

Beiträge

Neue(s) Formen? Form in der Musik des 20. Jahrhunderts und in Improvisationen der Musiktherapie¹

New Form(ing)? Form in the Music of the 20th Century and in Music Therapy Improvisations

Peter Hoffmann, Düsseldorf/Witten

Der Beitrag untersucht den Formbegriff in der Musik des 20. Jahrhunderts anhand von Aussagen ausgewählter Komponisten und illustriert Entwicklungen zum Verständnis musikalischer Form. Diese Aspekte werden mit Form in Improvisationen der Musiktherapie in Zusammenhang gebracht. Ein Schwerpunkt liegt auf dem für Komponisten des 20. Jahrhunderts bedeutungsvollen Zusammenhang von Form und Zeit, der auch für die Musiktherapie von Bedeutung ist. Die Relevanz von Zeiterleben und Zeitgestaltung sowie eines gelingenden Umgangs mit Zeit wird am Beispiel der Depression illustriert. In Improvisationen der Musiktherapie kommt in der Formbildung individuelles Sein in der Zeit zum Ausdruck, über Form und Formgestaltung im Medium Musik erschließen sich insofern wichtige diagnostische und therapeutische Aspekte. Die Untersuchung illustriert darüber hinaus, dass die Grenzen zwischen Musik im künstlerischen wie therapeutischen Kontext durch Veränderungen des Formverständnisses im 20. Jahrhundert durchlässiger geworden sind. Dies zeigt sich in der Betonung des prozessualen Charakters musikalischer Form, in der Berücksichtigung spontaner und improvisierter Gestaltbildung, Form gebender sozialer Interaktion und der Berücksichtigung individuellen Erlebens und Bedeutens von Form.

This article investigates musical form according to statements of selected composers of the 20th century and thus illustrates developments in the understanding of musical form. These aspects are related with form in music therapy. Emphasis is laid on the relation of form and (musical) time, which was relevant for many composers of this period. Findings are connected with time and timing in human life and in (psychiatric) illness and exemplified, here with. The correlations underline the diagnostic and therapeutic significance of form and forming in music therapy improvisations. In addition findings show that the boundaries between music in artistic and in

¹ Dem Musiker und Komponisten Michael Reudenbach herzlichen Dank für wertvolle Anregungen.

therapeutic context have become less strict in regard to new perspectives on form, indicated by the emphasis on the procedural quality of form, the consideration of improvised form shaping, the relevance of social interaction for musical form and of individual experience and meaning of musical form.

„Ohne Form keine Musik“²

Mit Form wird im Allgemeinen eine äußere Gestalt, der Umriss einer Sache bezeichnet.

Diese Definition trifft auch auf Musik zu, wobei der Formbegriff im Zusammenhang mit Musik in vielfältigen und unterschiedlichen Weisen benutzt wird und auch deswegen als problematischer Begriff gilt.

Zum einen bezeichnet Form in der Musik ihre übergeordnete Gestalt, die übergeordnete, wahrnehmbare Organisation oder Ordnung eines Musikstückes. Da die Wahrnehmung von Musik immer an die Wahrnehmung einer spezifischen Form gebunden ist – unabhängig von ihrer spezifischen Ausgestaltung –, kann es in diesem übergeordneten Sinne eine Musik ohne Form nicht geben. „Klanggestaltung ist Form, und Form ist Klanggestaltung. ‚Formlosigkeit‘ ist in der Musik nicht denkbar. [...] Einen Gegensatz zu Form gibt es in der Musik nicht.“ (Blume 1955, 537)

Form wird wahrnehmbar im zeitlichen Verlauf durch die spezifische Gestaltung des musikalischen Materials. Dabei kommt der Gestaltung im Zeitlichen durch Gliederung und Strukturierung³ der Musik eine wichtige Rolle zu, ebenso der Bildung von Zusammenhängen, z. B. durch die spezifische Nutzung von Wiederholung, Kontrastierung, Veränderung im Verlauf. Auf einer untergeordneten Ebene wird Form durch die spezifische Gestaltung von Höhe, Dauer, Lautstärke, Klangfarbe von Tönen und Klängen und die Gestaltung des Zusammenhangs zwischen den musikalischen Elementen geprägt.

Das Erlebnis musikalischer Form ist nicht lediglich ein innerpsychisches Phänomen, sondern Resultat der Wahrnehmung musikalischen Materials und dessen Zusammenhängen:

„Form resultiert [...] aus *der sinnlichen Anschauung* von Gestalten. Wobei keineswegs normierend festgelegt werden kann, wie Gestalten auszusehen hätten. Entscheidend ist dafür allein die Evidenz, mit der sich Gestalten dem prädisponierten und willigen Hörer ‚aufdrängen‘. Es geht also nicht um Themen oder Motive, sondern es genügt dem Hörer oft, daß ihm eine bestimmte Klanggebärde, ein rhythmischer Wink, ein Feld von Tonhöhen und eine ausgeprägte Intensität als charakteristische Gestalt im Augenblick des Hörens ‚aufleuchtet‘.“ (Gieseler 1975, 8)

² Blume 1955, 527

³ Struktur in Abgrenzung zur Form: als kompositorischer Baustein, auf dem Form sich entwickelt bzw. ruht

Mit Form ist im eigentlichen Sinne nicht ein Muster, ein Schema oder gar eine Schablone gemeint. Form resultiert aus dem Formungsprozess eines musikalischen Werkes aus einer Gestaltungsintention bzw. als Ausdruck des Gestaltenden und zeigt sich – wie gesagt – in ihrer spezifischen Gestalt oder übergeordneten Ordnung.

Neben der beschriebenen Auffassung von Form im übergeordneten Sinne werden mit dem Begriff zum anderen auch *konkrete* musikalische Organisationsformen sowie im weiteren Sinne dabei genutzte Formungsprinzipien⁴ bezeichnet. Als *Organisationsformen* gelten z. B. die Sonatenform, Liedform(en), Rondo, Suite; als *Formprinzipien* gelten z. B. musikalische Techniken wie Reihung, Entwicklung, Sequenzierung, Wiederholung und Variation. Auf einer übergeordneten ästhetischen Ebene sind als Formprinzipien auch Kontrast, Veränderung, Abwechslung, Gleichförmigkeit anzusehen. Durch die spezifische Nutzung solcher Prinzipien bei der Gestaltung des musikalischen Materials entsteht musikalische Form, im konkreten wie auch im übergeordneten Sinne.

Das Verständnis musikalischer Form und die heutige Verwendung des Begriffs ist noch häufig von interpretationsästhetischen und kompositionstheoretischen Aspekten des 18./19. Jahrhunderts geprägt, der Zeit, in der sich spezifische Formen und Gattungen der Instrumentalmusik entwickelten. In der durch Vokalmusik geprägten Zeit zuvor war Form kein Thema. Sie ergab sich durch Anlehnung an die der Musik zugrunde liegende Sprache, ihrer Gliederung und der an ihr orientierten spezifischen Gestaltung von Rhetorik, Deklamation, Affekt durch den Komponisten bzw. Interpreten. Mit dem 18. Jahrhundert und der allmählichen Loslösung von der Anlehnung an Gliederungsaspekte der Sprache hin zur absoluten Musik entstand ein Bedarf zur Regelung von Gestaltungsprinzipien zur Formung der Musik und zur Ausprägung von Zusammenhang und Gestalt jenseits einer Orientierung an sprachliche Gesetzmäßigkeiten. Ausdruck dieser Entwicklung ist die Etablierung bereits erwähnter Formprinzipien und Ordnungen (Liedformen, Rondoformen) die heutzutage oft mit dem Begriff Form gleichgesetzt werden.

Gestaltung und Wahrnehmung von Musik beruhen auf Bildung, Darstellung und Wahrnehmung ihrer Formgestalt. Komponist, Interpreten/Musiker wie Hörer sind in einem Prozess des Formbildens und der Formerkennung gleichermaßen aktiv Beteiligte.

Auffassungen zur musikalischen Form im 20. Jahrhundert

Die Musik seit 1900 ist geprägt durch eine unerschöpfliche Vielfalt an Entwicklungen, an Gestaltungs- und Erscheinungsformen. Diese Vielfalt hat sich nicht nur in der Musik selber, in Stilen und Aufführungsformen, sondern auch in der Begriffsbildung und in musiktheoretischen Positionen und Perspektiven niedergeschlagen. Nachfolgend

⁴ oder Ordnungsprinzipien

werden einige ausgewählte Entwicklungen, Strömungen und Positionen hinsichtlich des Formbegriffs beschrieben. Dabei wird deutlich, dass es im 20. Jahrhundert kein einheitliches Verständnis zum Formbegriff und zum Umgang mit Form gegeben hat, ganz das Gegenteil ist der Fall.

Der Übergang zum 20. Jahrhundert zeigt übergeordnet die Auflösung von zuvor entwickelten und bekannten Formprinzipien, ein vorgegebenes Allgemeines gibt es nicht mehr im Maße wie zuvor. Der Grund eines veränderten Umgangs mit Form ist in der Infragestellung bzw. Auflösung von Tonalität zu Beginn des Jahrhunderts zu sehen. Mit dieser Veränderung ist nicht nur die bisherige Beziehung von Tönen in einem tonalen Spannungsverhältnis aufgehoben, sondern eine „grundsätzliche Veränderung des Verhältnisses der Teile zum Ganzen“ gelegt, eine „Veränderung, die alle anderen zusammenhangbildenden Eigenschaften von Musik tangiert [...]“ (Spahlinger in: Metzger; Riehn 2000, 18 und 19) und damit folgerichtig auch Konsequenzen für den Umgang mit Form hat.

Der Begriff der Form wird – nach den bisherigen Kriterien der Formgestaltung – in Frage gestellt durch Kompositionen, die Indetermination, Mehrdeutigkeit, Variabilität, Prozesshaftigkeit, offene Werkkonzeption, performative Aufführungspraxis u. Ä. zu ihrem Kennzeichen haben, in denen eine zielgerichtete Folge von Ereignissen nicht mehr gegeben ist, musikalische Entwicklungen nicht veranlagt sind, in denen Zusammenhänge bewusst aufgelöst werden sollen usw. Die Entwicklungen sind geprägt von einer großen Offenheit bzw. Freiheit gegenüber dem Formbegriff. Formbildung wird im Laufe des Jahrhunderts vermehrt auch als individuelles, aus dem Moment heraus entstehendes Geschehen verstanden; als eine Leitidee etabliert sich die „individuelle Form“ (Gieseler 1975, 131). Komponisten, Musiktheoretiker und Interpreten beschäftigen sich mit neuen Auffassungen zur Formung, Gestaltbildung, Organisationsform und Verständlichkeit von Musik. Zwei Beispiele zur Verdeutlichung:

- Als Grundbedingung für Formbildung in der Musik galt das Kriterium von Anfang und Ende eines musikalischen Verlaufs. Diese Voraussetzung wird z. B. in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts durch Werke von Cage und Stockhausen in Frage gestellt, Werke, in denen der Zuhörer durch sein Kommen und sein Gehen den Anfangs- und Endpunkt selber setzt.
- Die Gestaltung musikalischer Form lag viele Jahrhunderte in Händen der ausführenden Musiker. In einigen zeitgenössischen Werken kann das Publikum die Rezeption bzw. Gestaltung und damit die Form des Werkes selber bestimmen.

Allerdings: Die Wahrnehmung und das Erlebnis von Form als „sinnliche Anschauung musikalischer Erscheinungen“ (Gieseler 1975, 131) bleibt weiterhin der Musik eigen, wenn auch in neuer, in veränderter Weise. Einige Stellungnahmen verdeutlichen Positionen und Orientierungen⁵.

5 Einige Teilabschnitte dieses Beitrags – so der folgende – stammen aus Hoffmann 2002.

Stimmen aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts

Béla Bartók (1881–1945) äußert sich 1920 zu Fragen der Formbildung bei atonaler Musik. Er macht deutlich, dass für ihn die Lösung von tonalen Zusammenhängen und damit verbundenen Prinzipien symmetrischer Formbildung nicht notwendigerweise zur Folge haben muss, dass atonale Musik eine „formlose Masse“ darstellt. Er hält dem eine Vorstellung entgegen, die von anderen Paradigmen geprägt ist und „[...] mit dem Versbau der gebundenen Rede“ verwandt ist. Er argumentiert, dass die atonale Musik in der Formbildung geprägt sein kann durch einen „[...] Linienbau, der durch die den aneinandergereihten Tongruppen innewohnende differenzierte Intensität entsteht [...]“ und durch „[...] äußere Mittel der Gliederung, gewisse Wiederholungen (in anderer Lage, mit Veränderungen usw.) von bereits Gesagtem, Sequenzfolge, refrainartige Wiederkehr mancher Gedanken oder das Zurückkehren beim Schluß auf den Ausgangspunkt [...]“ (zitiert nach: Dahlhaus, Zimmermann 1984, 357–358). Bartók benutzt hinsichtlich des Aspektes der Gliederung traditionelle Begrifflichkeiten, wendet sie jedoch in einem erweiterten Sinne an.

Arnold Schönbergs Werk „Grundlagen der musikalischen Komposition“ (Schönberg 1979), an dem er in den Jahren 1937–1948 gearbeitet hat, erschien erst nach seinem Tod. Es stellt ein Kompositionslehrbuch für Anfänger dar, doch kann es genauso als Anleitung zur musikalischen Analyse verwendet werden. Schönberg illustriert sein Buch mit zahlreichen Notenbeispielen aus barocker bis spätromantischer Musik, ebenso mit Ausschnitten von eigenen Werken und Werken Béla Bartóks. Der Zusammenstellung der Beispiele ist zu entnehmen, dass Schönberg die Beherrschung und Kenntnis von Methoden und Techniken traditioneller Musik als Basis für den Umgang mit zeitgenössischer Musik voraussetzt.

Schönbergs Beschreibungen zur Form gründen auf der Notwendigkeit einer „Organisation“ musikalischen Materials und dem Begriff der „verständlichen Form“ (Schönberg 1979, 12). Damit ein Verständnis musikalischer Verläufe ermöglicht wird, braucht es nach Schönberg „Logik und Zusammenhang“ ebenso wie „Fasslichkeit“ (Schönberg 1979, 20) oder Fassbarkeit. Mit letztem Punkt meint er eine dem menschlichen Verstand angemessene „Unterteilung“ musikalischer Zusammenhänge, wodurch erst ermöglicht wird, etwas in Erinnerung zu behalten, etwas zu erfassen. In diesem Zusammenhang ist für ihn auch das Element der Wiederholung von grundlegender Bedeutung, genauso wie die musikalische Phrase als Baustein musikalischer Unterteilung. An anderer Stelle spricht Schönberg über Aspekte musikalischer Gliederung und über „zusammenhangbildende Elemente“. Schönberg räumt ein, dass das Gehör allein nicht in der Lage ist, „Zusammenhänge und Funktionen“ der frühen dissonanten Musik zu erfassen. Allerdings sieht er die Möglichkeit, durch ein „anderes Bindemittel“ in nicht tonal gebundener Musik Zusammenhang zu gewährleisten und so „Einheit und Geschlossenheit“ zu erzielen (zitiert nach: Dahlhaus, Zimmermann 1984, 361 ff.). Auf der Suche danach ist er zur Zwölftönigkeit gelangt. Dass diese Systematik als Gliederung allerdings aus dem Zusammenhang der Töne selbst und weniger durch andere musikalische Komponenten für den Hörer nachvollziehbar wurde, darf zumindest bezweifelt werden.

Perspektiven aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts

Der Komponist Rudolf Kelterborn (*1931) hat sich intensiv mit dem terminologischen Problem unterschiedlicher musikalischer Epochen und vor allem mit der Problematik des Formbegriffs in der Neuen Musik auseinandergesetzt. Seine Überlegungen beschränken sich nicht auf die Perspektive des schaffenden Komponisten, sondern beziehen in hohem Maß den potenziellen Hörer mit ein. Kelterborn geht davon aus, dass Form sich „gehörmäßig manifestieren“ muss und sich erst aus dem Hören ergibt. Kelterborn unterscheidet mehrere Ebenen: eine „übergeordnete, große Form“ (die aufgrund der Anordnung der verschiedensten musikalischen Parameter wie motivische Gestalt, tonale Ebenen, harmonische Zäsuren, rhythmische Grundhaltung unmittelbar durch das Hören erfassbar ist) und die dahinter liegende Ebene „struktureller Gestaltung“, welche kaum vollständig durch das spontane Hören erfassbar ist, sondern eher durch wiederholtes Hören und Analyse möglich wird (Kelterborn 1988, 58). Daneben gibt es nach seiner Anschauung noch eine Ebene außermusikalischer Bezüge. Kelterborn beschreibt das nach seiner Sicht für die zeitgenössische Musik charakteristische Dilemma, dass die große Form „[...] sich oft allen überlieferten Kriterien, Begriffen und Maßstäben zu entziehen scheint“ (Kelterborn 1988, 64), die strukturelle Gestaltung dagegen eine – allerdings nicht gehörmäßige – Erfassung des Werkes in der Analyse ermögliche. Das gehörmäßige Erfassen ist mitunter schwierig oder gar unmöglich und hat oft nicht das gleiche Ergebnis wie die strukturelle Analyse, was Kelterborn als „formale Doppelschichtigkeit“ (Kelterborn 1988, 85) bezeichnet. Allerdings weist er darauf hin, dass wohl jede Musik solche Vielschichtigkeit besitze:

„Es gibt die primäre, spontan wirkende Klanggestalt; es gibt die große Form (deren sinnfälligste und dem Hörer vertrauteste Bausteine wären etwa: Kontrast, Entwicklung, Wiederholung, Variation); es gibt Ausdrucksgehalte von gröberer oder feinerer Differenzierung – alles musikalische Elemente, die mehr oder weniger direkt beim Hören wahrgenommen werden können [...]“ (Kelterborn 1988, 94)

Letzten Endes zeige sich formbildende Gliederung nur dadurch, dass sie als solche vom Hörer wahrgenommen werden kann mit bekannten Kennzeichen wie Kontrast, Entwicklung, Wiederholung, Variation.

Der Komponist Dieter Schnebel (*1930) greift den Gedanken auf, dass musikalische Form sich durch nichts anderes als den musikalischen Zeitverlauf bzw. dessen Gliederung äußere. Er sieht es – ähnlich wie Schönberg – als grundsätzlich kennzeichnendes Charakteristikum von Musik, dass diese gegliedert ist. Gliederung zeigt sich, so schreibt er in einem 1957 verfassten Text, in zwei verschiedenen, aber verbundenen Elementen, nämlich dem Erlebnis von Zeit-Punkt und Zeitablauf. Im Zeit-Punkt wird die Zeit des Augenblicks, im Zeitablauf die vergehende Zeit zum Erlebnis. „Kurz: in den Zeit-Punkten und Zeitabläufen inkarniert sich Zeit als *stehende* und *bewegte*“ (vgl. Schnebel 1972, 236 ff.; Schnebel 1993, 191). Schnebel veranschaulicht diese Differenzierung anhand einer eigenen Komposition aus den Jahren 1955–56/64, zeigt gleichwohl die Anwendbarkeit an Kompo-

sitionen von Schönberg, Stockhausen und Webern. Dabei kommt er auch auf von ihm sogenannte „Stillstandsfelder“ in Kompositionen zu sprechen. Er beschreibt, dass die Kategorie der Dauer als zeitliches Element in solchen Stücken nicht mehr anwendbar sei, da Zeit in manchen Werken nicht „ablaufe“, es damit auch nicht Kategorien des „vorher“ und „nachher“ geben könne. Schnebel schlägt zur Bezeichnung solcher Stellen den Begriff „Dichte“ vor, der nicht an einen zeitlichen Verlauf gebunden sei. Bedeutungsvoll scheint, dass Schnebel neue Kategorien vorschlägt, mit deren Hilfe Form und damit die zeitliche Qualität und Gegliedertheit zeitgenössischer Musik beschreibbar werden, wie z. B. mit den Aspekten der Bewegung, der Dichte, der Richtung von Zeitverläufen usw.

„Um Formen zu erfassen, werden wir darauf zu hören haben, welche Bewegung der Zeitverlauf eines Stückes zeigt – ob es sich um mehr stehende oder bewegte Zeit handelt, welche Dichtegrade auftreten, wie Zeit steigt oder fällt [...], welche Richtungen der Zeitverlauf eines Stückes nimmt, ob sich eine einheitliche Richtung ausprägt oder ob es zu Richtungswechsel, Drehungen der Zeit usw. kommt. Endlich haben wir darauf zu achten, welche effektiven Geschwindigkeiten der Zeitverlauf aufweist.“ (Schnebel 1993, 201)

Anhand solcher Kategorien sollte es möglich sein, Formen anhand spezifischer Zeitverläufe zu unterscheiden, darunter welche mit übersichtlicher Gestalt, andere, „[...] deren Zeit mechanisch abrollt, andere, da sie sich vegetativ entwickelt, oder gar solche, da der Zeitverlauf ein regelloses Spiel ist“ (Schnebel 1993, 201). Auf diese Art und Weise können Zeitverläufe in ihren Qualitäten differenziert und beschrieben werden.

Der Komponist Klaus Huber (*1924) spricht den Aspekt der Fasslichkeit der Musik an, den er als Voraussetzung dafür ansieht, dass Musik überhaupt verstanden werden kann. Die Musik müsse so fassbar sein, dass sie grob im ersten Stadium des Hörens aufgefasst werden kann.

„Sofern Kunst mit (direkter) Kommunikation rechnen möchte, braucht sie als Voraussetzung des Verstandenwerdens immer ein bestimmtes Maß an Faßlichkeit, Fassen bedeutet in deutscher Sprache: mit den Händen fassen, anfassen. Aber auch mit dem Geist, der Seele fassen, auffassen. Ich meine nun, daß alle Musik, die Kommunikation will, die nicht hermetisch bleiben will, durch das Ohr sowohl angefaßt wie aufgefaßt werden muß.“ (Huber 1999, 100)

Seine Vorstellung von Fasslichkeit ist charakterisiert durch das Kriterium der Einprägsamkeit und der Möglichkeit des Erinnerns, Gliederungsmerkmale also, die mit Prägnanz genauso wie mit Übersichtlichkeit und angemessener Dauer in Verbindung gebracht werden können. Für Huber ist damit jedoch nicht notwendigerweise verbunden, dass Musik eindeutig gehört und erlebt wird. Im Gegenteil bleibt die Vorstellung, dass Musik vieldeutig ist und ein Komponist davon auszugehen habe, dass sie unterschiedlich gehört werde.

Der Komponist Joachim Blume (1923–2002) hat sich mit ähnlichen Worten wie Schönberg, Huber und Webern zur musikalischen Form geäußert. Er knüpft an die

Kategorie der Fasslichkeit an, wenn er sagt, er sehe durch Form „[...] das Erzielen eines erfaßbaren Gesamteindrucks [...]“ (Blume 1972, 10) gewährleistet. Unterschiedliche Faktoren sind bei einem solchen Prozess beteiligt, Faktoren, die beim Wahrnehmungsakt aufeinanderfolgen und immer erst im Nachhinein den Eindruck von Form geben. Durch diesen Sachverhalt rechtfertigt sich auch der Begriff des „Formwerdens“, den Blume verwendet, der einen Prozess charakterisiert. Das „[...] Formwerden oder Formsein der Musik (muß) anhand der Elemente untersucht werden, die in dem jeweiligen Stück formbildend wirksam werden.“ (Blume 1972, 10) Blume spricht in seinem Text von einem Gestalt- und Formprinzip.

„Begriffe wie Entwicklung, Reihung, Bindung, Zäsur, Analogie, Kontrast, Variante, Wiederholung, Symmetrie, Asymmetrie sind mit dem Gestaltprinzip verknüpft. Das dynamische Formprinzip besagt, daß alles Formgeschehen auf der Wirkung von Kräften beruht: Intervall, Klang, Metrum, Rhythmus, Dynamik, Farbe, Instrumentation, Raum, Homophonie, Polyphonie, Motivik, Thematik usw. sind solche Kräfte, aus deren Zusammenwirken die musikalische Form erwächst.“ (Blume 1972, 10)

Blume macht deutlich, dass für ihn in zeitgenössischer Musik die verschiedensten Komponenten in ihrem Zusammenwirken gliedernde, Zusammenhang bildende und Form stiftende Funktion haben können. Einzelne Komponenten, die in der traditionellen Musik dazu besonders prädestiniert schienen, wie z. B. die Melodie, können in zeitgenössischer Musik dabei eher in den Hintergrund treten und durch andere Komponenten, wie z. B. den Rhythmus, in ihrer gliedernden Funktion abgelöst werden. Er beschreibt einen Zusammenhang, der in zahlreichen Kompositionen seit Beginn des 20. Jahrhunderts nachzuvollziehen war, dass nämlich „[...] eine prägnante rhythmische Struktur soviel Zusammenhang stiftende Kraft haben kann, daß die mit ihr gekoppelten Höhen ohne Gefährdung der Gestalt ausgetauscht, ja zuweilen ganz weggelassen werden können.“ (Blume 1972, 11)

Offene Form!?

Die Musik des 20. Jahrhunderts ist geprägt von einer großen Offenheit bzw. Freiheit gegenüber einem Formbegriff und einem Verständnis, das Formbildung mehr als individuelles, aus dem Moment heraus entstehendes Geschehen begreift. Offene Konzepte – wie z. B. in Werken von Boulez, Lutoslawski, Stockhausen, Cage – sind vor allem in der Mitte des 20. Jahrhunderts entstanden durch die Entwicklung der Aleatorik und durch das Bestreben, experimentelle Möglichkeiten auszuschöpfen. Dabei wurde dem Interpreten vom Komponisten bewusst mehr Gestaltungsspielraum eingeräumt, bis dahin, dass er eine struktur- und formbildende Funktion einnahm.

Durch die Auflösung von tradierten Formvorstellungen, durch die generelle In-Frage-Stellung der Form als ästhetisch konstitutive Kategorie ergaben sich für Interpreten wie für den Hörer gleichermaßen besondere schöpferische Anforderungen. Am Beispiel des Begriffs „offene Form“ wird dies deutlich. Für den Hörer ist z. B. eine Kategorisierung als offene Form durch das aktiv sinngliedernde,

gestaltende Hören schwerlich nachvollziehbar: Ist doch das Offene dieser Form nicht erlebbar, da es für den Hörer nur die eine, im konkreten Moment sinnlich erlebte Form gibt, nicht aber ihre sinnlich erfassbare Offenheit. Zum anderen ist der Wahrnehmungsvorgang mit einer Tätigkeit des Gestaltens bzw. der Formenbildung und Sinngliederung verbunden, die sich an diversen Zusammenhang stiftenden Parametern orientiert. Diese sind allerdings im Falle der offenen Form vieldeutig und variabel, es zeigt sich darin wiederum eine Qualität der Offenheit im Gegensatz zur Geschlossenheit der Formen traditioneller Musik.

Musikalische Form als Gliederung von Zeit

Die Veränderungen im Umgang mit Form wie auch andere Entwicklungen in der Musik des 20. Jahrhunderts stehen – wie bereits angedeutet – in Zusammenhang mit einer radikal anderen Umgehensweise *mit* und einer anderen Auffassung *von* (musikalischer) Zeit.

Während die Entwicklung der polyphonen Musik bis zur Zeit Bachs geprägt war von einer Art Schichtung verschiedener Zeitverläufe zu einem Ganzen, das eher einen ruhenden, architektonisch, räumlichen Charakter hatte, und die Musik in nachfolgenden Epochen eher von einer Zeitgestalt mit einer auf einen Zielpunkt kontinuierlich hinstrebenden Entwicklung geprägt war, überspitzt die Neue Musik diese Aspekte entweder radikal oder löst sie auf. Entwicklungszusammenhänge werden vermieden, es kommt stattdessen zu Schnitten, Fragmenten, Sprunghaftem und Diskontinuierlichem oder zur Überlagerung verschiedener Schichten der Musik ohne offenbaren Bezug untereinander. Das Element der Wiederholung wird entweder vermieden oder in extremer Weise verwendet bis hin zu repetitiven Mustern und „endlos“ wiederholten, quasi mechanischen Abläufen.

Der Komponist und Musikschriftsteller Ernst Krenek (1900–1991) äußert sich in einem Aufsatz zum Thema „Musik und Sprache“ über die Formbildung und Sinngliederung Neuer Musik. Er beschreibt den engen Zusammenhang zwischen den veränderten Qualitäten von Zeitlichkeit, Form und Sprachähnlichkeit der Musik. Die veränderte Zeitqualität serieller Musik als

„[...] Zerteilung der Zeit bereitet den Formkonzepten der traditionellen Musik ein Ende. Diese beruhen auf den Begriffen von Thema und Entwicklung, so wie die der Rhetorik auf der Formulierung und Diskussion von Thesen beruhen. [...] Eine Musik, deren Geschehen von einer abstrakt formulierten Zeiteinteilung beherrscht wird, hat keine logisch geschlossenen Formen mehr. Dafür kann sie ihre Richtung umkehren, da in ihr vorwärts und rückwärts, früher und später keine entscheidenden Rollen mehr spielen [...]“ (zitiert nach: Dahlhaus, Zimmermann 1984, 385).

Joachim Blume beschreibt die besondere Qualität mancher Werke der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit folgenden Worten:

„In einigen Werken jüngsten Datums erlangt der Rhythmus eine eigenartige Bedeutung, insofern, als er fast oder total niegt wird. Die Zeit steht quasi still, der ‚Zwang

des Werdens‘ erscheint aufgehoben in einem Zustand pflanzenhaften Seins, der Zielgerichtetheit einer womöglich motorischen Rhythmik wird die Absichtslosigkeit des Insichruhens vorgezogen, der Begriff des Schönen [...] wird eher mit einer nahezu lautlosen Bewegungslosigkeit gleichgesetzt.“ (Blume 1972, 12)

Viele Musiker der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts haben sich nicht nur kompositorisch, sondern auch theoretisch unter philosophischen und psychologischen Aspekten mit dem Phänomen der Zeit auseinandergesetzt. Zeit ist in der Musik des 20. Jahrhunderts zu einem theoretischen Hauptbegriff geworden, der Implikationen für die entstehenden Werke und ihre Formbildung hatte. Komponisten wie O. Messiaen (1908–1992) oder A. Pärt (*1935) geht es dabei um das Ausloten anderer/neuer zeitlicher Kategorien, die Darstellung von Ewigkeit, von Stille, von Zeitlosigkeit, wie dies auch schon vorher in manchen Kompositionen der Romantik oder aber zu Anfang des 20. Jahrhunderts in Werken z. B. von Satie, Ives und Debussy zum Ausdruck kommt. Der Komponist und Dirigent U. Zimmermann (*1943) schreibt über die Musik Messiaens, ihm gehe es um

„[...] das Erleben eines andauernden Augenblicks, in dem die Zeit stillsteht. Messiaens Intervallmuster, seine Modi, sind Phänomene außer der Zeit, nicht vorbereitet, nicht hergeleitet. Sie scheinen aus dem Nichts zu kommen. [...] Auch seine Überlagerungen verschiedener Tempi, die ebenfalls dem Zeitverlauf entgegnetreten, verwendet er, um einen Eindruck von Zeitlosigkeit zu vermitteln. Er dehnt und staucht die Zeit, indem er Zeiteinheiten verändert, proportionale rhythmische Vergrößerungen und Verkleinerungen vornimmt und disparate, diskontinuierliche Rhythmen verwendet.“ (Zimmermann 2001, 14)

Vergleichbares hat A. Pärt in seinen Kompositionen bewegt, die in der Öffentlichkeit mit Ausdrücken wie „Musik gegen die Zeit“, „Distanzierungsversuch von unserer bösen Zeit“, „Der stille Ton“ kommentiert wurden (Hansen 1988, 147). Pärt hat sich 1986 zum Aspekt der Zeit z. B. so geäußert:

„Wir haben uns daran gewöhnt, die Dinge schnell und oberflächlich zu tun. Ich wünsche mir oft, die Zeit aufhalten zu können, die Sekunde, die verstreicht, anzuhalten und in ihr eine Ewigkeit zu leben. Diesen Wunsch kann ich mir nicht erfüllen, aber ich kann versuchen, diesen Gedanken in meine Musik einfließen zu lassen [...]“ (zitiert nach: Hansen 1988, 148).

Der Komponist B.A. Zimmermann (1918–1970) spricht von einer „Überwindung“ der Zeit, durch die der Eindruck des Zeitlosen entstehen kann:

„Die Musik wird wesentlich bestimmt durch die Ordnung des zeitlichen Ablaufs, in dem sie sich darstellt und in den sie hineingestellt ist. Darin liegt zugleich die tiefste Antinomie beschlossen, denn kraft höchster Organisation der Zeit wird diese selbst überwunden und in eine Ordnung gebracht, die den Anschein des Zeitlosen erhält.“ (zitiert nach: Pöpel 1989, 35)

Und György Ligeti (1923–2006) spricht davon, dass er musikalische Formen bevorzuge,

„[...] die weniger prozesshaft, eher objektartig beschaffen sind: Musik als gefrorene Zeit, als Gegenstand im imaginären, durch die Musik in unserer Vorstellung evozierten Raum, als ein Gebilde, das sich zwar real in der verfließenden Zeit entfaltet, doch imaginär in der Gleichzeitigkeit, in allen seinen Momenten gegenwärtig ist. Das Bannen der Zeit, das Aufheben ihres Vergehens, ihr Einschließen in den jetzigen Augenblick ist mein hauptsächliches kompositorisches Vorhaben.“ (zitiert nach: Pöpel 1989, 36)

Die Gestaltungsmerkmale der Minimal Music, wie sie z. B. in Werken von Philip Glass oder Steve Reich erklingen, zeigen ähnliche Charakteristika wie oben in den Zitaten angesprochen. Erhard Karkoschka (1923–2009) sieht in dieser Musik eine Verbindung zum ostasiatischen Bewusstseinszustand dadurch, dass es in ihren langsamen Veränderungen nicht um eine Entwicklung auf ein angestrebtes Ziel hin geht, vielmehr der Weg selbst das Ziel sei (vgl. Karkoschka 2001b). Eine eher auf Zustände als auf finale Entwicklung angelegte Musik betrachtet er als spezifisch für die ostasiatischen Kulturen. Insofern sieht Karkoschka einen Zusammenhang in der Öffnung der Neuen Musik für fremde Kulturen und dem Aufgeben eines finalen Denkens in der westlichen Musik. Zum Phänomen der Zeit in zeitgenössischer Musik bezieht er sich auf eine Aussage des italienischen Komponisten Melchiorre Rosa (1884–1971):

„In der zeitgenössischen Musik wird die Frage der Zeit oft umgangen, als ob jede Zielgerichtetheit [...] der musikalischen Zeit preisgegeben worden wäre. [...] Die Modi der Verweigerung der Zeit, welche ideologisch eine ewige, vergangenheitslose und zukunftslose Präsenz anstrebt, können auf die herrschende Tendenz zur Abstraktion zurückgeführt werden. In vieler zeitgenössischer Musik läßt sich das Werk als nicht-direktionales Zeitfeld definieren. [...] Es ist die Zeit des ‚immer wieder Neuen‘ [...], die Zeit der Amnesie [...]“ (zitiert nach: Karkoschka 2001a, o. S.).

Der Vorstellung eines linearen oder zyklischen Verlaufs von Zeit wird im 20. Jahrhundert also eine Vielfalt von anderen Zeitauffassungen entgegengestellt, die sich in Begriffen wie „Zeit als Raum“, „Momentform“, „punktuelle Musik“, „Kugelgestalt der Zeit“, „Stillstandsfelder“ andeuten. Aspekte der Sinngliederung, Formung und Formgestaltung stehen durch die dargestellten Zusammenhänge in einem völlig veränderten Kontext. Sie sind um etliche Gestaltungsmöglichkeiten erweitert, eben auch um die einer Gestaltung des nicht im konventionellen Sinne in Abschnitte Gegliederten oder in Einheiten Gruppierten. So wird ein „Spiel“ mit der – möglicherweise enttäuschten – Erwartung der Segmentierung musikalischer Gestaltungsprozesse und die Realisierung einer absichtsvollen Ungegliedertheit als neue Kategorie möglich.

Formfreiheit in Freier Improvisation

Die Entwicklung zur Freien Improvisation in den 1960er Jahren scheint aus den Strömungen der Musik des 20. Jahrhunderts folgerichtig zu erwachsen, gleichzeitig hat sie wiederum Entwicklungen der damaligen zeitgenössischen Musik beeinflusst.

Etliche Gruppen der in diesen und nachfolgenden Jahren entstehenden Freien Improvisationsszene verstanden ihre Aktivität ausdrücklich als grenzenloses Spielen, als unbeschränktes Experimentieren mit bekannten Formprinzipien und übten ihre musikalische Aktivität unter dem Aspekt des freien Umgangs mit bzw. der Überwindung von musikalischen Konventionen aus (beispielhaft das ICP – Instant Composer Pool, das Willem Breuker Kollektief in den NL, die Gruppe für Intuitive Musik in Dänemark) (vgl. Bergström-Nielsen 2002)⁶. Damit war innerhalb des Musikbetriebs ein Ausbruch und „[...] Befreiungsakt von rigorosem Regelwerk“ (Nanz 2011, 13) genauso wie die übergeordnete Auflehnung gegen gesellschaftliche Formen und Formalismen der Zeit verbunden als „Postulat einer Gegengesellschaft“ (Nanz 2011, 19).

Der Klarinettist und Improvisationsmusiker Theo Jörgensmann (*1948), der in diesen Jahren seine Karriere begann, weist auf das Spannungsfeld zwischen der Anlehnung an bekannte Formprinzipien und dem Entstehen von Neuem durch kreative Ausschöpfung von Bekanntem:

„Die Freiheit des Improvisators besteht [...] in der kreativen Ausschöpfung aller ihm möglichen Freiheitsgrade auf eine Spontangestalt hin. Sie wird nicht prinzipiell durch eine offene musikalische Form oder durch eine geschlossene behindert, noch durch Formgebundenheit überhaupt. Denn Form ist nicht Formschema, noch ist sie Form im Sinne einer ‚Formenlehre‘, sondern die Ermöglichung anschaulicher Erscheinung, ist somit ‚Dach‘ und ‚Haus‘ des musikalischen Materials (‚Bausteine‘) und der musikalischen Struktur (‚Mauerwerk‘). [...] Gebunden zu sein an eine musikalische Form verhindert zwar die Anzahl der Freiheitsgrade, lässt also dieses Material zu und jenes nicht, reduziert jedoch keineswegs das kreative Ausschöpfen der musikalischen Form. [...] eine Freie Improvisation erscheint nur ‚frei‘, wenn sie auf musikalische Erfahrung und auf an das Bewusstsein gebundene Formmodelle zurückgreift.“ (Jörgensmann 1991, 27)

Auf den Punkt bringt es Hegi: „Jede Freiheit hat also eine Form, allerdings eine wandelbare. So auch die freie Improvisation, in welcher Formen selbst ein Mittel zur Verformung, zur Improvisation werden.“ (Hegi 1997, 134)

Die Offenheit von improvisierten Gestaltungsvorgängen impliziert also nicht eine Abwesenheit von Form, von Formorganisation oder von Formprinzipien. Es ist ein nach wie vor weit verbreitetes Klischee, dass Improvisation mit Formlosigkeit gleichzusetzen sei.

In der Improvisation geht es im Ideal um die Möglichkeit, aus dem unmittelbaren Moment heraus Musik zu erschaffen und darin spontane Gestaltungsideen zu verwirklichen, auch in Abstimmung mit anderen Akteuren. Die Musik in ihrer Gestalt entsteht im Moment des Zusammentreffens durch die Kreativität des Einzelnen/der Gruppe und die sich bildenden Gestaltungsintention(en) der Akteure und ihres Umgangs mit dem musikalischen Material.

6 In diese Zeit fällt auch die am 17. Mai 1961 aufgenommene Platte des als Begründer des Free Jazz geltenden Ornette Coleman mit dem Titel „Free Jazz“.

Offenheit und Freiheit ergeben sich durch den offenen und freien Umgang mit Form, mit bekannten Formungsprinzipien und etablierten Formen. In Improvisationen fließt zuvor Vertrautes und Gehörtes mit ein, es bildet den schöpferischen „Hintergrund“ der Beteiligten, durch den auch die Form geprägt wird. Das bedeutet nicht notwendigerweise, dass tradierten Formvorstellungen entsprochen wird, dass klassische Formen dabei verwendet werden. Die Form erwächst aus dem Interaktions- und Verständigungsprozess der beteiligten Akteure und wird z. B. durch Bezüge untereinander, Zusammenhangsbildungen, durch Entwicklungen, Kontraste, Wiederholungen, Imitationen, Gliederungen gestaltet. Um der Offenheit und Vielfalt an gestalterischen Optionen sowie der interaktionellen Qualität in diesem Prozess zu entsprechen, ist insofern zu Recht von Improvisationen als „Möglichkeitsfeld“ zu sprechen (Beins 2012).

Idee und Ästhetik der Freien Improvisation haben Komponisten des 20. Jahrhunderts angeregt und sind in Kompositionen zeitgenössischer Musik aufgegriffen worden, z. B. im Versuch „[...] Kommunikationsstrukturen, Entscheidungs- und Wahrnehmungsprozesse, wie sie in kompositorisch gelenkten Kollektiv-Improvisationen heute gängig sind, auf das Orchester zu übertragen.“ (Fricke, Laurentius 2011, 3)

Für improvisierte Musik sind die für die Neue Musik zuvor beschriebenen Gestaltungsoptionen selbstverständliche, wichtige Ausdrucksmittel: die Fragmentierung von Verläufen, die Vermeidung von Wiederholungen, das Spielen mit Redundanzen, die Negierung von Spannung/Entwicklung, das Spielen mit Erwartungen, die Betonung einzelner musikalischer Parameter (wie z. B. eine ausschließlich rhythmische oder klangliche Gestaltung). Die dargestellten Entwicklungen im 20. Jahrhundert zeigen eine Annäherung von Komposition und Improvisation gerade hinsichtlich des Formbegriffs.

1. Form und Formbildung in der Musiktherapie

Musikalische Form in Improvisationen der Musiktherapie gestaltet sich ebenso aus einem Interaktionsprozess mehrerer Beteiligter, hier sind Patient(en) und Therapeut⁷ die Akteure. Form entsteht aus einer gemeinsamen Aktivität des Formens. Form ist dabei in der Regel weder von außen vorgegeben noch ist sie im eigentlichen Sinne Ziel, sondern Ergebnis des Gestaltens und der Interaktion der Beteiligten⁸. Die entstehenden musikalischen Form(en) beruhen auf spontanen Gestaltbildungen, wenngleich dabei der Rückgriff auf bekannte Schemata oder Formprinzipien durchaus möglich ist. Form wird gleichfalls wahrnehmbar und erlebbar als Umriss bzw. als übergeordnete Gestalt und geprägt durch die spezifische Gestaltung⁹

7 Die Möglichkeit von vereinbarten Spielformen ist eine Option, die hier nicht behandelt wird.

8 Die Vorgabe eines übergeordneten Ablaufs und damit einer Form kann allerdings auch Ausdruck einer gezielten Intervention des Therapeuten sein.

9 Manche Aspekte sind nicht voneinander zu trennen, sie wirken in der Musik zusammen.

- von Anfang/Ende
- der „Anordnung“ von Tönen, Klangereignissen (zu Einheiten, Strukturen, Motiven, Themen)
- der Gliederung im Großen wie Kleinen (durch Abschnitte, Phrasierung, Struktur, Rhythmus, Pausen, Zäsuren)
- von Spannungsbögen (Wechsel von Spannung/Entspannung, Phrasierung, Verlauf von Dynamik, Tonfolgen/Melodie, Dichte)
- von Entwicklung (Veränderungen von Tempo, Dynamik, Rhythmus, Motivik, Bewegung)
- von Kontrasten, Veränderungen (Wechsel von Dynamik, Klang, Artikulation, Motivik, Instrument)
- der Interaktion (Bezug, Imitation, Dialog)
- von Zusammenhang (Bezüge, Beziehungen von Strukturen, Motiven, interaktionellen Aspekten).

Die Aufzählung dieser Gestaltungsparameter beinhaltet die Möglichkeit, dass Formbildung durch *jede* mögliche Art der Gestaltung geprägt sein kann, also auch durch das Nichtvorhandensein von Ordnung, Gliederung, Entwicklung, Zusammenhang im musikalischen Material.

Formbildung vollzieht sich in der Musiktherapie häufig zwischen Gegensätzen, deren Pole konträre Möglichkeiten für Ausdrucksweisen sind. Zwischen diesen Polaritäten sind *qualitativ* vielfältige Aspekte des Formbildens nachspürbar:

- Erstarrung in Schemata und Mustern oder in Ordnung
- Auflösung von Ordnung
- Desorientiertheit und Verlorensein im Chaos, im Ungeordneten
- explorierende Erprobung von Formen und Gestalten
- Hin- und Hergeworfensein zwischen Verlorensein und Erstarrung
- Suche nach und Bildung eigener Formen.

Wie an den gewählten Begriffen ableitbar, vermitteln sich in einer formenden Aktivität spezifische Qualitäten, die mit dem Urheber der Musik, seiner Haltung, seiner Befindlichkeit verbunden sind. Vielmehr: Es drücken sich Eigenschaften des Seins aus, Wesenszüge einer Person, ihrer individuellen Art und Weise, in der Welt gegenwärtig zu sein, diese zu gestalten und mit sich und anderen umzugehen. Durch die Charakteristika des Formungsprozesses erschließen sich Tendenzen, Möglichkeiten, Einengungen. Das Aufgreifen der Formzusammenhänge im therapeutischen Zusammenhang ermöglicht ein Einfühlen in und Vertraut-Werden mit dem jeweiligen Gestaltungsgestus und dessen Qualitäten. Dadurch wird ein *Verstehen* des Gegenübers aus musikalischen Zusammenhängen möglich, indem sich nicht nur psychische, sondern durchaus auch körperliche und soziale Aspekte mitteilen¹⁰.

¹⁰ Systematisierte Zusammenhänge von Aspekten der Formgestaltung und ihrer Bedeutung in musiktherapeutischen Improvisationen sind z. B. zu finden in der Anwendung des EBQ bei Schumacher, Calvet 2007, Körber 2009 oder bei Nordoff, Robbins 2007.

Der spezifisch sich bildenden Form in der Musik wird weder positive noch negative Bedeutung zugeschrieben. Sie ist Ausdruck des Patienten, seiner Wirklichkeit und als eine Selbstmitteilung ist sie vorbehaltlos willkommen. Oft zeigt sich im Gestalten eines Patienten ein Ringen um die Wiederverfügbarkeit verloren gegangener Gestaltungsmöglichkeiten bzw. das Finden neuer Möglichkeiten, mit denen alte und festgefahrene Gestaltungsmuster erweitert bzw. abgelöst werden. Der stete Formfindungsprozess im Improvisatorischen steht für die Notwendigkeit, in der kontinuierlichen Bewegung des Lebens Beweglichkeit, Wandlung, Entwicklung und Ordnung zu verfolgen. Da, wo Formen erstarren, in jeder Situation zu angewandten Handlungsschemata werden, erstarren auch Möglichkeiten zur Weiterentwicklung, z. B. in seelischer, sozialer, intellektueller Hinsicht.

Im übertragenen Sinne geht es in der Musiktherapie darum, angemessene (neue) Gestaltungsformen für den aktuellen Lebensabschnitt, darin sich stellende Herausforderungen und Entwicklungsnotwendigkeiten zu finden. Die musikalische Form ist dafür Übungs- und Entwicklungsfeld. Gleichwohl ist sie nicht als Werk oder als Resultat eines Prozesses von Bedeutung, sondern vielmehr in der Aktivität des Hervorbringens der Form, des Formens und Formfindens und damit verbundener gestalterischer Qualitäten.

Nicht Form als starrer Umriss (mit Qualitäten von Ruhe und Zuständigkeit assoziiert), sondern das Entwickeln zur Form hin, als lebendige, dynamische Qualität, die mit einem ständigen Hantieren zwischen Suchen, Finden und Verwerfen verbunden ist, steht im Mittelpunkt. Form wird insofern nicht als ein „Ruhebegriff“ verstanden, sondern als ein Begriff, der Spannung und Werden in sich trägt, bedingt durch Gestaltungsmöglichkeiten zwischen „Freiheit und Bindung“ (Hegi, Rüdüsüli 2011, 125).

In Improvisationen wird die stete Suche nach der individuell richtigen Balance in diesem Spannungsfeld gespiegelt, wie sie allen Prozessen des Lebens eigen ist, als Möglichkeit wie als Notwendigkeit zu einer steten Bewegung, einem steten Wandel, einem beständigen Wechsel von „Formsuche, Formbildung, (zufällige[r]) Formfindung und Formaflösung“ (Hegi, Rüdüsüli 2011, 195).

2. Formbildung als Ausdruck des Seins in der Zeit

Betrachtet man musikalische Form unter einem musikalisch zeitlichen Aspekt als spezifische Gliederung eines Verlaufs in der Zeit, so sind für die Musiktherapie auch die für die Musik des 20. Jahrhunderts beschriebenen qualitativen Aspekte dieses Zusammenhangs von Bedeutung. Allerdings in einer erweiterten Weise, da die Musik des Patienten hier als Selbstäußerung bzw. Mitteilung verstanden wird und Rückschlüsse auf ihn – als Urheber der Musik – und sein Befinden möglich werden: Die individuelle Formbildung in der Zeit kann Einblick geben in das Sein in der Zeit des Gestaltenden. Zum Beispiel dadurch, dass in der improvisierten Formgestaltung zeitbezogene Handlungs- und Wahrnehmungsqualitäten zum Ausdruck kommen wie Qualitäten

– der Gestaltung und Gliederung von Zeit

- der perspektivischen Ausrichtung und Orientierung in der Zeit
- der zeitlichen Ausrichtung und Orientierung
- der (zeitlichen) Abstimmung und Synchronisation im sozialen Kontakt
- der Autonomie individueller Zeitgestaltung.

Zuvor beschriebene Modi wie der Stillstand von Zeit, die Fragmentierung oder Zersplitterung von Zeit, die Auflösung zeitlicher Kontinuität, die Vermischung von vorher/nachher, der Ausdruck mechanischen Gleichmaßes oder ein Erstarren in der Zeit werden in Formprozessen der Musiktherapie eindrücklich erlebbar (z. B. Hoffmann 2010, 203 ff.). In der Musik werden sie „thematisiert“ und können im Medium bzw. im Gespräch bearbeitet werden.

Dies ist insofern von Bedeutung, als das Gelingen individuellen Lebens, die gelingende Entwicklung persönlicher Identität, in engem Zusammenhang steht mit einer funktionierenden Beziehung zu zeitlichen Dimensionen des Seins, wie es sich z. B. in der konstruktiven Aneignung eigener Lebenszeit, in der Integration und Ausrichtung zeitlicher Dimensionen, in der Synchronisationsfähigkeit bei Interaktionsprozessen und in einer Offenheit und Flexibilität im Umgang mit Zeit zeigt. Auch hinsichtlich dieser Aspekte hat Formbildung in der Musiktherapie Bedeutung.

Unterschiedliche Erkrankungen sind mit dem Herausfallen aus zeitlichen Ordnungen und Orientierungen und einer Einengung individueller Gestaltungsfähigkeiten im Zeitlichen verbunden (vgl. Jost 2000). Berichte und Studien im Speziellen aus der Psychiatrie und Psychosomatik verdeutlichen, dass Erkrankungen in diesen Feldern wie darüber hinaus zumeist von Veränderungen des Zeitsinnes und des Zeiterlebens, einer Einschränkung der Orientierung im Zeitlichen, der Verzerrung zeitlicher Perspektiven, einer eingeschränkten Verfügbarkeit zeitlicher Dimensionen und übergeordnet von einem Verlust individueller Autonomie im Umgang mit der Zeit begleitet sind. Dies zeigt sich für viele Krankheitsbilder in der Gestaltung des individuellen Alltags durch die Patienten. Und es kommt eindrücklich in Gestaltungsprozessen der Musiktherapie auf musikalischer Ebene zum Ausdruck und kann dort aufgegriffen werden. Am Beispiel der Depression seien dazu einige grundsätzliche Aspekte genannt.

Zeiterleben und -gestaltung depressiver Patienten

Die Depression gehört zu den Erkrankungen, die in Bezug auf Veränderungen des Zeiterlebens wohl am besten erforscht ist. In Äußerungen zum Zeiterleben depressiv Kranker kommt eine quälende Verlangsamung, ein schweres Dahinschleppen in der Zeit, eine Hemmung und Auflösung des Zeitflusses bis hin zu einem Stillstehen der Zeit zum Ausdruck. Die dynamische Qualität des Zeiterlebens löst sich auf. In vielen Beschreibungen drückt sich ein Verlust an Zukunft oder deren gänzlich Verschwinden, ein Schwinden einer Ausrichtung auf Ziele und Lust- und Interesselosigkeit aus. Verbunden damit ist eine Erstarrung der Vergangenheit, indem z. B. an Geschehen oder Erlebnissen der Vergangenheit festgehalten wird. Berichtet

wird von einer „[...] arretierten Zeitlichkeit. Stets gegenwärtig erstickt das Gewesene wie ein Spuk jede Möglichkeit des Werdens und Wandeln“ (Bock 1975, 234). Die Festlegung durch Vergangenes führt zu einer tiefen Hoffnungslosigkeit und dem Empfinden der Determiniertheit alles Zukünftigen. Emrich spricht in Anlehnung an Theunissen von der „Herrschaft der Zeit“, die in dieser Fesselung an Vergangenes ein „Erdrücktwerden“ verursache, „[...] ohne kreative Wahlmöglichkeit und freie Optionen für zukünftiges intentionales Handeln“ (Emrich 1994, 40; vgl. Theunissen 1997, 241 ff.). Entwicklung als Bewegung auf etwas hin wird unmöglich, es kommt zu einer Stagnation, zu einem Stillstand der Lebensgeschichte. Zeitliche Perspektive wird verzerrt, schlimmer noch: Sie wird vernichtet. Damit verlieren Tätigkeiten und Aktivitäten ihre Bedeutung, die Sinnhaftigkeit des Lebens geht verloren. Aspekte des hier Beschriebenen kommen z. B. in den Beschreibungen des niederländischen Psychiaters Piet C. Kuiper über seine Depression zum Ausdruck:

„Noch viereinhalb Stunden bis wir zu Bett gehen durften. Ich saß in einer Ecke und schaute auf die Uhr, nach einiger Zeit noch einmal. Zweieinhalb Minuten waren vergangen, während es nach meiner Schätzung eine Stunde hätte sein müssen. [...] Den Stillstand der Zeit habe ich als eines der quälendsten Symptome meiner Krankheit erfahren.“ (Kuiper 1991 168–169)

Im Gegensatz zum quälend langsamen Vergehen der Zeit ist Kuiper der Verlust des Zukünftigen, der Verlust des Werdens erst später bewusst geworden, als seine Befindlichkeit nicht mehr von einer alles bestimmenden Angst geprägt war.

Es sind auch andere Erlebnisweisen der Zeit in der Depression möglich. Tellenbach berichtet von einer Patientin, deren Zeiterleben davon geprägt ist, lauter Jetzt-Punkte wie einzelne Uhrschläge in einer Art Zwang registrieren zu müssen. Dadurch vergegenwärtigt sich für sie in quälender Weise das unaufhörliche Vergehen des Lebens und das Nahen des Todes (Tellenbach 1990, 56). Von einem vergleichbaren Erlebnis des quälenden Zeitablaufens einer Patientin berichtet auch Jaspers (Jaspers 1973, 71).

In ihrer Studie zum Dauererleben depressiv Erkrankter findet Münzel klinische Beobachtungen bestätigt, dass depressiven Patienten subjektiv Zeitabläufe verlangsamt erscheinen (Münzel 1993). In einer Untersuchung zur Zeitwahrnehmung, Zeitschätzung und dem Erleben der Geschwindigkeit von Zeitabläufen kommt sie zu dem Ergebnis, dass die Zeitwahrnehmung Depressiver (Produktion oder Reproduktion von Intervallen bis fünf Sekunden) entgegen vorherigen Untersuchungen „nicht unbeeinträchtigt“ ist: Es ergaben sich Verlängerungen der Reproduktions- bzw. Produktionsdauer in Abhängigkeit zur Depressionsstärke. Hinsichtlich der Geschwindigkeit von Zeitabläufen (also des Erlebens von langsamem oder schnellem Vergehen von Zeitabläufen) gelangt Münzel zu dem Ergebnis, dass Depressive außerhalb der Untersuchungssituation ein langsames Vergehen der Zeit beklagen, jedoch in der Untersuchungssituation wie die Kontrollpersonen urteilen und „[...] insbesondere nicht von einem langsamen Vergehen der Zeit sprechen“ (Münzel 1993, 133). Für das Erleben an Depression erkrankter Menschen gelte wie für das gesunder Kontrollpersonen, dass es einen Zusammenhang zwi-

schen Untätigkeit, Bewusstwerdung von Dauer und scheinbarer Verlangsamung gibt. Das Erlebnis der Verlangsamung der Zeit stehe in Zusammenhang mit dem Grad des Bewusstseins vom Erlebnis einer Dauer.

In einer 1998 erschienen Studie von Mundt u. a. wurden 20 endogen und 20 neurotisch Depressive sowie 15 gesunde Probanden auf subjektives Zeiterleben und Zeitschätzung untersucht. Die Studie zeigt bei endogen wie neurotisch Depressiven Zeitdehnungserlebnisse gegenüber den Gesunden, die Ergebnisse „[...] stützen die Hypothese der anthropologischen Phänomenologie einer Entfremdung des Zeitgefühls“ (Mundt, Richter, Hees, Stumpf 1998, S. 338). Die beobachtete Zeitdehnung korreliert mit der Schwere der Erkrankung und bessert sich im Verlaufe der Behandlung. Vergleichbar mit Münzel kommt Mundt zu dem Ergebnis, dass Zeitdehnungserlebnisse durch motivationale Aspekte und intentional gegliederte Zeit – gegenüber einer leeren Zeit – gemindert werden.

Auf eine Entsprechung veränderten Zeiterlebens mit motorischen Fähigkeiten weisen Lemke u. a. hin. Sie haben sich in einer Studie einer Untersuchung der zeitlichen Verläufe von Bewegungen depressiver Patienten gewidmet. Die Ergebnisse zeigen, dass sich bei depressiven Patienten im Vergleich zur gesunden Kontrollgruppe signifikant kürzere motorische Handlungseinheiten bei einzelnen Handlungen und längere Einheiten bei sich wiederholenden Handlungen ergeben. Die Autoren werten dies als Ausdruck veränderter zeitlicher Segmentierung bei depressiven Erkrankungen (Lemke, Koethe, Schleidt 1999).

Weitere klinisch bekannte Aspekte im Zusammenhang mit der Zeit sind Phänomene der Zyklenhaftigkeit, der Tagesschwankungen von Stimmung und Antrieb, circadiane biologische Veränderungen, Schlafstörungen und die saisonale Abhängigkeit von Erkrankungen bzw. deren Verschlechterungen.

Ausdruck und Wandel – Formbildung im therapeutischen Prozess

Der aktive Formungsprozess in der musiktherapeutischen Improvisation bietet Möglichkeit, Ungestaltetem, Unklarem, Diffusem Form bzw. Gestalt zu geben. Dadurch wird ein Ordnen des Ungeordneten, ein Klären des Unklaren, ein Bewusstwerden des Unbewussten möglich. Aus Behandlungszusammenhängen ist vertraut, wie bedeutungsvoll es sein kann, einer diffusen Stimmung, einem inneren Spannungszustand, einer unklaren, bedrohlichen Empfindung Form zu geben und darüber dem eigenen Erleben auf die Spur zu kommen, ihm gegenüberzutreten zu können und ihm nicht mehr ausgeliefert zu sein, sondern sich zu ihm verhalten zu können. Nun stellen sich Ausdrucksmöglichkeiten in der Regel nicht unmittelbar ein, vielfach werden sie mühsam ertastet, erprobt und erkundet, verworfen und in Formbildungen – immer wieder neu – gefunden.

Vielfach müssen vor dem Finden stimmiger musikalischer Ausdrucksformen zunächst alte Verhaltensformen, Handlungsmuster, Schemata in Frage gestellt und aufgegeben werden, um überhaupt Neues zulassen zu können. Gestaltungsprozesse

in der Musiktherapie laufen insofern nicht unmittelbar auf die Verfügbarwerdung neuer „Ordnungen“ hin.

Im Einzelfall ist mit dem Aufgeben alter Muster und Verhaltensweisen zunächst das Erlebnis von Unsicherheit verbunden, das sich mit dem Abschied von Vertrautem, Gewohntem und dem Aufsuchen des Neuen einstellt. Dabei kann das Aushalten und das Umgehen mit Unsicherem, Diffusem, Unklarem im Zentrum stehen; auch der Bruch mit Konventionen, das Aufsuchen nonkonformer Gestaltungsformen. „Form verlieren und Form gewinnen“ (Hegi 1997, 137), solche Prozesse, die durch die musiktherapeutische Improvisation angeregt werden, können mit Befürchtungen, Ängsten oder Bedrohungserleben verbunden sein.

Auch dabei ist die Erfahrung musikalischer Form von Bedeutung. Über die gemeinsam gestaltete und erlebte Formgestalt der Musik ist es möglich, wichtige Qualitäten zu vermitteln: So kann eine musikalische Form Stabilität, Sicherheit, Ordnung und im Prozess des Suchens Halt vermitteln oder einen Zustand der Ängstigung aushalten helfen. Sie kann auch Abläufe im Sozialen, in der Interaktion mehrerer unterstützen oder irritieren. Sie kann ein Wiedererkennen, Gleichbleiben oder Antizipieren ermöglichen oder in Frage stellen.

In diesem Sinne sind Formbildung und Formgestaltung nicht nur für den Patienten, sondern auch für den Therapeuten im Hinblick auf die Vermittlung seiner Haltung gegenüber dem Patienten, aber auch im Hinblick auf Interventionen und die Umsetzung therapeutischer Zielsetzungen usw. von Bedeutung¹¹.

Form und Formbildung in der Musik von Patient und Therapeut

Zur Wahrnehmung und Einschätzung eines Patienten ist es bedeutungsvoll zu erfassen, durch welche Gestaltungsaspekte und zeitlichen Qualitäten im Formungsprozess die musikalische Aktivität eines Patienten geprägt ist:

- Wodurch ist die übergeordnete musikalische Form gekennzeichnet?
- Was prägt die Form im Kleinen wie Großen? Welche Formungsprinzipien sind kennzeichnend?
- Durch welche Form(bildungs)-Qualitäten ist die Musik eines Patienten geprägt?
- Sind Gliederungsstrukturen vorhanden, wenn ja welche? Gibt es Anfang und Ende, wodurch sind diese gekennzeichnet? Was ist kennzeichnend für die spezifische Gestalt der Musik? Wodurch ist der Umriss der Musik gekennzeichnet?
- Welche Strukturen als Elemente der Form sind charakteristisch für das Spiel des Patienten? Gibt es darin Freiheit oder Begrenzungen, Flexibilität oder Erstarrung, Offenheit oder Abgeschlossenheit?

11 Dargestellt z. B. in den Kasuistiken von Kupski (Kupski 2007, 2014). Vgl. im Hinblick auf Form und Interventionen das von Hegi vermittelte Repertoire von „Spielen“ (Hegi 1997, 232 ff.)

- Welcher Art ist die Interaktionsqualität, ergeben sich daraus Ausprägungen der musikalischen Form?
- Wie abhängig oder eigenständig ist der Patient in der Gestaltung der musikalischen Form?
- Welches Entwicklungspotenzial ist in der spezifischen Gestaltungsweise, in der Formbildung hörbar?

Im Therapieverlauf werden u. a. auch über die bewusste Handhabung der Musik und ihrer Komponenten Entwicklungen auf Seiten des Patienten angeregt. Im Zusammenspiel werden therapeutische Intentionen und ihr (Be-)Wirken in der Aktivität mit dem Patienten überprüfbar. Leitend kann dabei z. B. die Frage sein, ob die vom Therapeuten gewählten musikalischen Mittel den therapeutischen Intentionen angemessen sind und welche Auswirkungen sie auf den Patienten und die Entwicklung seiner Ausdrucks- und Gestaltungsmöglichkeiten haben. Fragen, die eine Überprüfung und Ausrichtung der Handlungsweise des Therapeuten ermöglichen, können z. B. folgende sein:

- Welche musikalische Form ruft der Patient in meinem Handeln hervor?
- Welche musikalische Form benötigt die Situation bzw. braucht der Patient? Benötigt er Vorhersehbarkeit, Wiederholbarkeit im Ablauf bzw. in der Form? Verlangt die Situation eher Offenheit der Form, Nichtantizipierbares? Wie muss die Musik dann „organisiert“ sein?
- Durch welche Merkmale ist meine eigene musikalische Tätigkeit geprägt? Welche Zielsetzungen möchte ich damit unterstützen?
- Fördert mein Spiel Orientierung oder ermöglicht es eher Offenheit, Unbestimmtheit? Ermöglicht die musikalische Form Halt, Orientierung oder begrenzt sie in einem negativen Sinne?
- Ermöglicht die spezifische Struktur und Form Fassbarkeit, Wiedererkennen, Antizipation oder begrenzt sie, legt sie fest oder macht sie den Zusammenhang unübersichtlich, unüberschaubar? Ermöglicht sie Beweglichkeit, Offenheit, Entwicklung, Neues oder verhindert sie dies eher? Unterstützt die gewählte Musik eine präsenste Eigenaktivität des Patienten oder fördert sie schematische Handlungsweisen und Abläufe?
- Was verhindert die von mir gewählte Formbildung?

Musik – Musiktherapie – Annäherungen, Entsprechungen

Die Entwicklungen im 20. Jahrhundert verdeutlichen eine nahezu grenzenlose Vielfalt an Strömungen und Gestaltungsmöglichkeiten¹² im Hinblick auf musikalische

¹² Dargestellt z. B. in den Kasuistiken von Kupski (Kupski 2007, 2014). Vgl. im Hinblick auf Form und Interventionen das von Hegi vermittelte Repertoire von „Spielen“ (Hegi 1997, S. 232 ff.)

sche Form. Die Entwicklungen zeigen ein Spannungsfeld in der Anwendung musikalischen Materials zwischen

- Fixierung und Offenheit
- Determination und Indetermination
- Eindeutigkeit und Mehrdeutigkeit
- Geschlossenheit und Offenheit
- Werk und Prozess
- Komposition und Improvisation
- Komposition/Reproduktion und Interpretation
- Kommunikation, Interaktion, Partizipation und Aufführung
- Komponist – Interpret/Musiker – Zuhörer.

Die Bandbreite von Formprinzipien und Formkonzepten ist nahezu unüberschaubar. „Obsolet sind indes die kompositorischen Norm- und Regelwerke, dass bloß diese oder jene Werkkonzeption die einzig wahre Reaktion auf die Fragen des Lebens und der Kunst sei“ (Fricke, Laurentius 2011, 9). Die Erweiterung des Alten und der Bruch mit Vorherigem resultiert aus der Erweiterung musikästhetischer Positionen um u. a. gesellschaftliche, rezeptionsästhetische und musikpsychologische Aspekte, Perspektiven, die das ausführende und hörende Subjekt und dessen Wahrnehmungs-, Erlebnis- und Gestaltungsvollzüge einbeziehen sowie die individuelle und gesellschaftliche Bedeutung von Musik thematisieren.

Musik ohne eine Form im übergeordneten Sinne und damit Formlosigkeit kann es, wie eingangs erwähnt, nicht geben. Die konkrete Ausprägung musikalischer Form – ihr jeweiliger Umriss, ihre Gestalt – zeigt sich in der Begrenzung des musikalischen Materials in dessen Anwendung, sei es in der Komposition oder Improvisation. Das Spektrum der Möglichkeiten in der Nutzung musikalischen Materials ist mit den Entwicklungen im 20. Jahrhundert vielfältiger geworden. Für die Formbildung sind neue Aspekte benannt, die musikalischen Zusammenhang prägen, Zusammenhang bildend sind. Gleichfalls wird der hörende und erlebende Mitvollzug in seiner Bedeutung für Formbildung herausgestellt.

Ja – das 20. Jahrhundert hat neue(s) Formen hervorgebracht und zu einem veränderten Verständnis musikalischer Form geführt. Die Überlegungen und Betrachtungsweisen zu dieser Entwicklung sind – besonders unter dem Aspekt der zeitlichen Gliederung – für das Verständnis musikalischer Form in der Musiktherapie von Bedeutung.

Die Entwicklungen verdeutlichen darüber hinaus, dass die Grenzen zwischen Musik im künstlerischen wie im therapeutischen Kontext durchlässiger geworden sind. Besonders sichtbar wird dies an

- der Betonung des prozessualen Charakters musikalischer Form
- der Berücksichtigung spontaner, improvisierter Gestaltbildung
- der Berücksichtigung Form gebender sozialer und interaktiver Aspekte
- der Berücksichtigung individuellen Erlebens und Bedeutens von Form und musikalisch zeitlicher Sinngliederung.

Für John Cage bieten die Wahrnehmungs- und Formbildungsprozesse im Umgang mit dem Medium Musik die Möglichkeit, sich mit der Welt auseinanderzusetzen, sich und die Welt anders und neu wahrzunehmen und zu „erschließen“. Cage formuliert einen Standpunkt, der für die „Kunstmusik“ und die Musik in der Therapie gleichermaßen gelten kann und die angesprochene Durchlässigkeit der Grenzen zwischen diesen Bereichen illustriert: „Ich möchte also die traditionelle Auffassung, dass Kunst ein Mittel der Selbstdarstellung ist, durch die Auffassung ersetzen, dass sie ein Weg zur Selbsterneuerung ist [...]“ (zitiert nach Kostelanetz 1989, 159).

Literatur

- Beins, B. (2012): *Formgestaltung in kollektiver Improvisation*. kunsttexte.de/auditive_perspektiven, Nr. 2 2012 (4 Seiten). In: Internet: www.kunsttexte.de (Aufruf am 12.1.2015)
- Blume, F. (1955): Form. In: Blume, F. (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Kassel, 523–543
- Blume, J. (1972): *Komposition nach der Stilwende. Begriffe und Beispiele*. Wolfenbüttel, Zürich
- Bock, L. (1975): Musiktherapie und Zeiterleben in der Depression. In: Harrer, G. (Hrsg.) *Grundlagen der Musiktherapie und Musikpsychologie*. Stuttgart, 231–236
- Dahlhaus, C.; Zimmermann, M. (1984): *Musik – Zur Sprache gebracht. Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten*. München
- Emrich, H. M. (1994): ‚Depression und „Herrschaft der Zeit“‘. Erklärungsmodelle aus der Sicht des Psychiaters. *Aus Forschung und Medizin*, 9, 39–52
- Fricke, St.; Laurentius, S. (2011): Zeitgenössische Musik – Ästhetik und Strömungen. Hrsg. Deutsches Musikinformationszentrum. In: Internet: www.miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/05_NeueMusik/fricke_aesthetiken.pdf (Aufruf am 1.5.2015)
- Gieseler, W. (1975): *Komposition im 20. Jahrhundert. Details - Zusammenhänge*. Celle
- Hansen, B. (1988): Arvo Pärt. Zwischen Himmel und Erde. *Flensburger Hefte. Musik*. 19, 146–149
- Hegi, F. (1997): *Improvisation und Musiktherapie. Möglichkeiten und Wirkungen von freier Musik*. Paderborn
- Hegi, F.; Rüdüsüli, M. (2011): *Der Wirkung von Musik auf der Spur. Theorie und Erforschung der Komponenten*. Wiesbaden
- Hegi-Portmann, F.; Lutz-Hochreutner, S.; Rüdüsüli-Voerkel, M. (2006): *Musiktherapie als Wissenschaft. Grundlagen, Praxis, Forschung und Ausbildung*. Zürich
- Hoffmann, P. (2002): Zur (Wieder-)Entdeckung der Zeit. Die Bedeutung des Phrasierens in Improvisationen der Musiktherapie – eine Untersuchung an Improvisationen von Pa-

- tienten der Erwachsenenpsychiatrie. Inaugural-Dissertation. *Info-CD Rom IV. Music Therapy World*. Universität Witten/Herdecke
- Hoffmann, P. (2010): Rhythmus als Zeit-Gestalt in Musik und Musiktherapie. *Musiktherapeutische Umschau* 31, 3, 192–211
- Huber, K. (1999): Ungepflügte Zeit. In: Gronemeyer, G.; Oehlschlegel, R. (Hrsg.): *Edition Musik Texte*. Köln
- Jaspers, K. (1973): *Allgemeine Psychopathologie*. Berlin, Heidelberg, New York
- Jörgensmann, Th.; Weyer, R. D. (1991): *Kleine Ethik der Improvisation*. Wuppertal
- Jost, A. (2000): *Zeitstörungen. Vom Umgang mit Zeit in Psychiatrie und Alltag*. Bonn
- Karkoschka, E. (2001a): *Form in neuer Musik (Manuskript einer Radiosendung vom 5.11.2001)*. Vom Innen und Außen der Klänge. Die Hörgeschichte der Musik des 20. Jahrhunderts. In: Internet: www.swr2.de/hoergeschichte. (Aufruf am 7.12. 2001)
- Kelterborn, R. (1988): *Musik im Brennpunkt. Positionen - Analysen - Kommentare*. Basel
- Kostelanetz, R. (1989): *John Cage im Gespräch*. Köln
- Kuiper, P. C. (1991): *Seelenfinsternis. Die Depression eines Psychiaters*. Frankfurt a. M.
- Lemke, M. R.; Koethe, N. H.; Schleidt, M. (1999): Timing of movements in depressed patients and healthy controls. *Journal of affective Disorders* 56, 209–214
- Metzger, H.-K.; Riehn, R. (Hrsg.) (2000): *Geschichte der Musik als Gegenwart. Hans Heinrich Eggebrecht und Mathias Spablinger im Gespräch. Musik-Konzepte*. München
- Münzel, K. (Hrsg.) (1993): *Depression und Erleben von Dauer. Zeitpsychologische Grundlagen und Ergebnisse klinischer Studien*. Berlin
- Mundt, C.; Richter, P.; Hees, H. v.; Stumpf, T. (1998): Zeiterleben und Zeitschätzung depressiver Patienten. *Nervenarzt*, 38–45
- Nanz, D. A. (2011): *Aspekte der Freien Improvisation in der Musik*. Hofheim
- Pöpel, A. (1989): *Musik und Zeit. Zeit als Phänomen und der Umgang mit Zeit in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Unveröffentlichte Diplomarbeit, Fachhochschule der Stiftung Rehabilitation Heidelberg
- Pöppel, E. (1989): Gegenwart – psychologisch gesehen. In: Wendorff, R. (Hrsg.): *Im Netz der Zeit: Menschliches Zeiterleben interdisziplinär*. Stuttgart, 11–16
- Schnebel, D. (1993): *Anschläge – Ausschläge. Texte zur Neuen Musik*. München, Wien
- Tellenbach, H. (1990): Aspekte der Zeit – ihre Deformation in psychischen Störungen. *Zeitschrift für klinische Psychologie, Psychopathologie und Psychotherapie*, 52–60
- Schönberg, A. (1979): *Die Grundlagen der musikalischen Komposition. Textband*. Stephan, R. (Hrsg.). Wien
- Zimmermann, U. (2001): Bleibendes Jetzt, himmlische Stadt. Über die musikalische und spirituelle Welt von Olivier Messiaen. *Christ in der Gegenwart*, 53, 13–14

Weiterführende Literatur

- Bergström-Nielsen, C. (2002): Offene Komposition und andere Künste. *Ringgespräch über Gruppenimprovisation*, LXVIII, 37–38
- Nordoff, P.; Robbins, Cl. (2007): *Creative Music Therapy. A Guide to Fostering Clinical Musicianship*. Second Edition. Gilsum
- Emrich, H. E. (2010): Rhythmus und Synchronie: die Einbettung des menschlichen Lebens in rhythmische Prozesse und die Musik. *Musiktherapeutische Umschau* 31, 3, 276–287
- Jost, A. (2010): Rhythmen aus neurowissenschaftlicher und psychiatrischer Sicht. *Musiktherapeutische Umschau* 31, 3, 220–232
- Karkoschka, E. (2001b): *Über Material und Zeit in Neuer Musik* (Manuskript einer Radiosendung vom 12.11.2001). Vom Innen und Außen der Klänge. Die Hörgeschichte der Musik des 20. Jahrhunderts. In: Internet: www.swr2.de/hoergeschichte (Aufruf am 7.12. 2001)
- Körber, A. (2009): Beziehungsqualität in der Musiktherapie mit Psychotherapiepatienten. Vergleichende Untersuchung interpersonalen Verhaltens in Fremd- und Selbsteinschätzungen (EBQ, OPD-2, IIP). *Musiktherapeutische Umschau* 30, 4, 322–337
- Kupski, G. (2007): Borderlinestörung und Musiktherapie im Kontext der Dialektisch-behavioralen Therapie. *Musiktherapeutische Umschau* 28, 1, 17–27
- Kupski, G.; Schultz-Venrath, U. (2014): „Let’s beat the drum [...]“ „Yes, but tell me how [...]“ – Interventionen in der Musiktherapie mit Borderline-Patienten aus der Sicht des Mentalisierungsmodells. *Jahrbuch Musiktherapie* 10, 165–196
- Schnebel, D. (1972): *Denkbare Musik: Schriften 1952–1972*. Köln
- Schumacher, K.; Calvet, C. (2007): The „AQR-instrument“ (Assessment of the Quality of Relationship) – An Observation Instrument to Assess the Quality of a Relationship. In: Wosch, Th.; Wigram, T. (Hrsg.): *Microanalysis in Music Therapy*. London, 79–91
- Theunissen, M. (1997): *Negative Theologie der Zeit*. Frankfurt a. M.

Dr. Peter Hoffmann

Leiter Kreativtherapie/Sport- und Bewegungstherapie/Kultur in der Klinik
LVR-Klinikum Düsseldorf, Kliniken der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf
Bergische Landstraße 2
40629 Düsseldorf
Peter.Hoffmann@lvr.de