Entgegengesetzten. Das Gehirn empfängt sehr viel Information mit großer Bandbreite. Darüber hinaus ist es aber selbst in der Lage, sehr viel mehr Information zu verarbeiten als es aufnimmt. Eine Eigenheit ist entscheidend: Das Bewusstsein ist nicht gekoppelt an die Informationsverarbeitung und das Erleben. Der Mensch wird die Situation akzeptieren müssen, dass in ihm Deduktionsprozesse aufgrund komplexer Hypothesenüberprüfung und Gedächtnisdurchforschung (Informationsverarbeitung) stattfinden, die der Introspektion vollkommen unzugänglich sind. Das sind mentale Vorgänge, die in einem bestimmten, nicht im Freudianischen Sinn, generell unterhalb oder jenseits des Bewusstseins liegen. Wichtig für die Bewusstseinsstrukturen ist eine Art Auswahlmechanismus, der dazu verhilft, Einzelphänomene als eine Ganzheit aufzufassen. Diese Fähigkeit ist nötig, um zu lesen oder eine Menschenmenge zu erfassen, vielleicht auch beim Erhören von Geräuschen.

Von eben solcher Bedeutung ist die subliminale Sinneswahrnehmung. Diese verhilft zu Erfahrungen, die sich an der Grenze zum bewussten Erfassen eines Reizes befinden, dazu gehören sowohl zwischenmenschliche Empfindungen als auch Musikwahrnehmung. Etwas subliminal Wahrgenommenes ist also ein Reiz, den man aufnimmt, obwohl er so schwach ist, dass man ihn nicht bewusst registriert (Nørretranders 1994, 215–244).

Die Welt entpuppt sich im Prozess der Bewusstwerdung als *Benutzerillusion*. Es gibt keine Welt, bevor sie nicht erlebt wird, die Welt ist einfach – sie hat keine Eigenschaften (ebd., 418).

Das Bewusstsein spielt somit eine sehr viel geringere Rolle im menschlichen Leben, als wir zu glauben gewohnt sind (weiterführend Spitzer 2009). Es wird die Welt nie allumfassend beschreiben können, weder innerhalb noch außerhalb seiner selbst, da sowohl die Person, die innen ist, als auch die Welt, die außen ist, reicher sind, als das Bewusstsein es zu erfassen vermag. Beide bilden für sich eine Tiefe, die sich kartieren und beschreiben, aber nicht vollständig erkennen lässt. Darum ist es wichtig, sich der Grenzen des Bewusstseins bewusst zu werden, um sich nicht den Erkenntnisweg zu Anderem zu verstellen. Nørretranders (1994, 9f) begründet entsprechend: „Historische Untersuchungen weisen darauf hin, daß das Phänomen

des Bewußtseins, wie wir es heute kennen, kaum mehr als dreitausend Jahre alt ist. Die Voraussetzung einer zentralen erlebenden und beschlußfassenden Instanz im Menschen, eines bewußten Ich, herrscht erst seit hundert Generationen. Die wissenschaftlichen Erkenntnisse, [...] führen zu dem Schluß, daß die Herrschaft des bewußten Ich nicht mehr viele Generationen überdauern wird. Die Epoche des Ich geht ihrem Ende zu.“

Zurück zum Verstehen

Schlussfolgernd kann man Musikverstehen als eine Erschließung von Teilantworten oder Teilaspekten bezeichnen. Wenn man davon ausgeht, dass das Wahrnehmen musikalischer Gestalten und Strukturen zu einem tieferen Verständnis von Musik führt, kann man nachvollziehen, dass sich die Erschließung dieses Bereichs an verschiedene schon entwickelte Vorstellungsmodelle anlehnt. Dazu gehören: die Semiotik als das Modell für Zeichen und ihre Funktionen in Zeichensystemen, die Informationstheorie als das Modell des Erkennens und Verstehens von Mitteilungen, die Linguistik als das Modell der Sprachkompetenz und des Textverstehens, die philosophische Hermeneutik und semiotische Ästhetik als das Modell für die philosophischen und ästhetischen Verstehensstrukturen und die hermeneutische Rezeptionsästhetik in Bezug auf die Deutung literarischer Werke (Gruhn 1998, 9f).

Faltin (1985) schlägt eine Begriffsveränderung von *Verstehen* zu *Vollzug* vor, vergisst dabei aber, dass man den Begriff *Verstehen* nicht nur äquivalent der Kommunikationstheorie oder Semiotik entnommen hat, sondern dieser Begriff weitreichender auch in der Psychologie, Wahrnehmungstheorie o. ä. verwendet wird. Er begründet seinen Vorschlag damit, dass der bedeutungsgebende Prozess, der sich beim Hören von Musik abspielt, eher durch den Begriff des Vollzugs erfasst würde, da das Verstehen, Musik als Zeichen, hinter dem eine erkennbare Bedeutung verborgen ist, selbige suggeriere. Der Vollzug dagegen impliziere, dass die Bedeutung eines Zeichens durch dessen Wahrnehmung hergestellt würde. Verstehen sei mit Benennen und Verifizieren verbunden, denn nur durch verbales Erfassen und empirisches bzw. logisches Prüfen könne festgestellt werden, ob das zu Verstehende auch verstanden wird. Weiter erklärt Faltin (1985, 85): „Soll man Musik *verstehen*, so muss man zwangsläufig nach *Inhalten* suchen, die durch sie dargestellt, ausgedrückt oder zumindest *symbolisiert* werden und die deshalb außerhalb der Musik liegen müssen. Eine Kadenz kann man aber nur adäquat, d. h. der intendierten Bedeutung entsprechend, als Kadenz vollziehen, nicht aber verstehen.“ Der Wissenschaftler stellt die Frage im fiktiven Dialog. „*Hast du den Farbfleck oder diese Akkordfolge verstanden?*“ Und wenn Jemand antwortet: *Ja, ich habe verstanden*, wie sollte man überprüfen, ob er den Farbfleck tatsächlich verstanden hat und was er eigentlich verstanden hat?“

Eggebrecht (1995, 42–44) sympathisiert ebenfalls mit der Seite des ästhetischen Verstehens. Er betont, die von der Disposition des Rezipienten abhängigen Möglichkeiten des Verständnisses. Das ästhetisch Verstandene ist demnach immer an

die subjektive Reaktion gebunden. Es darf keine Zweifelt von Verstehen und Reagieren geben, da sich nur das subjektive Verhalten bezeugt und nicht das vorgelegte Verstehen. Als zwei verschiedene Zugangsweisen und Leistungen des Musikverstehens, teilt Eggebrecht (ebd., 75) in das ästhetische, welches den Formsinn als Sinnverstehen und das Angebot an Emotionsgehalt als Bedeutungsverstehen nimmt, und das erkennende, welches den im Formsinn der Musik gelegenen Emotionsgehalt analytisch zu fassen und deutend zum Begriff zu bringen sucht, um „somit die Offenheit und Subjektivierung des Emotionsgehalts einzugrenzen zugunsten eines vom Objekt ausgehenden Verstehen auch des Gehalts“. Kunst bezeichnet den Sinn, verstanden zu werden, als das was sie ist. Sie ist Trägerin der impliziten Aufforderung nach der Suche der *Mitte des Seins* (ebd., 147), aber nicht als ein Festumrissenes, sondern einer Vielheit. „Ich suche nach der Wahrheit, aber was ich finde, kann nur meine Wahrheit sein. Sie kommt aus meiner Mitte, der Mitte meines Lebens, die sich dem Werk suchend entgegenstreckt“ (ebd., 170).

Für Eggebrecht (ebd., 221) wird die Musik wie ein Glaubensprinzip der Trinität: Gott in mir, die Musik ohne das Gegenüber von Objekt und Subjekt. So wird die gegenseitige Entgrenzung der *Subjekt-Objekt-Bezug* aufgehoben.

Musikerleben – der Hörende lebt in der Musik. Wichtige Aspekte für die Musiktherapie

Das Musikerleben als ganzheitlicher Prozess ist in der Wirkungsweise abhängig von der Einstellung des Subjekts und von seiner generellen Hörhaltung. Der Rezipient kann nach Harrer (1993/1994) drei Grundhaltungen einnehmen: die motorische Einstellung, die mediative Einstellung für das geistiges Erlebnis und die bewusst aktive Einstellung, gekennzeichnet durch rationales Erfassen und aktive Körperhaltung. Vergleichbare Typologien oder Grundhaltungen wurden von verschiedenen Wissenschaftlern entwickelt. Anders verhält es sich mit den Hörweisen, welche von der Bewusstseinshaltung abhängig sind. Dazu zählen: motorisches, kompensatorisches, vegetatives (Musik geht unter die Haut), diffuses (nur mit einem Ohr hinhören), emotionales, assoziatives (bildhafte Vorstellungen) und distanzierendes (Formaufbau nachvollziehen) Hören (Rösing 1993/1994, 118).

Zum Musikerleben zählen diverse Qualitäten, die durch die Parameter der Musik gekennzeichnet werden. Das Metrum ist ein wichtiger Aspekt für das Miterleben von musikalischen Prozessen, welches ein ständiges Maß, der regelhafte Wechsel von schwerer und leichter Taktzeit ist. Der Rhythmus, der als zweiter Faktor die Struktur bestimmt. Ein anderer Aspekt ist die Tonqualität selbst, die allein von ihrer individuellen Rezeption verschiedenste Wirkungen aus biologischen Gründen hervorruft.

Schon 1862 führte Hermann von Helmholtz die Dissonanzwahrnehmung auf das Vorhandensein rascher Schwebungen zwischen eng benachbarten Teiltönen zurück. Sei-

ne Schlussfolgerung für die Konsonanz: Wenn die Grundfrequenz zweier obertonreicher Klänge ein einfaches ganzzahliges Verhältnis aufweist, besitzen zahlreiche Teiltöne die gleiche Frequenz und interferieren daher nicht miteinander. Mathematisch belegt und untermauert von Kameoka & Kuriyagawa 1969 sowie Aures 1985 gilt die Schwebungstheorie heute als akzeptiert für die Erklärung des Sonanzaspekts (Eberlein 1993/1994, 480f).

Auf Grundlage dieser akustischen Besonderheiten kommt es zur Entstehung interpersoneller Musikerfahrungen, so werden laute hohe Töne als dicht, hart oder spitz bezeichnet, leise hohe Töne als dünn und leicht. Laute tiefe Töne erscheinen dagegen voluminös und schwer, leise tiefe Töne dagegen weich und diffus. Bruhn nennt diese physikalisch nicht existierenden Merkmale eines musikalischen Klangs Gestaltqualitäten (Bruhn 1993/1994, 454). Eine psychoakustische Besonderheit liegt in dem Erleben der oberen Frequenzbereiche, dort sind höhere Schallenergiewerte erforderlich, um gleiche subjektive Lautstärkeempfindungen hervorzurufen als in den tiefen Lagen.

In den verschiedenen Kulturen und Epochen gibt es eine hohe Zahl von Differenzierungen des Ausdrucks, die mit sprachlichen Mitteln nicht adäquat wiedergegeben werden können. Zugrunde liegen diesem Reichtum an Ausdruck jedoch einige wenige Ausdrucksmuster, wie humanethologische und neurobiochemische Untersuchungen feststellen konnten (Rösing 1993/1994, 579). Der Hörer nimmt nur diffus musikalische Gesten, Spannungen, Stimmungen und Ausdrucksvaleurs wahr. Es existieren auch an Gefühl und Musik gebundene Ausdrucksmuster: so wie exaltierte Freude eher mit größeren Bewegungen verbunden wird, birgt Trauer langsamere Tempi, Angst führt zu engen, nach innen gezogenen Bewegungen, Erstaunen bringt Öffnung und Weite etc. (Gruhn 1998, 43f).

Gruhn (ebd., 80) macht Aussagen über Musik von ihrem Bezug zum individuellen Leben abhängig; in Hinsicht auf die emotionale Qualität eines Klanges, die Expressivität klanglicher Gesten, die kompositorischen Prinzipien oder musikalischen Formen, die harmonische Funktion und die Logik der Strukturbeziehungen bzw. dem Sinn und Gehalt des ganzen Werkes. Die Idee seiner Gliederung in Hörerfahrung und Verstehen beruht auf dem Ausspruch von Husserl (Erfahrung und Urteil 1936): „Jede Erfahrung hat ihren eigenen Erfahrungshorizont“. Das perspektivische Verstehen und die Erklärungs- und Auslegungsbedürftigkeit aufgrund der divergierenden Subkulturen sind Anstoß, die Erkenntnisprozesse zu untersuchen. Die Beschränktheit des Geistes sich selbst gegenüber bringt Gruhn (ebd., 7) zur Ansicht, dass erst „im philosophisch abstrakten Zugriff und mittels des Instrumentariums einer Metatheorie wie der Semiotik [...] die Vorgänge explizit gemacht werden [können]“.

Die etymologisch dialektische Bezogenheit des Wortes *Verstehen* als Gegenpol zu *Erfahren*, bildet einen ganzheitlichen Zugriff insofern, als die „Doppelpoligkeit aller Verstehensvorgänge zwischen affektiver Beteiligung und kritisch rationaler Reflexion einerseits und die Schichtenfolge des Kunstwerkes mit den verschiedenen Bedeutungsebenen andererseits [...] die beiden Dimensionen für unterscheid-

bare Stufen [bilden], auf denen sich eine um Verstehen bemühte Annäherung an und Auseinandersetzung mit Musik vollzieht.“ (Gruhn 1998, 149).

Der Prozess des Verstehens

Der Ablauf des Verstehensprozesses wird in mehreren Phasen geschildert: Das Erkennen von Musik beruht auf Wahrnehmung. Die Wahrnehmung liefert die Sinnesdaten, auf die wir psychisch mit Gefühlen und gedanklichen Assoziationen reagieren und sie zerebral verarbeiten. Wie und was wir wahrnehmen, ist Sache des interpretierenden Bewusstseins, Wahrnehmung ist also eine Vorstruktur, d. h. eine Aufmerksamkeitsrichtung und Selektion durch Vorerfahrung des Hörens bedingt, der Umgang mit Musik macht die Hörererfahrung aus, der entscheidend für das Verstehen ist, wobei Verstehen als bewusstes Erfassen einer Intention, bewusstes Wahrnehmen und Erfassen begriffen wird. Durch die Verknüpfung mehrerer Verstehensmodelle entwickelt Gruhn (1998, 161–196) seine *Theorie des Verstehens*:

1. Verstehen heißt: Erkennen von etwas als etwas. Den Verstehensprozess bestimmen das Verstehenssubjekt als erkennender Faktor, das Verstehensobjekt als etwas, worauf sich die Erkenntnisbemühung richtet, und die Bedeutung als das, was es erkennt.
2. Der Verstehensprozess läuft auf verschiedenen Ebenen gleichzeitig ab.
3. Die Zeicheninterpretation und -bedeutung impliziert die Intention wie auch die Entwicklung im Bewusstsein des Rezipienten.
4. Eine Horizonterweiterung kann nicht stattfinden, wenn der Erkenntnisgegenstand nur in den eigenen Horizont eingepasst wird. Es findet dann ein Prozess der Trivialisierung statt.
5. Das musikalische Verstehen bemüht sich, die Intention eines ästhetisch intendierten Gefüges aufzudecken und zu deuten. Dadurch fließen subjektive Momente der Verstehensbedingungen des Werkes ineinander. „Im deutenden Verstehen von Kunst verstehen wir uns daher selbst. Auch wenn das Verstehen ästhetisch intendierten Sinns selber begriffslos bleibt, kann man doch über das Verstehen von Kunst sprechen.“ (ebd., 196).

Die Komplexität der Musik und des musikalischen Verstehens vor Augen, wird deutlich, dass das rationale Analysieren nicht die höchste Hierarchiestufe einnehmen kann. Mit Blick auf das asiatische Denkmodell kann jeder Weg des Verstehens als eine Annäherung an die Mitte betrachtet werden.

Die Semiologie ist eine Interpretationsweise ganz anderer Art. Sie arbeitet mit der Lehre des Zeichens. In der verbalen Sprache gibt es keine Syntax, die nicht an Semantik gebunden wäre oder durch diese fundiert wäre. Die Musik dagegen stellt ihren Sinn im Gefüge der Ganzheit dar, sie ist geschlossen, auch wenn sie als Fragment erscheint. Zudem weist Kneif auf die in dem Sinne als fragmentarisch

zu bezeichnenden musikalischen Zeichen hin, die das Werk nie gleichmäßig, sondern immer nur diskontinuierlich überlagern (Kneif 1990, 135). Auch Karbusicky (1990, 12) spricht von der Unbeständigkeit der Zeichenqualitäten, welche sich dadurch verstärkt, dass sie in ihrem Zeitstrom allerlei Wandlungen unterliegen, wobei sie im Spiel und Ornamentierung *gelöscht* werden. „Moderne Musik und Kunst schlechthin sind ein Beweis dafür, daß es Gebilde ohne denotativ (bezeichnend) klar feststellbare *Bedeutung*, jedoch mit hohem *Sinn* geben kann. Diese substantielle Komplementarität und Beweglichkeit der Grenze zwischen *Sinn* und *Bedeutung* läßt sich nicht in einem System logischer Sätze abhandeln.“ (ebd., 5). Festzumachen sind die Vergleiche des Wortes als alleinstehend und der Notwendigkeit des Eingebundenseins des Ton oder Klangs in einen musikalischen Zusammenhang an einem Beispiel von Faltin (1990, 157f): Eine Akkordfolge etwa, die als ein Trugschluss vollzogen wird, hat nicht Bedeutung, weil sie etwas bezeichnet, sondern weil sie durch das In-Beziehung-Setzen der Akkorde, also durch einen syntaktischen Vorgang, eine musikalische Idee verwirklicht. Der berechtigte Einwand, der Trugschluss bedeute doch immer dieselbe Idee, wird insofern obsolet, als das Argument lediglich auf den Unterschied zwischen der verbalen Sprache und der Musik hinweist und die begrenzten Möglichkeiten der Sprache über Musik deutlich macht: „die klingenden Elemente der Musik sind keine Wörter, die einzeln eine Bedeutung besitzen, sondern erlangen Bedeutungen erst dadurch, daß sie Beziehungen bilden, in denen sie musikalische Intentionen – die eigentlich Bedeutungen dieser Beziehungen – realisieren“.

Es gibt den Fall, dass Musik leicht kognitiv überhöht und für „verstanden“ erklärt wird. Das tritt auf, wenn sie den subjektiven Charakter von Eindeutigkeit trägt (Behne 1993, 147f), faktisch bleibt Musik jedoch mehrdeutig. Das objektive Verstehen von Musik kann es nicht geben, obwohl das häufig Ziel der Verbindung von ästhetischer Erfahrung, Philologie, Analyse, Kompositionsäußerungen, Zeitdokumenten und Aspekten einstiger Aufführungsarten ist. Das *Verstehen* wird ein Prozess bleiben, ein dialogisches Sein zwischen Außen und Innen, ein Fluss der Verbindung von Vergangenheit, Gegenwart, Zukünftigem – mit einem Blick auf die Unschärferelation: In dem Moment, wo man ein gewisses Detail ins Auge faßt, wird der Rest einen Teil seiner Gültigkeit verlieren.

Hören ist der Weg in den Menschen hinein. Eine Abstraktion des Wegs nach Innen: Ton und Sinn, was ist was? Töne, welcher Sinn enthüllt sich? Die Auslegung ist vielfältig. Der Input ist größer als vorstellbar. Wie wird sich das Verhältnis von Wahrnehmung und Bewusstsein entwickeln? Was ist von Bedeutung, von wirklicher Bedeutung?

Was bedeutet das für die Musiktherapie?

Zum Wirkungsspektrum der Musik gehören im Besonderen die inneren Bilder. Der am Anfang erwähnte assoziative Raum lässt zu, dass unzensierte Bilder aufsteigen, so dass der Rezipient einen Zugang zu inneren Welten bekommt (auch in der aktiven und rezeptiven Musiktherapie wirken die gleichen musikalischen Mechanismen). Die Chance der Bearbeitung verschiedener innerpsychischer Themen wird dadurch wesentlich erhöht. Ohne moralische Wertung dürfen innere Welten, auch unerwünschte, entstehen. Musiktherapie bietet dadurch, dass sie aktiv Aggressionen Ausdruck geben kann und rezeptiv erschreckende Imaginationen erleben lassen kann, eine gute Möglichkeit, sich mit den Schattenseiten der eigenen Psyche zu konfrontieren.

Die Phänomene Gewalt, Brutalität, Horror interessieren mich in dieser Hinsicht am stärksten, da diese auch in der Literatur am stärksten kontrovers besprochen werden (Hirigoyen 2000; Omer, Schlippe 2002). Diese Kontroversen zeigen sich unter anderem in lerntheoretischen oder sozialtheoretischen Aggressionsmodellen oder auch in der Diskussion um Ursachen neurotischer Ängste. Im gesellschaftlichen Alltag als sehr präsent erlebe ich diese Phänomene, die aber trotz ihrer scheinbaren Normalität als Tabuthemen behandelt werden. Damit meine ich vor allem, dass eine adäquate Auseinandersetzung fehlt und es nur das Erschrecken der Menschen darüber gibt, dass so etwas wie Gewalt überhaupt existiert.

Gewalt, Brutalität, Horror und ihre Funktion

Ich möchte an dieser Stelle auf die geschichtlich-kulturell bedingte Entwicklung des Themas eingehen und auf in die Funktion des Phänomens Horror als Notwendigkeit der Auseinandersetzung mit sich und der Umwelt.

Gewalt, Brutalität und Horror gehen an psychische, emotionale oder körperliche Grenzen. Bereiche, die gesellschaftlich nicht anerkannt sind und erst recht nicht moralisch-ethisch verstanden werden können oder wollen.

Das humanistische Menschenbild, das grundsätzlich eine positive Orientierung des Menschen voraus setzt, ist zu einem normativen Korsett geworden, das selbst im 21. Jahrhundert noch seine Gültigkeit beansprucht. Durch den Wissensdrang von Medizinern, Psychologen, Therapeuten konnten innerpsychische Aspekte erforscht und herausgearbeitet werden, die uns heute den Umgang mit dem Phänomen Gewalt erleichtern und die Wichtigkeit der Auseinandersetzung mit dem Thema unterstreichen. Ich beziehe mich hier auf die Arbeiten, Theorien und Ansätze wie Freuds Analysen zum Traum, die von Jung, später Obrist benannten Archetypen bzw. archetypischen Bilder, die durch Dawkins untersuchte Geneselektion, die wie durch Miller beschriebene Revolte des Körpers oder bei Knapp die Alkohol- und Magersucht. Die für mich am eindringlichsten geschilderten und am genauesten untersuchten Wurzeln der Gewalt lassen sich bei Grof, der

biographische, perinatale und transpersonale Quellen der Aggression aufzeigt, und bei Gruen, der Gehorsam, Ehrgeiz und Nichtidentität analysiert, finden. Beide Psychotherapeuten fordern dazu auf, sich mit dem zerstörerischen Anteil auseinanderzusetzen, sich von erfahrener Gewalt, Unterdrückung und Ablehnung zu befreien, um so aus dem Gegeneinander, so auch gegen sich selbst, ein Miteinander zu machen.

Wovon sollen wir ausgehen?

Die traditionelle Behauptung, dass der Mensch in seinem Innersten gut sei, verliert an empirischer Plausibilität. Die Hoffnung auf die Stärke des Menschenverstandes nimmt zusehends ab. Gerade mit den wissenschaftlichen Entdeckungen und Entwicklungen des 20. und 21. Jahrhunderts ist ein Fortschrittsglaube gebrochen worden, der die vergangenen Generationen in Europa dazu brachte, Bildung und Humanismus zu glorifizieren.

Die Angst vor der Unbeherrschbarkeit des menschlichen Strebens, der technischen Erfindungen, der Ab- und Ausgrenzung des einzelnen Lebewesens, die Angst vor dem Uniformismus des Individualismus – was kann den Menschen noch schrecken? Die Macht des politischen Verwaltungsapparates, der gesellschaftlichen Maschinerie, hat sich verselbständigt. Es ist mehr oder weniger zu einer Hilflosigkeit gekommen, die uns nicht über Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit, sondern über die Notwendigkeit der Bewusstseinsänderung nachdenken lässt. Es ist in jeder Hinsicht Zeit für einen Paradigmenwechsel.

Der Schrecken hat eine weltumspannende Dimension angenommen. Was zieht uns in die Welt des Grauens, wo wir doch den täglichen Horror in unserer nächsten Umgebung erleben? Wir reden über die Kraft des Bewusstseins, über Verstehen und Kommunikation, über die Wichtigkeit der Geschäftigkeit und haben darüber fast vergessen, nach dem Menschen selbst zu fragen. Was ist der Mensch? Was macht seine Schönheit aus? Was treibt ihn dazu, sich an Blut, Gewalt und anderer Schmerz zu ergötzen? Wer ist das? Der Mensch, eine Entität, ein farb- und namenloses Kollektivwesen, welches sich auf mysteriöse Art und Weise seinem eigenen Tun entfremdet hat. Wo ist das Ich, welches geprägt ist durch die Erwartungen des Geschlechts, der Klasse, der Religion, der Rasse? Ein Ich, welches auf der Suche ist nach Begegnung mit einem anderen Ich und auf der Suche nach sich selbst.

Die Sehnsucht des Menschen nach Identität ist geboren aus der wachsenden Spaltung des einheitlichen Lebenszusammenhangs und der Desintegration, eine Konfrontation des Einzelnen mit widersprüchlichen Bedeutungs- und Erfahrungswelten, wodurch sein Ganzheitsempfinden hinfällig geworden ist. In der Musik wird die Einheit, Vielschichtigkeit und auch Verworrenheit des Menschen, sein Selbst, Ausdruck der Verbindung von Körper und Geist, Innen und Außen, Subjekt und Objekt, eine Verschmelzung der Ambivalenzen zu einem zugelassenen Ganzen zum Ausdruck gebracht.

Wenn ich danach frage, was Musik ist, was Musik macht, warum Musik auf uns so wirkt, wie sie wirkt, warum sie trotzdem in ihrer Komplexität Produkt des Menschen sein kann, ist alles doch nur ein Aspekt der Hauptfrage des Menschen: *Wer bin ich?*

Doch welche Rolle spielt nun Horror in unserem Alltag?

„Totschweigen. Totschlagen. Das war schon immer die Devise der Pharisäer, die in ihrer Anmaßung und Arroganz stets besser zu wissen glaubten, was ihren Mitmenschen zuzumuten ist, um sie bei geistiger Gesundheit zu halten.“ (Sturgeon 1990, 11).

Der Preis unserer Zivilisation ist, dass uns das Natürliche unnatürlich geworden ist. Tabuisiert und verbannt aus unserem täglichen Leben sind Tod, Verletzung, Blut, Gewalt, Behinderung, Deformation, Krankenhäuser, Pflegeheime etc. Es gilt einen Zusammenhang zu schaffen zwischen der Real-Welt und der Angstwelt, dem Äußerem und dem Inneren.

Horror, ein Phänomen der Zwischenwelt? Es ist ein Genre, welches Nähe zu Wahn, Angst und Grauen besitzt, uns ein Bild der eigenen inneren Welten zeigt, die wir nicht regieren können, auf die nur Einfluss durch eine bewusstseinsgesteuerte Distanzschaffung zu nehmen ist. Unsteuerbares Unwohlsein: Angst (Fröhlich 1968/2010; Häcker, Stapf 2004). Es gibt ein Angstspektrum, dessen Kern die Urangst, die vor dem Tod ist. Aber warum? Ist es eine Art Zivilisationskrankheit? Ist es nur der Lebensverlust, der uns dazu bringt oder die Unwissenheit von dem Danach. Die uns peinigenden Phantasien haben vielleicht etwas mit Schmerz in seelischer und körperlicher Hinsicht zu tun, Wissen und Erfahrungen, die das Verstärken eines Angstpotentials unterstützen. Eine andere und deshalb mehr auf Gesellschaft bezogene Entwicklung ist die fehlende oder verdrängte Auseinandersetzung mit Endstadien, mit Endvisionen, mit einer Endlichkeit des Menschseins, jeden Zustandes, welche mit den naturwissenschaftlichen Forschungserkenntnissen des Kosmos Gegenständlichkeit angenommen hat, d. h. die Realität alles Bestehenden.

Bedrohlich sind Dinge wie Ewigkeit und Unendlichkeit, die das Vorstellungsvermögen des Menschen übersteigen. Er schafft sich eine Welt, die zu regieren ist. Einen Raum, der begrenzt ist, in welchem er Orientierungspunkte hat. Die Unbeherrschbarkeit des Seins ist eine augenscheinliche Existenzbedrohung für den Menschen, so wie jeder Kontrollverlust der lebenserhaltenden Tätigkeiten zu Panik führen kann. Je stärker der Mensch dies empfindet, desto mehr bringen ihn unkategorisierbare Erscheinungen zur Verzweiflung.

Mystisch, gespenstisch, böse – althergebracht, warum?

Mit der Reformation der Kirche entsteht ein vermehrtes Nachdenken über den Menschen, über den Sinn seiner Existenz, die Zeit der Loslösung vom Vater ist verbunden mit dem Leitgedanken Luthers: Das Selbst in seiner Verantwortung und als Bittsteller

vor Gott. Das Menschenbild wandelt sich zum autonomen Subjekt. Wichtige Werke wie Popes *Essay on Man* formulieren solche zuvor nicht zulässigen Gedanken. Aus verschiedenen Gründen kommt es zu einer Wendung der Literatur ins Mystisch-Gespensische. Bei den Griechen als Ursprung wurde mit Theaterkunst, Tragödie und Komödie gezielt, nicht spielerisch, als Erkenntnisgegenstand gearbeitet. Der Sinn des Umgangs mit der Todesangst oder Wahngesten war immer kathartisch, kurz: Es ging um die Läuterung des Menschen, das Gott-geweiht-Sein, die Ahnenbezogenheit, die Orakelsprechung, die mythische Wissensvermittlung. Aspekte dafür, dass es im 18. Jahrhundert zu einer Wende der ideologischen Haltung in der Literatur kommt, sind sozialgenetisch bedingt. Vor allem in England bringt die Industrialisierung eine Veränderung der (Frei-)Zeitwahrnehmung der finanziell unabhängigen *leisure class* mit sich. Der Bruch mit der puritanischen Lebensweise führt zu einer Desorientierung, zu Langeweile und psychischer Depression. Die Sucht nach Aktivierung der emotionalen wie der geistigen Fähigkeiten soll durch den Schauerroman befriedigt werden. Durch die Art und Weise der Darbietung des Grusels und seinem Spiel mit der Neugier des Lesers war das Genre besonders geeignet, die Erwartungen zu erfüllen. Die durch den Puritanismus schon kultivierte Angstbereitschaft wurde durch die Unsicherheitsfaktoren der industriellen Revolution, wie das Zerbrechen alter Arbeitsstrukturen, der Monotonie des Arbeitslebens und der Veränderungen der sozialen Gefüge noch unterstützt. Zwischen den Seelenabgründen und der hohen Vernunft geht es der literarischen Epoche um die „analytische Introspektion in die verborgenen Affektströme, [die] philosophische Affirmation moralischer Freiheit“ (Lehmann 1989, 751). 1765 kann man mit *The Castle of Otranto* von Horace Walpole den Beginn der *gothic novel* und damit den Anfang der modernen Horrorliteratur festmachen. Im Rahmen der Romantik wird gegen Ende des Jahrhunderts die künstlerisch anspruchsvollere, eigentliche *Unheimlichkeit* entwickelt. Hauptmotive, wie die Verfolgung des Guten, passen nicht mehr in ein Denkschema von Erhabenheit und Pathos. Ein Aufbrechen und die Vernichtung der alten Verhaltensmuster, eine Umwertung der Verhältnisse von Mensch, Natur und Arbeit gehen vor sich. Der Glaube an die gute Menschheit und den gute Gott ist stark erschüttert. Der Schrecken der Welt ist irreparabel. Die Spannungen zwischen der Welt und dem Ich in geistig-seelischer wie auch sozial-ökonomischer Hinsicht, der Widerspruch zur instrumentellen Vernunft, führen dazu, dass der menschliche Wille als blinder Wille totalisiert wird und die Grausamkeit als unbeeinflussbare Naturgewalt entschuldigt wird. Das Böse wird umfunktioniert zum Befreier von Normierung (Klein 1975).

Die Idee der vernunftorientierten Weiterentwicklung, die Sicherheit, mit der der Mensch auf seinen Verstand bzw. die Zuverlässigkeit seines Verstandes aufbaute, der irgendwann alles aufdecken und beherrschen würde, gerät mit der geistesgeschichtlichen Fortschreitung der vergangenen beiden Jahrhunderte ins Wanken. Allgemeine Erfahrungen, wie Krieg und politische Machtverteilung, lassen die Antwort auf die Frage nach dem Sinn des Lebens, nach dem Sinn der Existenz des Menschen immer schwieriger gelingen. Am Anfang des 20. Jahrhunderts gehört Freud zu den Initiatoren der Psychenforschung, durch die Unterschwelliges, Latentes, die Vielschichtigkeit des Bewusstseins zur Sprache gebracht, untersucht, kategorisiert und analysiert werden. Das Phänomen der Angst tritt hervor, ein emotionaler Erregungszustand, der bei der Zerstörung eines Bezugsrahmens entsteht, einer Orientierungshilfe, die wichtig zur Grenzbestimmung zwischen Objekt und Subjekt, zwischen Geist und Materie, zwischen Einbildung und Wirklichkeit ist.

Genese der Angst

Angst ist ein fester Bestandteil normalen Erlebens, der zur Herstellung eines Spannungszustandes führen soll, der zur maximalen Abwehrbereitschaft bei Gefahr nötig ist. Je nach Intensität kann die Angstreaktion bis zum Versagen, der Handlungsunfähigkeit führen (Totstellreflex), ein Spielraum von der realen bis zur irrealen Angst öffnet sich. Wie alle intensiven Gefühlszustände hat Angst Auswirkungen auf alle Aspekte psychischen Geschehens, d. h. auf das subjektive Erleben, das Verhalten, auf Gedankeninhalte, aber auch auf physiologische Vorgänge und Reaktionen. Bei aller naturgeschichtlich ererbten Prädisposition zur Angst sind doch die mit ihr einhergehenden Spannungszustände beim Menschen weniger spezifisch als beim Tier, d. h. dass ihm eine humanide Freiheit zukommt, sich auf unspezifische Weise zu fürchten (Floßdorf 1994; Gaede 2007; Sartory 1993).

Es ist also nicht verwunderlich, dass der Mensch für diesen mit einer irritierend reichen Symptomatik besetzten wichtigen psychischen Zustand, verschiedene Bewältigungsstrategien entwickelt hat. Warum es in den vergangenen Jahrzehnten zu einer immer größeren Stimulation und Befriedigung durch fiktionalen Horror gekommen ist, kann man nur spekulativ beantworten. Mit Sicherheit sind die neurotischen Ängste gewachsen, die Umweltbedingungen sind mittlerweile so, dass sie den Angsthorizont des Menschen überschreiten und die Autonomie des Menschen ist durch den Atheismus, die Technisierung des Alltagslebens und anderes so groß, dass er in sich selbst viel Halt nötig hat und durch unbeherrschbare, scheinbar negative Gefühlszustände leicht aus dem stabilen Gleichgewicht gebracht werden kann

Horror zeigt nun zwei extreme Formen der Angstausslösung: „die von außen und die von innen kommende. Das, was uns real bedroht, sind meist die bösen Absichten und Handlungen unserer Mitmenschen. [...] In psychologischer Sichtweise können die äußeren Bedrohungen damit als Symbolisierungen der angsteinflößenden anderen gesehen werden, die Besessenheitssymptome als Zeichen der gefährlichen Bestrebungen der eigenen Psyche. Und beide bereiten uns Angst, wenn wir ihnen ohnmächtig und ausweglos gegenüberstehen.“ (Baumann 1989/1993, 226). Es ist ein Kampf gegen die Ohnmacht des Subjekts solchen Erscheinungen gegenüber wie Krankheit, Schmerz, Tod oder Wahnsinn.

Der wenig festgelegte Gebrauch des Begriffs Horror, erlaubt die verschiedenen Facetten seiner Verwendung freizulegen. Baumann (ebd., 288ff) hat zutreffend und umfassend in die fünf *Archetypen des Grauens* eingeteilt: das Böse, das Alte, das Fremde, die Dunkelheit und die Leere.

Das *Böse* ist fundamental in der Auseinandersetzung mit Schreckensgattungen. Mutter-Kind-Beziehung – Liebe und Hass sind gleichsam ungetrennt. Wichtig für die Orientierung ist die grundlegende Trennung von gut und böse. Das Böse ist hässlich, ist gezeichnet durch das ästhetisch oder moralisch Negative. Die geläufigste Manifestation ist der Teufel, der sowohl als das Böse von innen als auch von außen auftreten kann. Durch das Böse wird die menschliche Natur erschüttert,

erschreckt und zerstört, bis zum unwürdigen Leben oder dem Tod oder einem unwürdigen Leben danach. Die Zerstörung der sozialen, zwischenmenschlichen Organisation oder Willensberaubung des Einzelnen sind Ziel des Bösen. Das Diesseits des Teufels und die Gefährdung der Seele stehen im Mittelpunkt der Kategorie. „[Hat] man erst einmal angefangen, die Dinge falsch zu lancieren, steht man schnell vor dem Problem, daß nun auch an sich Richtiges nicht mehr paßt.“ (ebd., 28).

Das *Alte* steht nicht für sich allein, es ist gekoppelt an die Assoziation von Tod, Wiederkehr und Ewigkeit, an Kult und Religion. Es zeichnet sich durch Wissen und Geheimnisse der Vergangenheit aus, die in der Gegenwart zu Bedrohung und Gefährdung führen. Es ist die Nichtübereinstimmung der Zeiten oder die Anklage an das Vergessensein und die Überheblichkeit der Jetztzeit.

Das *Fremde* scheint noch viel näher in seinem Bezug zum Alltäglichen als die anderen Themen des Horrors. Es ist das, was als das menschlich Andere in bedrohlicher Weise ins tägliche Tun einfallen kann. Auch hier stehen sich äußere und innere Bedrohung gegenüber. Bezogen auf das körperlich Innere des Menschen erhält das Fremde den Ausdruck von Krankheit, Geschwulst oder kann auch als Vergegenständlichung eines infizierten Geistes gelten. „Krankheit äußert sich als Verfall des Körpers, als Absterben des Details bei fortgesetztem Leben des Ganzen. Sie ist verbunden mit dem Austritt von Körperflüssigkeiten wie Blut und Schleim, sie läßt Teile in besonderer Weise ins Bewußtsein treten und dadurch fremdartig werden.“ (Baumann 1989/1993, 253). Äußerlich ist das Fremde, das mit dem man nichts gemeinsam hat, mit dem man nichts teilen will oder kann. Die menschliche Vorstellungskraft reicht vielleicht noch bis in die Weltsicht eines höheren Säugetiers, aber bei einem Wurm dürfte dies selbst in größtem Zügen nicht mehr möglich sein. Fällt eine nachvollziehende Beschreibung schwer, kann man davon ausgehen, dass sich etwas außerhalb des Horizonts bewegt, es fehlen die Begriffe und das ist, was den Kern des Grauerregenden trifft. Hilflos steht der Rezipient dem Fremden gegenüber, weil auf keine eingeübten Verhaltensmuster zurückzugreifen ist. Die Zeichen für Gefahr sind undeutbar, der Zustand quälender Spannung hält an, um beim entsprechenden Anlass mit Flucht oder Abwehr reagieren zu können. „Im besten Falle ist es amoralisch [...], was nicht heißt, daß es eine böse Moral hätte, sondern es hat gar keine, die irgendwie an unseren Maßstäben zu messen wäre.“ (ebd., 295).

Das Alte und das Fremde, zum Teil auch das Böse, sind schwierig zu erfassen, aber innerhalb der potentiellen Bedrohung bewahren diese Größen noch eine gewisse Fassbarkeit, eine Ist-Position. Die *Dunkelheit* ist bestimmt durch Konturlosigkeit, ein Synonym für Objektlosigkeit. Sie kann Träger der geheimsten grässlichsten Phantasien werden, da sie nicht die Furcht vor der Dunkelheit, sondern vor der möglichen Bedrohung, die sich in ihr verbirgt, ausdrückt. Eine Macht, die einen des Bezugssystems enthebt, jeglicher visueller Orientierung und im übertragenen Sinn auch des eigenen nicht mehr bestimmbar Standort. Es ist Nacht, Schwärze und die Undurchlässigkeit von Nebel, die uns das Grauen lehrt.

Aus dem visuellen Nichts, der Dunkelheit, folgt die Unbrauchbarkeit der anderen Sinne. Die *Leere* entreißt den Rest von Orientierung, der als Tasten, Fühlen,

Hören oder Riechen geblieben ist. Selbst der Boden unter den Füßen mit dem letzten, dem Gleichgewichtssinn wird entrissen. Während die Finsternis, wie auch die Stille, auf einen Defekt des jeweiligen Wahrnehmungsorgans zurückführen sind, entspricht die Leere der totalen sensorischen Vernichtung, die Vielfalt der Handlungsmöglichkeiten nutzt nichts mehr im Angesicht der des Gegenstand beraubten Welt. Der Mensch kann sich selbst fühlen, dem eigenen Atem und Herzschlag lauschen, sein eigener Körper verbleibt ihm als letztes Objekt. Als die absolute Bezugslosigkeit des Menschen ist die Leere visuell kaum darzustellen. Nur die Kennzeichnung des Subjekts durch totale Desorientierung, die Beschreibung von sozialer Isolation oder der Verlust aller Orientierung durch das Überschreiten der Tabugrenze, kann uns eine Ahnung von Leere geben. „[D]as Subjekt in seiner völlig auf sich zurückgeworfenen Reflexion bleibt als Gegenstand übrig; hier gibt es weder Anfang noch Ende, weder Richtung noch Veränderung.“ (Baumann 1989/1993, 298).

Über die in seinem Inneren verborgene Angst will der Mensch die Herrschaft erlangen, um dieser unbestimmbaren facettenreichen Macht nicht unterlegen zu sein. Dieser unlustvolle seelische Zustand ist bedrängend und greift an das Selbst des Menschen, seine selbstbestimmte Unabhängigkeit.

Die wichtigste der noch bestehenden Ängste ist gekoppelt an den Prozess der Identitätsfindung bzw. der Sozialisation. Weber bezeichnet dies als einen Vorgang, der dem *frühlingshaften Sich-Häuten einer Schlange* (Weber 1983, 117) ähnelt, das um des Unbekannten willen Aufgeben des Vertrauten, das Sich-Lösen aus einer Identitätsphase. In jeder Hinsicht auf diese Gefühlskategorie geht es um die Bewältigung von Gefahr, die dem Dasein gilt.

Zwei Zeitpunkte sind nach Weber mit dem Entstehen einer Grundstimmung als Weltangst entwicklungsgeschichtlich verknüpft. Erstmals am Ausgang der Antike, einer Zeit, wo das alte Vertrauen schwindet und Gnosis und frühes Christentum einen Grundstein für die existentielle Angst legen. Später beantworten Mittelalter und Aufklärung die Frage auf jeweils ihre tröstende Weise, das Erstere mit dem Jenseits und das Zweite mit der Weltvernunft. Im 19. Jahrhundert erfährt dieser Optimismus allerdings einen Bruch. Angst, in Gestalt der Existenzangst entwickelt ihre eigene philosophische Richtung: den Existentialismus.

Die Funktion des medial inszenierten Horrors

Der fiktional entstandene Horror greift an dieser Stelle an, um die realen und neurotischen Ängste bis zu einem gewissen Grad zu aktivieren. Dieses Genre, so Baumann (1989/1993, 340), „abstrahiert die Mannigfaltigkeit der konkreten Ängste – vor Umwelterstörung, Krieg oder Arbeitslosigkeit – und die Ohnmacht, ihre Ursachen angemessen bekämpfen zu können, zur archetypischen Auseinandersetzung zwischen den Prinzipien des Guten und des Bösen“. Die Absicht der Horrorwerke liegt also darin, Angst, Ekel, Abscheu oder Grauen zu erwecken, Kategorien,

die auch rein sprachgeschichtlich aus dem Wort Horror abzuleiten sind (Pfeifer 1989/1993). In der Sprache der römischen Ärzte noch vorrangig als Fieberschauer, Schüttelfrost, Sichaufsträuben der Haare benutzt, andererseits für Grausen und Entsetzen, wird der Begriff in der zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts mit in die Allgemeinsprache übernommen und bekommt so auch die Anklänge von besonders groß, bewundernswert, neben dem Schaudern, d. h. die Bedeutungswandlung bis hin zu Wonnenschauer und heiliger Scheu. In diesem Zusammenhang schreibt Baumann (1989/1993, 83): „Da aber niemand, der nicht geistig erheblich gestört ist, freiwillig und wiederholt etwas rezipieren würde, das nur solche Empfindungen [Angst, Entsetzen etc., sic.] auslöst, müssen die beschriebenen Personen, Wesen, Sachverhalte und Handlungen in einer Weise dargestellt sein, die einen – wie auch immer – lustvollen Umgang mit ihnen erlaubt“. Diese Lust entsteht nun aber nicht durch die perverse Befriedigung an dem Leid, das dem anderen zugefügt wird, sondern daraus, was dem Individuum diese fiktionalen Beschreibungen über die wirkliche Welt und seine Stellung darin lehren. Es geht um einen adäquaten Umgang mit der Wirklichkeit. Durch eine abstrahierte Spiegelung, quasi eine Verzerrung des Realen, wird dem Rezipienten der Umgang mit seinen Ängsten erleichtert und Wahrheit über ihn selbst vermittelt. Die Distanzschaffung zum täglichen Geschehen hilft dem Individuum eine eigene Position zu beziehen.

Oft wird bei der Beurteilung von medial inszeniertem Horror vergessen, dass es sich nicht um reale Gewalttaten handelt. Die wesentliche Frage ist in diesem Fall nicht, ob Gewalt dargestellt wird, sondern welche Funktion ihr im Handlungsablauf zukommt. Anders wäre ihre Be-/Verurteilung bei der Präsentation als Selbstzweck. Könnte aber Horror eine so große Rolle spielen, wenn er nicht auch in der Realwelt vorhanden wäre? Das Grauen ist nicht konstruiert, sondern nur Zeichen der inneren Instabilität. Es ruft vorhandene Bilder in unserem Inneren wach.

Der Horror spricht den Rezipienten deshalb an, weil er ihm eine Ausdrucksplattform für eine ganze Ansammlung von unerwünschten Erscheinungen bietet. Das Medium Horror sagt auf verschleierte Art Dinge, die direkt auszusprechen der Einzelne nicht wagen würde und dadurch diesem die Gelegenheit einräumt, sich stellvertretend in antisozialem Verhalten zu ergehen, Gewalttaten zu begehen, infantilen Machtphantasien nachzugeben und sich seinen Ängsten zu ergeben. Schlüssel ist hier die wichtige sozialhygienische Funktion des Horrors, die wir sonst noch bei Prostitution und Drogen finden. Ein Ort oder eine Möglichkeit, wo Wünsche abregiert oder kanalisiert werden, die sonst in das soziale Handeln der jeweiligen Person einfließen würden. Es werden unterdrückte Bedürfnisse aggressiver Natur dahin gelenkt, dass sie in der Phantasie und Projektion ausgelebt werden können und somit in ihrer Realisierung der Gesellschaft erspart bleiben (Baumann 1989/1993, 338ff). Literatur und Film bieten eine Möglichkeit, ungefährdet die Angstbewältigung zu überstehen, eine Einübung von Gefahrensituationen ohne wirkliche Gefahr zu durchleben.

Der Horror verarbeitet das Material des Alltags, greift seine Mechanismen auf, um eine fiktionale Welt zu schaffen, die mit der des Rezipienten weitestgehend de-

ckungsgleich ist. Dieser Umgang ermöglicht bei dem Aufeinandertreffen von Realem und Imaginärem, dass es nachvollziehbar bleibt und daher grauenerregend wirkt. In Abgrenzung zu anderen Genres erklärt Baumann Horror so (1989/1993, 246): Horror beharrt auf der Realität des Übernatürlichen als Störung, die die Alltagswirklichkeit zugrundelegt. Er erzeugt ein gespaltenes Weltbild. Bei diesem Bruch geht es um die Wirkungen auf das menschliche Fühlen, Denken und Verhalten.

Durch die Gradwanderung zwischen Realität und Phantasie kommt es im Genre des Horrors zu einer Verwischung der Grenzen. Details sind miteinander komponiert, die nicht mehr auseinanderzubrechen sind, ohne die gesamte Fiktion zu zerstören. „Dieser Moment, in dem sich zwei Erscheinungen übereinander schieben, und in dem das Unerwartete, das *Andere* hervortritt, markiert die Eingangspforte zur dämonischen Welt“ versinnbildlichte Jünger. „Er wirkt durch Überraschungen, er reißt dem Bewußtsein plötzlich den Boden unter den Füßen weg und ruft ein Gefühl des Absturzes, ein Stocken des Herzschlags hervor. Es stellt sich eine Empfindung der Leere ein, gleichsam eine Interferenzerscheinung der inneren Optik, die die scharfen Merkzeichen des Denkens erblässen läßt. Ein neuer, ungewohnter Raum tut sich auf, in den der Mensch wie durch eine plötzlich in den Boden gerissene Spalte stürzt.“ (Jünger 1938, 204).

Es kommt also auf den Punkt des Sich-Einlassens an, wo sich die Welten von Auge und Ohr im Reich der Phantasie bewegen und der Inhalt keiner Realitätsprüfung mehr unterliegt. Anders ausgedrückt, geht es um die Öffnung der Bewusstseinsgrenzen, d. h. ein Gelangen in die Tiefen des Unterbewusstseins, um Verhaltensmuster zu erlernen, die einem vielleicht den Umgang mit den diffusen Ängsten erleichtern.

Welche Grunderfahrungen sind sowohl in der Musik wie auch im Horror zu finden?

Die Kunstgebiete, wie Musik, Film, Malerei und Literatur, die sich mit den inneren Welten, den Phantasiegebilden des Menschen auf verschiedenen Ebenen beschäftigen, bringen diese Ängste zum Ausdruck. Sie bieten die Möglichkeit sowohl einen Zugang als auch einen befreienden Umgang mit ihnen zu erlangen, letzteres besonders über therapeutische Interventionen. Auf der einen Seite steht die Macht der Bilder mit ihrer eigenen Zeitlichkeit, dem charakteristischen Ausdruck einer Momentaufnahme, die nur in ihrer Gleichzeitigkeit alles Abgebildeten wirkt, keine Vergangenheit und keine Zukunft besitzt, auf der anderen Seite die Prägung der Zeitlichkeit von Musik, die auf ein Werden und Vergehen angewiesen ist. Übereinstimmung besteht jedoch in der Rezeption jeder Art von Kunst, die durch ihre Komplexität beim ersten Hören oder Betrachten in der Vielschichtigkeit des Ausdrucks sowie des Assoziationsspektrums über den Intellekt nicht zu erfassen ist. Die Vielfältigkeit der Erkenntnis verbirgt sich hier in jedem neuen Rezeptionsvorgang, durch welchen eine nächste Bedeutungsschicht freigelegt wird.

Unsere Gesellschaft ist leistungs- und produktionsorientiert. Sie lässt keinen Platz für scheinbar unnütze Dinge, wie positive Regression. Deshalb gibt es einen Beschäftigungsdrang, der zur Erholung und Regression in Musik, Film und Horror ausgelebt werden kann. Musik und Horror sind eine Flucht nach außen und gleichzeitig nach innen, sie bieten die Möglichkeit einer Beschäftigung mit Fragen, die im Inneren verborgen sind. Vorstellungen von Erinnerung, Schuld, Tod, Sterben werden dabei berührt, ein Weg, der unmittelbar ins Zentrum unserer Auffassung von Leben führt.

Sich mit Musik zu beschäftigen, teilzuhaben, Horror zu konsumieren oder sich damit auseinanderzusetzen, heißt Wege zu beschreiten, die in die von der Gesellschaft wenig dokumentierten inneren Welten führen. Dies bietet aber auch die Chance, sich in der Musiktherapie mit Hilfe der Musik den eigenen Horrorängsten zu stellen. Der medial inszenierte Horror spiegelt die eigenen Schattenseiten wider.

Durch die Assoziationsbreite der hervorgerufenen Bilder tritt der Einzelne gewissermaßen einen Schritt von sich selber, von seinem Kontrollbewusstsein, von seiner nicht zu vermeidenden Selbstzensur zurück. Es kommt zu einer unreflektierten Innenschau, die nach eigenem Ermessen jeweils weitergeführt werden kann. So Fromm (1955/1989, 245): „Wenn das Wesen des Menschen weder das Gute noch das Böse, weder Liebe noch Haß, sondern ein Widerspruch ist, der es notwendig macht, nach immer neuen Lösungen zu suchen, die ihrerseits neue Widersprüche hervorrufen, so kann der Mensch auf dieses Dilemma auf regressive oder auf progressive Weise reagieren“.

Schließlich sind Horror und Musik Ausdruck der Gesellschaft auf dem Weg der Realitätsspaltung und des Verlusts des engen Zusammenhangs im Menschen selbst von innerer und äußerer Welt. Beide gelangen durch ihre Assoziationsbreite an das Unterbewusstsein des Menschen, der Rezipient schlägt den Weg über das Vegetativum ein, weshalb man sagen kann, dass es sich um eine äußerst komplexe gegenseitige Durchdringung von bewussten und unbewussten Zuständen in den Zentren des Gehirns handelt.

Durch die Erfahrungen mit grenzüberschreitenden Kunstformen kann dem Menschen dazu verholphen werden, die Notwendigkeit lebensdienlicher Formen zu erkennen.

Auch die Musiktherapie selbst ist Grenzüberschreiterin

Beabsichtigt oder unbeabsichtigt – Musiktherapie ist per se im Grenzbereich angesiedelt. Ich-Grenzen, die durch Scham oder Schmerz zum Ausdruck gebracht werden, gesellschaftliche Moralvorstellungen, die durch Überschreitung zu innerlichen Konflikten führen oder familiäre Strukturen, die durch *transgenerationale Verflechtungen von Schuldgefühlen* (Frohne-Hagemann 2008) zur Subjektproblematik werden, erhalten im psychotherapeutischen Prozess ihre Bedeutung. Biographische Themen werden im Vollzug zur ‚Zonengrenze‘.

Funktionszuschreibungen, wie Musik als Inklusionsinstrument, als emotionales Vehikel oder als Triggerpunktdetektor sind im Konnex mit musikalischen Parametern (Melodie, Harmonie, Rhythmus, Tempo, Metrum, Dynamik, Klangfarbe etc.) zu bewerten. Dies sind Parameter, die je nach Art der Musiktherapie, ihre Gewichtung erhalten und neben den beschriebenen Funktionen im Gehirn grundlegend die therapeutische Wirkungsweise, den Prozess beeinflussen.

Im Folgenden möchte ich mich der Form der Imaginativen Psychotherapie bzw. der rezeptiven Musiktherapie GIM – *Guided Imagery and Music* nach Helen Bonny – zuwenden. GIM bedient sich komponierter Musik mit dem Focus auf den assoziativen Raum. Beim Erarbeiten der biographischen Prägung spielt das Erleben von Gefühlen und Atmosphären eine entscheidende Rolle, welches initiiert und unterstützt wird durch die Ausdrucksvielfalt komponierter Musik. Diese wird, so Frohne-Hagemann (2008, 38), als „mentaler Ausdruck kollektiv geteilter Emotionen, Affekte und Atmosphären“ gesehen, die als „mentale Repräsentationen kollektiver oder universeller Gefühlsqualitäten“, „in den Archiven des Leibes gespeichert sind und von Generation zu Generation weiter gegeben werden“. Die durch die Musik u. a. ausgedrückten universellen Gefühlsqualitäten wie Verzweiflung, Bedrohung, Tragik bieten so Anknüpfungsmöglichkeiten für den Musikreisenden („Traveller“) bzw. Musikhörenden. Bei entstehenden Emotionen, Empfindungen, Körpersensationen, visuellen Erlebnissen, inneren Bildern (Imaginationen), transpersonalen Erlebnissen, allgemein dem Musikerleben, „hat die Musik als emotionale Resonanzgeberin gewissermaßen die Funktion des *empfindenden Verstehens* (*Mitgefühl, Empathie, Takt, Wertschätzung*)“ (ebd.). So führt eine Identifikation mit musikalischen Formen und Motiven und das Empfinden von musikalischen Bewegungen zu einer inneren Verwandlung, durch die ein Schwingen im musikalischen Sein – Dynamik, Form oder rhythmische Struktur – möglich wird (Frohne-Hagemann 1999, 160). Durch das intensive Musikhören mit geschlossenen Augen wird, wie bei jedem intensiven Musikerlebnis, als erstes das Zeitgefühl ausgelöst, durch den Prozess der Tiefenentspannung, der in eine Art *potential space* führt und so das Lockern von Kontrolle erlaubt, kann es zu Veränderungen der momentanen Wahrnehmung kommen, d. h. Umgebung, Körper, Zeit werden entgrenzt. Ziel ist es, sich in innere Räume vortasten zu dürfen, die sonst im kontrollierten Wachbewusstsein verschlossen sind. Erfahrungen, insbesondere Bilder aller Art können durchlebt und verstanden werden. Hier kann es dadurch, dass der Therapeut die Wahrnehmungen, Empfindungen und Gefühle des Klienten durch Fragen verbal begleitet, vertiefen und strukturieren hilft, möglich werden, sich auch mit extremen Spannungsfeldern wie Gewalt- und Horrorszenarien emotional auseinander zu setzen. Beispielhaft für das Erscheinen gewaltförmiger Bilder im therapeutischen Prozess und das Arbeiten in emotional wie auch moralisch prekären Bereichen seien die Imaginationen zweier Klientinnen aus der GIM-therapeutischen Arbeit über die Themen Schuld und Schuldfähigkeit (Frohne-Hagemann 2008) eingefügt:

1. Musik: Alwyn (Die Interventionen der Therapeutin sind nicht angeführt.)
 „Sonntagsglocken... Bedrohlich. Etwas Bedrohliches kommt. Ich muss entfliehen, aber ich kann nicht. Ich bin noch im Bett, kann nicht aufstehen. Schwere Wolken bedecken mein Haus, sie versuchen, mein Haus zu zerstören. Ich bin hilflos. Jemand ist eingebrochen. Sie suchen mich... Sie sind verteilt und suchen mich. Ich brauche Hilfe...“ (ebd., 50f).

2. Musik: Elgar „[G]roße Kathedrale. Ich hänge an der Decke am Kreuze, hätte es mir lieber von unten angeschaut [...] es ist wie Jesus ans Kreuz genagelt [zu sein]. Man muss leiden und Schmerzen ertragen, für Frauen sowieso: unter Schmerzen gebären soll man... Aber da ist auch etwas Heiliges und Erhabenes, eine andere Variante von heilig sein... Ich konnte lange nicht in katholische Kirchen gehen, wurde da oft ohnmächtig. Aber eben habe ich mich gefreut, zuerst das Heilige in der Kirche zu sehen. Ich mag auch die Stille und das Meditative.“ (ebd., 59, weiterführend dazu die Fallbeispiele im Beitrag über Guided Imagery and Music von I. Frohne-Hagemann im Jahrbuch für Musiktherapie 2008, 33–68).

Die Auseinandersetzung mit verschiedenen Ebenen emotionaler Konfliktbereiche, das Auflösen innerer negativer Spannungszustände, d. h. eine gründliche Reflexionsarbeit steht im Zentrum des therapeutischen Prozesses. Eine Reflexionsarbeit, die „das leibliche Wahrnehmen, Fühlen, Verstehen [...] neurobiologisch verankerte[r] mentale[r] Repräsentationen in ihrer Bedeutung für eine bewusste Gegenwarts- und Zukunftsgestaltung“ ausmacht (ebd. 38). Die Macht der primären Assoziationsbildung, die neuen Erfahrungen entgegen steht, kann gebrochen werden und zu neuen Sicht- und Erlebnisweisen führen.

Musik als Weg

Musik fordert das Sich-Einlassen, das Zulassen und das Aushalten. Geschieht dies, wird Musikhören zur Horizonterweiterung. Jedoch stehen sich dabei positive Regression, geistiges Wachstum und geistige Nivellierung gegenüber. Über alle Musikentwicklung hinweg hat sich die Tonalität gehalten bzw. wurde sie als eine fundamentale Erscheinung bewahrt. Diese Tonverhältnisse, ermögliche besonderen Zugang zu sich selbst. „Das Erlebnis des Tonalen, wie abgenutzt es auch sein mag,“ äußert Lachemann (1996, 67) als Komponist und Musiktheoretiker dazu, „ist das Erlebnis der Identifikation mit sich und der Gesellschaft, eine empathische Erfahrung, und dies gibt ihm eine wahrhaft unheimliche Lebens- und Überlebenskraft“. Musik berührt den Menschen als Potenzial, nicht als positive Einrichtung; Tonalität ist in sofern gesehen, die Strukturierung des tonalen Chaos. Sloterdijk steht der Tonalität keine Glorifizierung als ein *tausendjähriges Reich der Grundtöne* zu, sondern nimmt die Akkorde als Versöhnung des Leidens, nicht als *Konsonanzdiktatur*. Wesentliche Musik ist *freie Synthesis gegen chaotische Zwangsgewalten* (Sloterdijk 1987, 114). Bildet man einen großen Zusammenhang von Mensch und Eigenschwingung (Quantenmechanik), Schwingungen des Kosmos (Sphärenhar-

monie), Schwebungen im Ohr und der umfassenden Informationsaufnahme seines Gehirns, ist kaum noch zu bestreiten, dass die Prägung der Lebewesen durch die Kategorie der Tonalität erfolgt. Diese Verhältnisse machen jede Musikerfahrung aus. Lachemann merkt kritisch (1996, 67) dazu an, dass jene Musikerfahrungen von der *unendlich strapazierbaren Dialektik* von Konsonanz und Dissonanz gekennzeichnet seien. Musikalische Erscheinungen, und seien sie noch so fremdartig, werden nach dieser These dem tonalen Prinzip zuordnet, dessen Spannungsreiz in dem Maße noch zunimmt, wie es sich von der tonalen Mitte weg – in welche Peripherien auch immer – entfernten. Die Harmonie der Musik, im umfassenden Sinn die Ordnung der Teile zueinander, das Wechselspiel und Gesetz der sich im jeweiligen Moment des fließenden Zeitstroms offenbarenden Musik, bleibt und ist ein Spiel des energetischen Prinzips von Spannung und Entspannung, einer Polarität wie Freiheit und Verbundenheit, Individualität und Zugehörigkeit, Leere und Fülle.

Schlussfolgerungen

Ein heilsames Überwinden moralischer und gesellschaftlicher Grenzen wird Ziel im Reflexionsprozess des Einzelnen. Schließlich, davon gehe ich aus, wird ein Aufbrechen alter Denkschemata und sozialer Muster auf dem Hintergrund zerebraler Mechanismen notwendig und das Aufbrechen in neue Denkschemata mit sich bringen. Das ist ein komplexer Vorgang, der alle Lebensbereiche umfasst. Der Mensch ist geprägt von seiner Arbeit am Detail, welche eine Unfähigkeit für den Blick auf das Ganze entstehen ließ. Es erwuchs die Neigung, das Detail fürs Ganze zu halten, zu pauschalisieren, in Schablonen zu denken. Schließlich war dies der Weg sich isoliert, detailliert, unzusammenhängend, abgesondert und passiv zu fühlen. Das führt wiederum zu den Regressionszuständen, durch die der Mensch seine Flucht ins Vergessen antritt. Die Neuorientierung und das Kennenlernen anderer Musikulturen können dazu beitragen, dass der Prozess zur notwendigen geistigen wie auch psychischen Entkonditionierung beginnt. Der Geist muss den Wert dessen in Frage stellen, was ihn seine Kultur als selbstverständlich ansehen lässt: historische Fakten, Forschungsmethoden, Interpretationen und (Kompositions-)Prinzipien.

Die Chance des Einzelnen liegt in seiner Reflexionsfähigkeit. Diese bietet die Möglichkeit gegen die genetische Disposition zu relativieren. Es heißt, die Macht der Gewohnheit zu brechen und selbst der, wie empirische Untersuchungen belegen, primären Assoziationsbildung standzuhalten. Diese ist am stärksten wirksam und wirkt dem Austausch bzw. dem Umlernen entgegen. Denn in dem Fall heißt Austausch Störung der gebildeten Assoziation, wenn auch unterbewusst führt dies zu einer prinzipiellen Ablehnungshaltung gegen Umlernen.

Da aber die Wirklichkeit potentiell ein unabsehbares, beglückendes aber auch verhangenes, ein angstvoll erregendes, überraschendes Reich des Möglichen ist, wird sie den Geist des Einzelnen immer erregen und zum Entdecken auffordern. Diese Welt, „die in unserer Lebenswelt aufgespürt wird, genauso gut aber auch in

den Träumen und Phantasien und Innenbildern der Seele, ist kein schöner oder wohlklingender Kosmos, wohl aber ist sie der Garant unbekannter, zukünftiger Wahrheiten, die durch den Künstler allererst ans Licht kommen werden. Sie ist ebenso der Ort des Sichtbaren, wie des unsichtbaren, möglicher Gestalt wie chaotischer Polymorphie.“ (Boehm 1993, 69f).

Literatur

- Baumann, H. (1989/1993): Horror. Die Lust am Grauen. München, Weinheim, Basel
- Beck, K. (1993/1994): Rhythmus und Timing. In: Bruhn, H.; Oerter, R.; Rösing, H. (Hrsg.): Musikpsychologie. Ein Handbuch. Reinbek bei Hamburg, 459–465
- Behne, K.-E. (1993): Musikverstehen – ein Mißverständnis? In: Mauser, S. (Hrsg.): Kunst verstehen – Musik verstehen. Ein interdisziplinäres Symposium. Laaber, 129–150
- Blume, F. (1959): Was ist Musik? In: Musikalische Zeitfragen V. Kassel, Basel
- Boehm, G. (1993): Kunst als Erkenntnis. In: Mauser, S. (Hrsg.): Kunst verstehen – Musik verstehen. Ein interdisziplinäres Symposium. Laaber, 63–76
- Bruhn, H. (1993/1994): Klang, Ton und Akkord. In: Bruhn, H.; Oerter, R.; Rösing, H. (Hrsg.): Musikpsychologie. Ein Handbuch. Reinbek bei Hamburg, 452–458
- Cage, J. (1984): Für die Vögel. Berlin
- Dawkins, R. (1994): Das egoistische Gen. Heidelberg, Berlin, Oxford
- Eberlein, R. (1993/1994): Konsonanz. In: Bruhn, H.; Oerter, R.; Rösing, H. (Hrsg.): Musikpsychologie. Ein Handbuch. Reinbek bei Hamburg, 478–486
- Eggebrecht, H. H. (1995): Musik verstehen. München
- Faltin, P. (1985): Bedeutung ästhetischer Zeichen – Musik und Sprache. Aachen
- Faltin, P. (1990): Musikalische Syntax: Die bedeutungsgebende Rolle der tönenden Beziehungen. In: Karbusicky, V. (Hrsg.): Sinn und Bedeutung der Musik. Texte zur Entwicklung des musiksemiotischen Denkens. Darmstadt, 152–160
- Floßdorf, B. (1994): Angst. In: Wenninger (Hrsg.): Handwörterbuch Psychologie. Weinheim, 34–36
- Freud, S. (1942/1961): Die Traumdeutung. London, Frankfurt am Main, Hamburg
- Fröhlich, W. D. (1968/2010): Wörterbuch Psychologie. München
- Frohne-Hagemann, I. (2008): Schuld und Schuldfähigkeit. In: Jahrbuch Musiktherapie – Annual Music Therapy, Bd. 4, 33–68
- Frohne-Hagemann, I. (1999): Musik und Traum. In: Frohne-Hagemann, I. (Hrsg.): Musik und Gestalt. Göttingen, 158–177
- Fromm, E. (1964/1989): Die Seele des Menschen. Ihre Fähigkeit zum Guten und zum Bösen. In: Gesamtausgabe. Band II. Analytische Charaktertheorie. München, 159–268

- Gaede, P.-M. (Hrsg. (2007): *Geo Themenlexikon, Psychologie*, Band 12, 38–40
- Grof, S. (1985/1991): *Geburt, Tod und Transzendenz*. München
- Gruen, A. (2002/2007): *Der Fremde in uns*. München
- Gruhn, W. (1998): *Wahrnehmen & Verstehen*. Wilhelmshaven
- Häcker, H.; Stapf, K.-H. (Hrsg.) (2004): *Dorsch Psychologisches Wörterbuch*. Bern, Göttingen, Toronto, Seattle
- Harrer, G. (1993/1994): *Beziehung zwischen Musikwahrnehmung und Emotionen*. In: Bruhn, H.; Oerter, R.; Rösing, H. (Hrsg.): *Musikpsychologie. Ein Handbuch*. Reinbek bei Hamburg, 588–599
- Hirigoyen, M.-F. (2000): *Die Masken der Niedertracht*. München
- Jünger, E. (1938): *Das Abenteuerliche Herz. Figuren und Capriccios*. Hamburg
- Jung, C. G. (1967/1983): *Die Archetypen und das Kollektive Unbewußte*, Band 9/I, Olten
- Karbusicky, V. (1990): *Einleitung*. In: Karbusicky, V. (Hrsg.): *Sinn und Bedeutung der Musik. Texte zur Entwicklung des musiksemiotischen Denkens*. Darmstadt, 1–36
- Klein, J. (1975): *Der Gotische Roman und die Ästhetik des Bösen*. Darmstadt
- Knapp, C. (1998/2006): *Alkohol – meine gefährliche Liebe*. Düsseldorf
- Knapp, C. (2004/2006): *Hunger. Über Magersucht und weibliches Begehren*. Frankfurt am Main
- Kneif, T. (1990): *Musik und Zeichen*. In: Karbusicky, V. (Hrsg.): *Sinn und Bedeutung der Musik. Texte zur Entwicklung des musiksemiotischen Denkens*. Darmstadt, 134–141
- Lachenmann, H. (1996): *Musik als existentielle Erfahrung*. Wiesbaden
- Lehmann, H.-T. (1989): *Das Erhabene und das Unheimliche. Zur Theorie einer Kunst des Ereignisses*. In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, Heft 9/10, 751–764
- Miller, A. (2004/2005): *Die Revolte des Körpers*. Frankfurt am Main
- Nørretranders, T. (1994): *Spüre die Welt. Die Wissenschaft des Bewußtseins*. Reinbek bei Hamburg
- Obrist, W. (1990): *Archetypen. Natur- und Kulturwissenschaften bestätigen C. G. Jung*. Olten
- Omer, H.; Schlippe, A. v. (2002): *Autorität ohne Gewalt*. Göttingen
- Pfeifer, W. (Hrsg.) (1989/1993): *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, A-L. Berlin
- Plattig, K.-H. (1993/1994): *Verarbeitung einzelner Schallereignisse*. In: Bruhn, H.; Oerter, R.; Rösing, H. (Hrsg.): *Musikpsychologie. Ein Handbuch*. Reinbek bei Hamburg, 666–669
- Pope, A. (1733/1993): *Essay on Man*. Zürich
- Roederer, J. G. (1977/1993): *Physikalische und psychoakustische Grundlagen der Musik*. Berlin, Heidelberg, New York

- Rösing, H. (1993/1994): Musikalische Ausdrucksmodelle. In Bruhn, H.; Oerter, R.; Rösing, H. (Hrsg.): Musikpsychologie. Ein Handbuch. Reinbek bei Hamburg, 579–588
- Rösing, H. (1993/1994): Musik im Alltag. In: Bruhn, H.; Oerter, R.; Rösing, H. (Hrsg.): Musikpsychologie. Ein Handbuch. Reinbek bei Hamburg, 113–129
- Satory, G. (1993): Angst. In: Schnoor, A. (Hrsg.): Handbuch der Angewandten Psychologie. Bonn, 18–20
- Sloterdijk, P. (1987): Kopernikanische Wende und ptolemäische Mobilmachung. Frankfurt am Main
- Spitzer, M. (2002/2009): Musik im Kopf. Stuttgart
- Spitzer, M. (2009): Geist & Gehirn. Audio Müllheim, Baden
- Sturgeon, T. (1990): Ein Wort vorab. Vorwort zu Philip José Farmer: Fleisch. München
- Trost, C. (1999): Inszenierten Horror erleben und verstehen. Rostock. Unv.
- Weber, I. (1983): Der englische Schauerroman. München

Christiane Trost, MA, Mecklenburgstraße 19–23, 19053 Schwerin
Tel: 0385-58 13 007 – klaviertrost@web.de