

# Das musikalische Mandala

## The Musical Mandala

Hans C. Miersch, Bernau

*Das Wort Mandala stammt aus dem Sanskrit und bezeichnet kultische Kreiszeichnungen, die als Meditationsbilder dienen. C. G. Jung forschte über Mandalas, sammelte sie und setzte sie schließlich auch in der Psychotherapie ein. Aline Valangin und Aleks Pontvik benutzten unabhängig voneinander den Begriff musikalisches Mandala und wandten ihn auf das gleiche Werk an: Die Kunst der Fuge von J. S. Bach. Die von C. G. Jung beschriebenen Formprinzipien des Mandalas, seine Aussagen über Musik und Hildemarie Streichs Ausführungen zur Atalanta fugiens von Michael Maier als ein weiteres Beispiel musikalischer Mandalas führen zu der Frage, ob es in Musiktherapie Formen gibt, die man Mandala nennen könnte. Hierzu werden zwei Beispiele musikalischer Meditationen aus der anthroposophischen Musiktherapie vorgestellt.*

*Mandalas (Sanskrit: „circle“) are used in various spiritual traditions as an aid to meditation. C. G. Jung collected mandalas from different countries and used them in psychotherapy. Aline Valangin and Aleks Pontvik both used the term Musical Mandala when writing about the same piece of music: The Art of Fugue by J. S. Bach. Regarding the formal principles of mandalas as described by Jung, his statements about music as well as Hildemarie Streich's analysis of Michael Maier's Atalanta fugiens as a further example of Musical Mandalas lead to the question whether there are any forms in music therapy which could be termed mandala. Two melodies used in anthroposophic music therapy will be presented as examples of such meditations in music.*

Am Anfang der Recherchen zu diesem Text stand eine Literaturangabe in einem Aufsatz von Hildebrand R. Teirich (Teirich 1960): „Valangin, A.: *Das musikal. Mandala. Der Psychologe 1950*“. Dies machte mich neugierig. Meine Recherchen führten zu Aline Valangin, einem Teil ihres Nachlasses in der Zentralbibliothek Zürich (darunter auch der Briefwechsel mit Teirich), weiter zu Aleks Pontvik, C. G. Jungs Analytischer Psychologie und – zu meiner Überraschung – am Ende wieder nach Berlin, wo Hildemarie Streich lebte (und dieser Text entstand). So hat sich der Kreis, in deren Mitte vier Personen standen, wie von selbst zu einem Mandala gefügt, zumindest formal betrachtet.

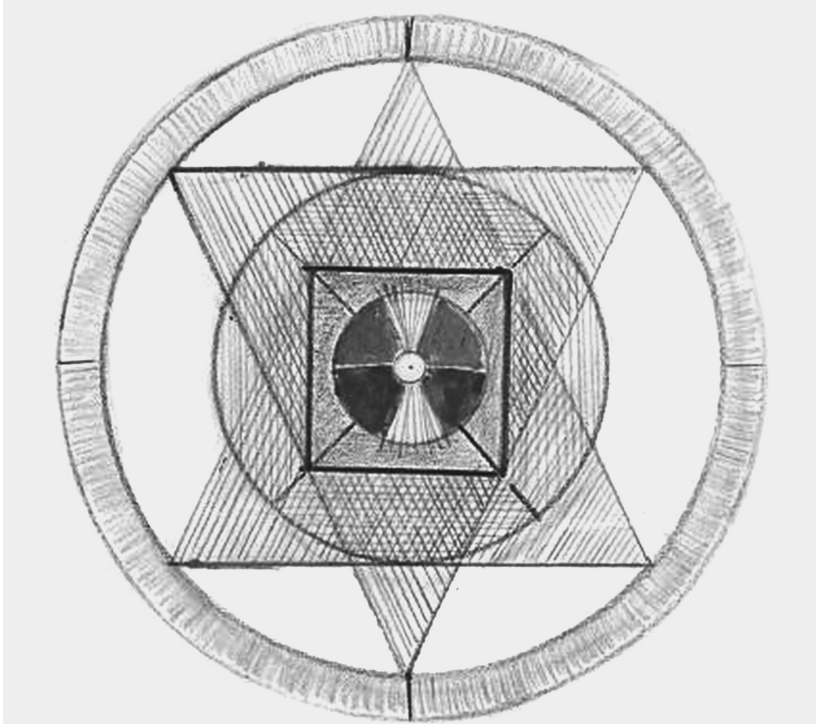


Abb. 1: Zeichnung von Aline Valangin (Valangin o. J. b), mit freundlicher Genehmigung der Musikabteilung der Zentralbibliothek Zürich

Der Begriff *musikalisches Mandala* wurde unabhängig voneinander von Aline Valangin, Aleks Pontvik und auch von Hildemarie Streich benutzt; nach den vorliegenden Quellen war Valangin die erste, die diesen Begriff geprägt hat. Alle waren von C. G. Jung beeinflusst, der Mandalas verschiedener Kulturkreise sammelte, ihre Symbolik analysierte und ihre Rolle in der Psychotherapie beschrieb.

Jungs Ausführungen über Mandalas sollen am Anfang stehen, bevor Valangins und Pontviks Gedanken zum *musikalischen Mandala* dargestellt werden. Jungs Aussagen über Musik und eine Betrachtung des Begriffes *abaissement du niveau mental* führen zunächst wieder zum Anfang zurück. Als ein Beispiel für *musikalische Mandalas* im Sinne von Meditationsobjekten soll auf das Jung gut bekannte, 1617 erschienene Werk *Atalanta fugiens* von Michael Maier hingewiesen werden, das im Rahmen einer multimedialen Darstellung auch Fugen enthält. Hildemarie Streich besprach dieses Werk auf der Eranos-Tagung 1973. Abschließend sollen zwei Beispiele aus der anthroposophischen Musiktherapie dargestellt werden, die nach Ansicht des Autors als *musikalische Mandalas* bezeichnet werden können.

## Das Mandala in der Analytischen Psychologie C. G. Jungs

C. G. Jung hat Mandalas in verschiedenen Kulturkreisen gefunden und gesammelt. Sie finden sich in verschiedenen Kulturen mit dennoch immer ähnlicher Symbolik. Dies ist durch das von Jung postulierte Konzept des *kollektiven Unbewussten* gut erklärbar. Schließlich beobachtete Jung, dass Mandalas von einigen seiner Patientinnen in der Therapie spontan gemalt wurden, ohne Anregung von außen.

Die Formprinzipien, die sich in der Gestaltung von Mandalas finden, deutet Jung im Sinne der Analytischen Psychologie: „*In psychologischer Hinsicht bedeutet das Runde, beziehungsweise das Mandala, ein Symbol des Selbst.*“ (Jung 1986, 462) „... *seine kreisförmige Gestalt drückt ... Vollständigkeit oder Integration [aus].*“ (Jung 1971, 617) Als weitere Ordnungsprinzipien treten die „*Quaternität (Vierheit)*“ (Jung 1991, 496) und „*die Achtheit als doppelte Vier*“ (Jung 1963, 104) auf. Hier sieht Jung „*die ganzen Zahlen*“ als „*ordnende Archetypen primitiver Natur*“ (Jung 1986, 462). Mandalas können spontan auftreten, geträumt oder gemalt werden. „*Die im modernen Mandala formulierte Erfahrung ist typisch für Menschen, welche das göttliche Bild nicht länger projizieren können. ... So ... unterstützt das Mandala eine ausschließliche Konzentration auf das Zentrum, eben das Selbst.*“ (Jung 1963, 104) Die derart im Mandala ausgedrückte Ordnung ist als ein Selbstheilungsversuch anzusehen: „*Da ein Zustand der Verwirrtheit in der Regel aus einem psychischen Konflikt hervorgeht, so ist mit dem Mandala auch der Begriff der Dyas, der zusammengesetzten Zweiheit, nämlich die Synthese der Gegensätze, empirisch verbunden.*“ (Jung 1986, 462) Diese Zweiheit kann auch auf eine – im Verlauf der Therapie anzustrebende – „*Erreichung des inneren Gleichgewichtes durch Herstellung symmetrischer Paare*“ hinweisen. Diese Zweiteilung bzw. „*Verdoppelung*“ kann aber auch da auftreten, „*wo unbewusste Inhalte eben im Begriffe stehen, bewusst, das heißt unterscheidbar zu werden. Sie spalten sich dann, ... in zwei identische oder leicht verschiedene Hälften, entsprechend dem schon bewußten und dem noch unbewußten Aspekt des auftauchenden Inhalts.*“ (Jung 1976, 363)

Vor allem im Buddhismus sind Mandalas zu finden, die „*die kosmische, die zeitliche und die psychologische Ordnung*“ darstellen. Sie bilden „*Gegenstände, mit deren Hilfe die Ordnung zustande gebracht wird*“ (Jung 1986, 481). Hier sind „*fertige*“ Mandalas gemeint, die als Meditationsbilder, „*als Konzentrationsbilder und als Mittel zur Vereinigung des individuellen Bewußtseins, der Ego-Persönlichkeit des Menschen, mit der höheren göttlichen Persönlichkeit des Nicht-Ichs, des Unbewußten*“ dienen (Jung 1971, 617).

Interessant ist der von Jung mitgeteilte Hinweis des lamaistischen Rimpotche Lingdam Gomchen, den er 1938 im Kloster Bhutia Busty in Indien traf: „*Das wahre Mandala [ist] immer ein inneres Bild, welches durch (aktive) Imagination allmählich konstruiert wird, und zwar dann, wenn eine Störung des seelischen Gleichge-*

*wichts vorhanden ist ...*“ (Jung 1972, 118). Dies beschreibt das von Jung beobachtete spontane Auftreten von Mandalas im therapeutischen Prozess.

Mandalas müssen nicht auf bildliche Darstellungen beschränkt sein: *„Mandalas werden auch mit den Händen geformt, getanzt und in Musik dargestellt“*, antwortet Jung auf die Frage, wie ein Blinder Mandalas träumt, und verweist bereits hier auf *Die Kunst der Fuge* (Jung 1973, 388). Jung betont, dass in der Psychotherapie nicht allein Sprache das Medium ist, sondern *„die heutige Psychotherapie auch die Nützlichkeit der Bilderwahrnehmung und -gestaltung anerkennt, sei es durch das geschriebene Wort, sei es durch Stift und Pinsel, oder durch den Modellierten.“* Neben den bildenden Künsten – heute würden wir von Kunsttherapie sprechen – hält Jung auch eine *„musikalische Gestaltung“* für denkbar, *„sofern diese wirklich komponiert und aufgeschrieben würde.“* An dieser Stelle verweist er erneut auf *Die Kunst der Fuge*, in der *„ein solches Beispiel vorzuliegen scheint“* (Jung 1984, 308).

Die heilende Wirkung des Mandala fasst Jung zusammen: *„Die Erfahrung lehrt, daß der ‚hegende Kreis‘, das Mandala, das althergebrachte Antidot für chaotische Geisteszustände ist.“* (Jung 1976, 20)

## Aline Valangin und Aleks Pontvik

Aline Ducommun (Abb. 2) wurde am 9. Februar 1889 in Vevey (Kanton Waadt) geboren. Ab 1904 studierte sie in Lausanne Klavier, musste wegen einer Daumenverletzung das Studium jedoch abbrechen. 1915 zog sie nach Zürich, wo sie zunächst Analysandin, dann Schülerin von C. G. Jung war, ohne je eine Psychoanalyse-Ausbildung abzuschließen. Ihr Verhältnis zur Psychotherapie beschreibt sie in einem Brief an Hildebrand R. Teirich:

*„Ich bin nicht Mediziner, besitze auch kein Diplom, das mir das Recht gäbe, Psychoanalysen durchzuführen. Seit dem Jahr 1918 jedoch, da ein Schüler von C. G. Jung, zu dem Jung mich schickte, weil er selbst im Militärdienst festgehalten wurde, mich zu seiner Assistentin machte, bin ich dem Fach treu geblieben. Später habe ich bei andern Schülern von Jung und bei ihm selbst gearbeitet, werde aber vom Jung-Institut nicht anerkannt, nur geduldet.“* (Valangin 1956)

Über musikalische Themen hielt Valangin Vorträge und veröffentlichte Aufsätze in der eher als populärwissenschaftlich einzuordnenden psychologischen Monatschrift *Der Psychologe* sowie in der *Schweizerischen Lehrerinnenzeitung*. Nachdem sie 1956 nach Ascona gezogen war, bot sie im *Ferienjournal Ascona* auch *„Psychologische Beratung“* an (ticinARTE o. J.). Bekannt wurde Valangin jedoch v. a. durch ihre Erzählungen und Gedichte, von denen *Dorf an der Grenze* (1946/1982) und *Raum ohne Kehrreim/Espace sans refrain* (1961) die bekanntesten sind.



Abb. 2:  
Aline Valangin  
© LIMMAT Verlag,  
mit freundlicher Genehmigung  
des Limmat Verlags Zürich

Es wäre nun zu erwarten, dass eine psychoanalytisch ausgebildete Musikerin versuchen würde, die Musik auch therapeutisch einzusetzen. Dies hat sie aber nicht getan:

*„Ich habe nie versucht, durch Musik auf seelisch Kranke einzuwirken. ... Dass Musik aufs Psychische Wirkung ausübt, ist eine uralte Weisheit. Und zwar weckt sie die magische Schicht im Seelischen und bewirkt dadurch stets ein abaissement du niveau mental ... Jedenfalls wirkt sie gegen eine Bewusstwerdung, die doch das Ziel einer psychologischen Behandlung ist.“* (Valangin 1956)

Am 14. März 1936 hielt Aline Valangin (damals noch Aline Rosenbaum-Ducommun) im Psychologischen Club in Zürich einen Vortrag mit dem Titel *Gibt es Mandalas in der Musik?* (Abb. 3). Mehrere Entwürfe zu diesem Thema sind in ihrem Nachlass vorhanden, alle undatiert. Es ist anzunehmen, dass dieser Vortrag inhaltlich den 1950 erschienen Aufsatz *Das musikalische Mandala* vorwegnimmt.

1949 hat Valangin das ein Jahr zuvor erschienene Buch *Grundgedanken zur psychischen Heilwirkung von Musik* des schwedischen Musiktherapeuten Aleks Pontvik sehr kritisch besprochen. Pontvik berichtet von einer rein rezeptiven Musiktherapie, in der er einer „Ratsuchenden“ Werke von J. S. Bach vorspielte, insbesondere Teile aus der *Kunst der Fuge*. Der Musik Bachs weist er eine Sonderrolle zu, sie sei „eine Interpretation des Religiösen schlechthin ... im Sinne einer Deutung des wortwörtlichen re-ligio als rückverbindend.“ Er sieht in dieser Musik „eine Darstellung von Symbolformen, die archetypischen Charakter zum Ausdruck bringen und deren psychische Wirkung denen der Mandalas analog sein dürften.“ (Pontvik 1948, 43)

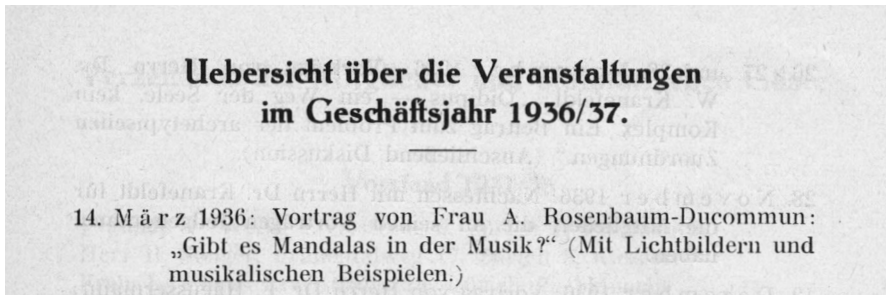


Abb. 3: Vortragsankündigung aus dem Jahresbericht des Psychologischen Clubs Zürich, mit freundlicher Genehmigung des Archivs des Psychologischen Clubs Zürich

Als Nachtrag zu seinem Buch fügt Pontvik eine Kasuistik an. Er schildert, wie bei einer „Ratsuchenden“, die an „einer Phobie mit zwangsneurotischen Symptomen“ litt, „... die musikalische Betreuung zur Auflösung des Komplexes“ führte (Pontvik 1948, 70). Ab einem bestimmten Zeitpunkt der Analyse – es wird nicht erwähnt, von wem diese durchgeführt wurde – „setzte nun die musikalische Therapie ein: Ratsuchende empfing ... die Vorführung der ersten Fuge (aus der ‚Kunst der Fuge‘) in völliger körperlicher Entspannung. Die Vorführung wurde wiederholt während einer Dauer von etwa 25 Minuten.“ (Pontvik 1948, 71) Diese erste Fuge wurde also mindestens fünfmal<sup>1</sup> vorgespielt; zu Pausen zwischen den einzelnen Stücken macht Pontvik keine Angaben. Über ihr Erlebnis beim Anhören berichtete die „Ratsuchende“ in der folgenden Sitzung: „Die Töne bauen ein Bild. Aufbau eines Tempels. Ist zugleich ein Weg, der langsam ansteigt. Chaos zerfällt oder formt sich und vereinigt sich und geht auf in regelmäßigen Linien des musikalischen Bildes. Die Melodie macht die Linie des Weges.“ Beim erneuten Auftauchen von Zwangsgedanken sei „das musikalische Bild ordnungsgestaltend erstanden ... und habe die Gedanken eliminiert.“ (Pontvik 1948, 71)

Die Wirkung der vorgespielten Musik erklärt Pontvik durch „die Herstellung unbewußter Ordnung durch die Darstellung eines akustisch-fugalen Bildes, welches ... eine Analogie zuläßt zu den als Mandala bezeichneten magischen Bildern.“ Pontvik nimmt an, „daß hier die Struktur des musikalischen Werkes ... den heilenden, ‚ganzmachenden‘ Einfluß ausüben konnte.“ (Pontvik 1948, 72)

Pontvik erwähnt ehrlicherweise in einer Fußnote, dass er auf Valangins Vortrag vom 14. März 1936 hingewiesen wurde und es ihm möglich war, „durch freundliche Vermittlung von Prof. C. G. Jung mit Madame Ducommun-Valangin in persönlichen Kontakt zu gelangen“ (Pontvik 1948, 43). Von dieser Begegnung liegen

<sup>1</sup> ausgehend von einer Aufführungsdauer von 2'45 bis 4'49 Minuten (= kürzeste und längste Dauer auf YouTube recherchierbarer Aufnahmen) (zuletzt geprüft am 02.04.2015)

leider keine Berichte vor, wie überhaupt zur Biografie von Pontvik nur sehr wenig bekannt ist.

Valangin sieht in ihrer Buchbesprechung Pontviks Ausführungen zur Heilwirkung der Musik sehr kritisch. Der rezeptiven Anwendung von Musik in der von Pontvik geschilderten Kasuistik spricht sie „höchstens eine beruhigende Wirkung“ zu. Sie stellt die berechnete Frage, ob „die vorgetragene Musik nicht in der Hauptsache auf den seelischen Zustand des Therapeuten selbst einwirkte und erst auf diesem Umweg auf den Zustand des Patienten“. Als „Erklärung des Phänomens ‚Heilmittel Musik‘“ fordert sie eine „fachkundige Werkanalyse ..., verbunden mit einer psychologischen Analyse“. So würde die „tatsächlich bestehende Analogie zwischen einer musikalischen Kreisform, wie der Fuge, und einem Mandalabild ... offenbar werden.“ Pontvik überschätze die Fugen von J. S. Bach, ihrer Ansicht nach gäbe es auch andere „Tonschöpfungen archetypischer Prägung“. Selbst die Einschränkung auf Werke der „alten Polyphonie“ hält sie für einseitig: „In unserer Zeit werden mit neuen Mitteln neue Tonwerke archetypischer Prägung geschaffen, welche spätere Generationen wohl als ‚Mandala‘ vorkommen können.“ (Valangin 1949) Sie lässt offen, an welche Kompositionen sie hierbei denkt.

1950 veröffentlicht Valangin ihrerseits einen Aufsatz *Das musikalische Mandala* (Valangin 1950), der nicht nur von Teirich rezipiert wurde. So schreibt Sutermeister über die Erfolge des Jung-Schülers Pontvik und anderer Musiktherapeuten im Umkreis von Jung:

„Im Anschluß an die indische Philosophie spricht die Jung'sche Schule (Valangin u. a.) auch von ‚musikalischen Mandalas‘, d. h. Manifestationen, Objektivierungen des ‚harmonischen Weltprinzips‘, die nun als psychotherapeutische Hilfsmittel zur ‚Individuation‘, zur Wiederherstellung einer z. B. neurotisch gestörten ‚Ganzheit der Person‘ herangezogen werden können.“ (Sutermeister 1951)

Hier ist anzumerken, dass es eine von Sutermeister vermutete „Jung'sche Schule“ (der Musiktherapie?) derart nicht gegeben hat.

Valangin beschreibt – ganz im Sinne der Analytischen Psychologie C. G. Jungs – das Mandala als „ein Symbol für die Vereinigung von Gegensätzen, also für eine ‚Heilung‘ der Psyche durch Ganzwerdung. Es ... wirkt auf den Betrachter ordnend ...“ Sie fragt, ob es neben gemalten Mandalas auch solche in Tönen geben könne und findet diese besonders geeignet: „... denn der Gestaltung bietet sich kein geschmeidigeres, gehorsameres Material als die Töne. Nichts Konkretes haftet ihnen an. Sie sind schwingende Luft, geistiges Element par excellence, daher vorzüglich befähigt, psychische Zustände und Wandlungen wiederzugeben; selber unsichtbar, das Unsichtbare direkt zu vermitteln.“ Als auffallendste musikalische Form, die man „mandala-artig“ nennen könnte, sieht sie den Kanon: „Immer ist der Canon ein Tongebilde, das im Kranz seiner melodischen Linien, ob in einfacher oder komplizierter Verschlingung, abrollt. ... Viel eher entspringt es der kindlichen Seligkeit am Kreisen

um eine Mitte, ohne Anfang und ohne Ende.“ Die Fuge sieht sie als die musikalische Form, in der in einem „Wandlungsvorgang im Kreise“ das „personifizierte‘ Gegensatzpaar“ von Dux und Comes in ein Gleichgewicht kommen: „In ihr geschieht jene Verschmelzung des Entzweiten, für die das Mandala ein Bild ist.“ Im Folgenden analysiert sie *Die Kunst der Fuge* von J. S. Bach als Gesamtwerk, in dem sie Symmetrien und Bezüge zwischen den verschiedenen von Bach eingesetzten Formen aufzeigt. Offenbar sieht sie das gesamte Werk als ein einziges Mandala: „So darf wohl behauptet werden, daß in der Kunst der Fuge ein reines Beispiel eines Mandalas in Tönen lebt ...“ (Valangin 1950) Noch genauer hat sie diesen Gedanken in den Aufzeichnungen formuliert, die sich in ihrem Nachlass befinden:

„Denn es ist bloss eine Annahme, dass die Tongebilde, welche diese Fugen sind, an ein zeitliches Nacheinander gebunden seien. In Wirklichkeit existieren sie alle gleichzeitig. Wir können sie nur nicht gleichzeitig wahrnehmen. Das musikalische Geschehen in der Kunst der Fuge – Abbild eines kosmischen Geschehens – wird und ist gleichzeitig.“ (Valangin o. J. a, 21 f.).

Damit ist sie Pontviks Gedanken einer Re-ligio doch sehr nahe.

Valangin liefert in diesem Aufsatz in Umrissen die von ihr angemahnte Werkanalyse; die „psychologische Analyse“ ist jedoch kaum überzeugender als die Ausführungen Pontviks, mit dem sie in ihrem Lob für J. S. Bach und sein Werk, insbesondere *Die Kunst der Fuge*, überraschend einig ist. Anders als Pontvik sieht sie jedoch das gesamte Werk – also alle Fugen und Kanons – als ein Mandala, das uns Menschen als solches kaum überschaubar ist, aber dennoch eine ordnende Kraft auf die Seele des Menschen ausübt.

Die Idee, auch in der Musik den Begriff Mandala zu verwenden, hatten Aline Valangin und Aleks Pontvik offenbar unabhängig voneinander, Valangin jedoch deutlich früher. Interessanterweise wurde von beiden der Begriff Mandala auf das gleiche Musikwerk angewandt: *Die Kunst der Fuge* von J. S. Bach, was in Kenntnis von Jungs Ausführungen nicht wundert. Valangin und Pontvik dürften beide durch Jung von Mandalas und ihrem Einsatz in der Psychotherapie erfahren haben; die eine als Schülerin, der andere als Freund. Auch Jungs Hinweise auf *Die Kunst der Fuge* dürften beide gekannt haben. Dass in den Begegnungen zwischen Jung und Pontvik Musiktherapie ein Thema war, ist zu vermuten, aber es gibt – soweit dem Autor bekannt – keine Zeugnisse von einer inhaltlichen Auseinandersetzung Jungs mit der Musiktherapie Pontviks.

## L'abaissement du niveau mental

Valangins Argument gegen den therapeutischen Einsatz von Musik war, dass Musik ein *abaissement du niveau mental* (wörtlich: eine Absenkung der Bewusstseinschwelle) bewirke. Dies ist für Valangin mit dem Vorgehen in einer Psychotherapie



nicht vereinbar. Ganz im Sinne von Freuds Forderung „*Wo Es war, soll Ich werden!*“ sieht sie offenbar das Ziel einer Psychotherapie ausschließlich in einer Steigerung des Bewusstseins. Hier denkt sie jedoch sehr einseitig. Der Begriff *abaissement du niveau mental* wurde von Pierre Janet geprägt und von C. G. Jung übernommen. Diese Abdämpfung des Bewusstseins kann durch eine Aktivität des Unbewussten entstehen und zur „*Überschwemmung*“ mit Inhalten des Unbewussten führen, im Extremfall bis hin zur Psychose. In der Analytischen Psychologie C. G. Jungs wird ein *abaissement du niveau mental* aber auch positiv gesehen: Unbewusste Inhalte werden aktiviert, wodurch das Bewusstwerden des psychischen Bildes – als zweiter Schritt! – erleichtert wird. Damit stellt das „*abaissement du niveau mental ein Bindeglied zum Selbst und damit ein zentrales Element der Individuation*“ dar (Nitsch 2000, 1).

Dem *abaissement du niveau mental* dürfte das *default mode network* entsprechen, das in den Neurowissenschaften in den letzten Jahren durch bildgebende Methoden entdeckt wurde. Die Aufgabe dieses im Ruhezustand aktiven Netzwerkes ist noch unklar, es werden einerseits Zusammenhänge mit kreativen Prozessen im weitesten Sinne, aber auch mit der Entstehung von Depressionen vermutet (Beaty 2014; Otti 2012; Takeuchi 2012; Chalquist o. J.).

Dass Musik, zumal rezeptiv wahrgenommene, eine Abdämpfung des Bewusstseins bis hin zu einem träumerischen Halbwachzustand bewirken kann, hat jeder bereits erlebt, und jede Musiktherapeutin wird gerade diese Wirkung der Musik als eine besonders dieser Kunst vor allen anderen Künsten eigene zu schätzen wissen.

## C. G. Jung und die Musik

Im Werk C. G. Jungs finden sich nur sehr wenige Aussagen über Musik. Die das Bewusstsein herabdämpfende Wirkung der Musik beschreibt Jung sehr drastisch in seinen Ausführungen zur Geschichte vom Rattenfänger von Hameln: „*Die Musik dient als primitives Mittel, den Rausch zu steigern, wie auch das Trommeln bei den Tänzen der Schamanen und Medizinmänner oder das Flötenspiel des dionysischen Orgasmus.*“ (Jung 1973, 58) Musik vermag das Bewusstsein bis zu dieser triebhaften Sphäre abzudämpfen, aus der sie ursprünglich als „*Abspaltung aus dem Propagationstrieb*“ stammt. Diesen „*komplizierten Funktionen*“ müsse jedoch „*heutzutage Sexualcharakter mit allem Recht aberkannt werden*“. Dies verdeutlicht Jung sehr bildhaft: „

*Wenn schon über die sexuelle Herkunft der Musik kein Zweifel obwalten kann, so wäre es eine wert- und geschmacklose Verallgemeinerung, wenn man Musik unter der Kategorie der Sexualität begreifen wollte. Eine derartige Terminologie würde dazu führen, den Kölner Dom bei der Mineralogie abzuhandeln, weil er auch aus Steinen besteht.*“ (Jung 1969, 148)

Jung schreibt 1950 an Serge Moreux

„... daß Musik, ... mit dem kollektiven Unbewußten zu tun hat, steht fest, denken Sie z. B. an Richard Wagner. Die Musik ist hier gewissenmaßen Ausdruck für Gefühlsbewegungen (oder emotionale Werte)[,] die die unbewußten Prozesse begleiten. Was sich im kollektiven Unbewußten abspielt, ist seiner Natur nach archetypisch, und alle Archetypen besitzen eine gewisse numinose Qualität, die sich in einer Betonung des Emotionalen anzeigt. Die Musik drückt in Tönen dasselbe aus wie Bilder der Phantasien oder Visionen. Ich bin kein Musiker und nicht imstande, Ihnen diese Gedanken im einzelnen auseinanderzusetzen. Ich kann Sie nur darauf hinweisen, daß Musik die Bewegung, Entwicklung und Wandlung der Motive im kollektiven Unbewußten darstellt. Bei Wagner und z. B. auch bei Beethoven wird das sehr deutlich; es zeigt sich aber in Bachs Kunst der Fuge. Die musikalische Form ist Ausdruck des zirkulären Charakters unbewußter Prozesse, z. B. in den vier Sätzen der Sonate oder in der Vollkommenheit zirkulärer Anordnung in der Kunst der Fuge. Mehr könnte ich Ihnen über dieses Thema nicht sagen. Nur ein Musiker, der über psychologische Kenntnisse verfügt, wäre imstande, die Psychologie des Kontrapunkts, der kreisförmigen Anordnung etc. zu beschreiben.“ (Jung 1972, 173 f.)

Ausführlicher beschrieb jedoch die amerikanische Pianistin und Musiktherapeutin Margaret Tilly Jungs Aussagen über Musik und ihre mögliche Rolle in der Psychotherapie. Hierbei sind natürlich zum einen der anekdotische Charakter, zum anderen die „Filterung“ durch die Ohren einer Musiktherapeutin zu berücksichtigen. Tilly besuchte Jung 1956 in seinem Haus in Küsnacht. Die Musiktherapie war Jung nicht gänzlich fremd – vermutlich aus Gesprächen mit Pontvik –, hatte aber nie sein Interesse geweckt: *„I have read and heard a great deal about music therapy, and it always seemed to me so sentimental and superficial that I was not interested.“* Seine von anderen als ablehnend wahrgenommene Haltung gegenüber der Musik stellte sich jedoch differenzierter dar: *„I never listen to music any more. It exhausts and irritates me, ... because music is dealing with such deep archetypal material, and those who play don't realize this.“* – Tilly spielte für Jung auf dem Flügel und stellte ihm ihre musiktherapeutische Arbeit anhand von Fallgeschichten vor. Jung soll dabei die therapeutischen Möglichkeiten der Musik erkannt haben: *„I feel that from now on music should be an essential part of every analysis. This reaches the deep archetypal material that we can only sometimes reach in our analytical work with patients.“* – Jungs Tochter beschrieb später, wie sich das Verhältnis zu ihrem Vater nach diesem Treffen gewandelt habe: Erst jetzt habe er verstehen können, was ihr die Musik bedeute (McGuire 1993, 273 ff.).

Auch wenn diese Jung zugeschriebene Forderung eine zumindest graduelle Täuschung der Erinnerung einer Musiktherapeutin sein mag, hatte Jung offenbar die „Macht“ der Musik erkannt, in Menschen mit manchmal fast erschreckender Unmittelbarkeit etwas anzurühren, was dem Bewusstsein vorher nur wenig oder überhaupt nicht zugänglich war. Diese Erfahrung haben wahrscheinlich die meisten schon „an der eigenen Seele“ und sicher auch in ihrer musiktherapeutischen Arbeit gemacht.

Den Einfluss Jungs auf die heutige Vielfalt musiktherapeutischer Ansätze zu untersuchen, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Die *klanggeleitete Trance* nach Wolfgang Strobel und die *GIM Guided Imagery Music* nach Helen Bonny dürften nur zwei von mehreren Methoden sein, die imaginative Techniken als Reflexion auf die Analytische Psychologie Jungs einsetzen oder in dieser ihren theoretischen Hintergrund haben.

## Atalanta fugiens – ein musikalisches Konzentrat verklanglichter Seelenkunde

Jung, Valangin und Pontvik haben allein *Die Kunst der Fuge* genannt als ein Werk, das als *musikalisches Mandala* bezeichnet werden kann. Valangin postuliert zumindest, dass es auch andere Werke geben könnte, gerade in der Musik der Gegenwart, ohne konkrete Beispiele zu nennen. Bei allem Respekt vor J. S. Bach stellt sich die Frage, ob es in der Vergangenheit andere Werke gab, in denen sich *musikalische Mandalas* finden.

Hildemarie Streich hielt auf der Eranos-Tagung 1973 einen Vortrag über Michael Maiers 1617 erschiene *Atalanta fugiens* (Maier 1618). Dieses Werk war auch Jung gut bekannt; er bezieht sich mehrfach darauf. Maier, der der Bewegung der Rosenkreuzer nahestand, beschreibt spirituelle Erfahrungen in einer erstaunlich modernen, multimedialen Form: In 50 Kapiteln wird ein geistiger Entwicklungsweg beschrieben, eingekleidet in die Geschichte der fliehenden Atalanta und des sie verfolgenden Hippomenes. Jedes Kapitel ist exakt gleich aufgebaut: Auf der ersten Doppelseite stehen sich die Überschrift in deutscher und lateinischer Sprache gegenüber, eine kurze dreistimmige Fuge<sup>2</sup> und ein Kupferstich, darunter ein Sinngedicht, jeweils lateinisch und in deutscher Übersetzung; auf der folgenden Doppelseite findet sich ein erklärender Text. Emblema, Fuga, Epigramma und Discursus bilden so eine Einheit, die auch im Layout konsequent umgesetzt wird (Abb. 4). Maier beschreibt die Emblemata und ihre Beigaben als „*teils für die Augen und den Verstand, ... teils für die Ohren und zur Gemütsergötzung ... geeignet*“. Sie sind „*zu sehen, zu lesen, zu meditieren, zu verstehen, zu beurteilen, zu singen und zu hören.*“ (Maier 1618, 1, Übersetzung H. M.)

2 In einer Fuge sind jeweils zwei Textzeilen vertont. In der Realisation durch das Ensemble Plus Ultra wird jede Fuge dreimal wiederholt, so werden alle sechs Zeilen des Epigramms gesungen (Maier 2011).

188 FUGA XLV. in 3. sup. vertendo Bass& incip. ab initio in clave d.

**Die Sonn und ihr Schatten vollbringen das Werk.**

*Atalanta fugiens.*  
Sol, fax clara poli non corpora densa, non corpora densa  
penetrat, Hinc illi aduersis partibus umbra manet.

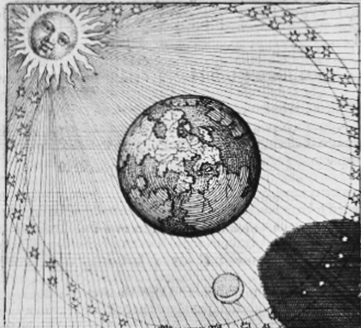
*Hippomenes fugiens.*  
Sol, fax clara poli non corpora densa, non corpora densa  
penetrat, Hinc illi aduersis partibus umbra manet.

*Feminae Atalanta.*  
Sol, fax clara poli non corpora densa penetrat,  
Hinc illi aduersis partibus umbra manet.

*XLV. Epigrammatis Latini versus Germanica.*  
**Die** Sonn dieß Hüßels klares Licht kan nicht dieß Leiber durchgehn!  
 Drum bleibt ein Schatten an den Dreien/so sie nicht kan sehn!  
 Ob wol der selbstigste geist sehr gerawer den Dingen allen/  
 Jedoch thut er nützlich den Astronomis gefallen!  
 Aber mi heischen et geben hat den Weisen die Sonne und ihr Schatten!  
 Dann sie die gülden Kunst vollführen mi der Zeit hat.

EMBLE-

EMBLEMA XLV. *De secretis Naturae.* 189  
Sol & ejus umbra perficiunt opus.



**EPIGRAMMA XLV.**  
**S**ol, fax clara poli, non corpora densa penetrat,  
 Hinc illi aduersis partibus umbra manet:  
 Nilior haec rebus quam ueris est omnibus astu  
 Attamen Astronomico commoda multa tulit:  
 Plura Sophi, sed dona dedit Soli, ejus & umbra,  
 Aurifera, quoniam perficit artis opus.

AA 3 QUAM-

Abb. 4: Doppelseite aus: Michael Maier (1617) *Atalanta fugiens*  
 Bildnachweis: Staatsbibliothek zu Berlin. Preußischer Kulturbesitz. Bildagentur für Kunst,  
 Kultur und Geschichte

Hildemarie Streich, promovierte Musikwissenschaftlerin und ausgebildete Jungianische Therapeutin und Analytikerin, war in Berlin als Musiktherapeutin und Psychotherapeutin tätig. Vor diesem Hintergrund analysiert sie die 50 kurzen Fugen, ohne sie direkt als *musikalische Mandalas* zu bezeichnen<sup>3</sup>. Dennoch beschreibt sie sie derart, dass es gerechtfertigt erscheint, sie so zu nennen.

Streich beschreibt, wie der „in der Geschichte von *Atalanta in mythischen Bilder[n]* erscheinende alchemistische Prozess durch insgesamt 50 musikalische Fugen klanglich dargestellt ist“ (Streich 1975a, 375). Auffällig ist, dass es wiederum die musikalische Form der Fuge ist, die eingesetzt wird: „Die Gestalt der Fuge bildet hier gewissermaßen das Klanggefäß für geistige Inhalte, den Klang-Körper, in welchen hinein ein mit Geist und Leben erfüllter Gedanke sich inkarniert.“ (Streich 1975a, 387) Allen Fugen ist eine Symbolik der einzelnen Stimmen gemeinsam: Die stets zuerst einsetzende Oberstimme (*Atalanta*) „flieht“ vor der immer kanonisch geführten zweiten, „verfolgenden“ Stimme (*Hippomenes*). Die ruhige Bass-Stimme steht für die drei goldenen Äpfel, die *Hippomenes* der *Atalanta* in den Weg wirft,

<sup>3</sup> Den Begriff *musikalisches Mandala* verwendet Streich jedoch an anderer Stelle in Bezug auf einen Musiktraum (Streich 1975b).

um sie in ihrem Lauf aufzuhalten. Wie in der *Kunst der Fuge* sind auch hier im Gang durch die 50 Fugen Spiegelungen und Umkehrungen der Themen zu finden, wie Streich nachweist.

Parallelen ergeben sich zu Valangin, die *Die Kunst der Fuge* als Gesamtwerk betrachtete, und Pontvik, der eine einzelne Fuge therapeutisch einsetzte und als *musikalisches Mandala* bezeichnete. Streich sieht – zumindest in der *Atalanta fugiens* – beide Positionen als berechtigt an:

„Jede Fuge kann somit auf zweierlei Art betrachtet werden: 1. als kleine, gleichsam mikrokosmische Darstellung des Prozesses, als klar strukturierte, mit Leben erfüllte, individuelle musikalische Gestalt, und 2. als Bestandteil eines grossen, gleichsam makrokosmischen Ablaufes, eben des gleichen, nur im grossen sich vollziehenden Prozesses.“ (Streich 1975a, 387)

Bereits jede einzelne „kleine Fuge trägt in sich verborgen die ganze Tiefgründigkeit mittelalterlichen und archaischen Musikdenkens, sowie das grundlegende Erkenntnisgut alchimistischer Weisheit, und sie ist zugleich ein musikalisches Konzentrat verklanglichter Seelenkunde [Hervorhebung durch den Autor].“ (Streich 1975a, 362) Könnte es eine treffendere Definition eines *musikalischen Mandalas* geben als diese?

## Gibt es Mandalas in der Musiktherapie?

Dies soll nun – in Anlehnung an Valangins Vortrag von 1936 – gefragt werden. Welche Kriterien müsste ein musikalisches Gebilde erfüllen, um als *musikalisches Mandala*<sup>4</sup> bezeichnet werden zu können?

Für die praktische musiktherapeutische Arbeit kommen sicher eher die „kleinen“ Formen in Frage, vergleichbar einem Meditationsbild, nicht ein Zyklus von mehreren Bildern oder Melodien. Diese schwer überschaubare Fülle eines „Gesamtwerkes“ mag vielleicht dem Verstand zugänglich sein, dürfte aber kaum so unmittelbar aufgenommen werden, wie es die Musik wird. Es sollte also eine musikalische Form sein, die einige der von Jung genannten Kriterien wie Symmetrie, Zwei- oder Vierteilung oder eine „Kreisform“ aufweist. Ein *musikalisches Mandala* sollte zur musikalischen Meditation geeignet sein, hörend zu meditieren, aber auch – nach Rinpotche Lingdam Gomchen – „als ein inneres Bild, ... durch (aktive) Imagination allmählich konstruiert“ (Jung 1972, 118) werden. Übersetzt könnte dies für die Musiktherapie heißen, dass ein *musikalisches Mandala* nicht nur zum Hören angeboten wird, sondern von „Ratsuchenden“ selbst gespielt, gesungen oder sogar

4 Es soll bei der Bezeichnung *musikalisches Mandala* bleiben, auch wenn jetzt genau genommen musiktherapeutische Mandalas gemeint sind. Aber das Mandala besitzt ja an sich eine therapeutische Qualität, wie oben ausgeführt wurde.

selbst komponiert wird. Vor einem Meditationsbild verweilt man, ein Musikwerk hört oder spielt man nicht nur einmal; so wäre auch die Wiederholung (und Wiederholbarkeit) eines *musikalisches Mandalas* zu fordern. Eine Wiederholbarkeit, die jedoch bei jeder Wiederholung eine innere Aktivität erfordert.

Nun kann man fragen, ob nicht auch ein zu Beginn jeder Musiktherapiestunde gesungenes Lied ein *musikalisches Mandala* genannt werden könnte. Eher nicht – vielleicht weil Kriterien der Form nicht erfüllt sind, v. a. aber weil ein Begrüßungslied zwar Ritual werden kann, aber die Sphäre des „alltäglichen“ Musizierens (was nicht abwertend gemeint sein soll) nicht transzendieren kann. Im Einzelfall bleibt dies sicher zu diskutieren, z. B. wenn es sich um ein speziell für einen bestimmten Menschen komponiertes Lied handelt. Gleiches könnte auch auf liturgische Gesänge zutreffen.

Aus der anthroposophischen Musiktherapie sollen zwei Beispiele genannt werden, die nach Ansicht des Autors *musikalisches Mandala* genannt werden können – Lesende mögen entscheiden, ob sie diese Argumentation nachvollziehen möchten.

Die erste musikalische Form ist eine Melodie zum Violinschlüssel, die Maria Schüppel ihren Schülern (weiter-)gegeben hat (Abb. 5). Sie bezeichnete diese Melodie als „*Rosenkreuzer-Hieroglyphe zur Pflege des Atems*“; sie dürfe nur mündlich weitergegeben werden<sup>5</sup>. Bereits früh wurde diese Melodie in privaten Notizen dennoch aufgeschrieben. So findet sie sich in Mitschriften einer Schülerin von Maria Schüppel in einem Notensystem üblicher Größe mit winzigen halslosen Noten notiert, wozu die Schreiberin bemerkte: „*unsichtbar aufgeschrieben*“. Diese Melodie soll mit der Form des Violinschlüssels derart verbunden werden, dass der Violinschlüssel beim Singen mit der Hand in die Luft gemalt werden kann, zuerst unten beginnend, dann von der Mitte ausgehend. Es wurden (und werden?) zu unterschiedlichen Zeiten und an unterschiedlichen Orten offenbar beide Arten gelehrt, den Violinschlüssel zu schreiben. Es ist auch möglich, die Form in der Luft mit beiden Händen gespiegelt zu zeichnen. Statt den Violinschlüssel in der Luft zu „zeichnen“, kann diese Form auch gelaufen (in der Regel als vor einem liegend gedacht) und so als Form im Raum erlebt werden; in dieser Weise werden Formen in der Toneurythmie sichtbar gemacht.

5 Gegen die Mitteilung diese Melodie an dieser Stelle mögen einige sich der anthroposophischen Musiktherapie verbunden Fühlende Einwände erheben. Zu dieser Frage soll auf einen Brief Marie Steiners hingewiesen werden, in dem sie zum Druck der *Klassenstunden (esoterische Unterweisungen, die nur für Mitglieder der Ersten Klasse der Freien Hochschule für Geisteswissenschaft gehalten wurden)* Stellung nimmt: „*Wie retten wir nun das uns anvertraute Gut? Nicht, indem wir es vergraben ..., sondern indem wir, ... der neuen Generation die Möglichkeit geben, ... das darin schlummernde geistige Licht aufleuchten [zu] lassen ...*“ (Marie Steiner, Brief vom 4. Januar 1948, GA 270a, Vorbemerkungen). Dies möge auch hier gelten !

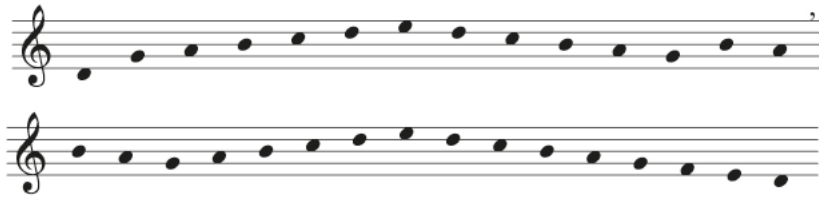


Abb. 5: Maria Schüppel (o.J.), Melodie zum Violinschlüssel

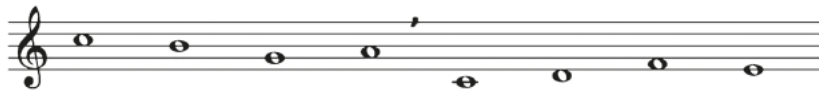


Abb. 6: Sarah-Motiv aus: Hans C. Miersch (1991) Tobias. Eine Jüdische Legende mit Musik



Abb. 7 Sarah-Motiv, zweifach gespiegelt

Warum nun gerade diese intensive Beschäftigung mit dem Violinschlüssel? Hierzu hat Maria Schüppel keine weiteren Angaben gemacht; im Werk Rudolf Steiners finden sich ebenfalls keine Hinweise<sup>6</sup>. Es ist zu vermuten, dass Schüppel diesem Symbol, das so oft geschrieben, noch öfter gelesen bzw. überlesen wird – enthält es doch selber keine musikalische Information, wird nie in Klang umgesetzt – eine Bedeutung geben wollte. Dies sicherlich auch unter der Vorstellung, dass Buchstaben und Zeichen, mögen ihre Entstehung und Geschichte auch scheinbar rational erklärbar sein, immer auch Ausdruck eines Geistigen sind, das sich zu einer Form verdichtet, die auf unterschiedliche Weise vom Menschen sichtbar gemacht werden kann. Darüber wie oft diese Melodie in der Praxis der anthroposophischen Musiktherapie eingesetzt wird, kann hier nichts ausgesagt werden; dem Autor sind aber Kolleginnen bekannt, die diese Melodie in ihrer Arbeit einsetzen.

Die zweite musikalische Form ist ein kurzes Motiv aus acht Tönen, das aus einer Musik des Autors zur *Tobias-Legende* stammt (Miersch 1991). Es ist das Motiv der Sarah, die von einem Dämon besessen ist. Das Motiv erklingt zunächst in einer äquidistanten 3/4-Ton-Skala, nach der Heilung dann in C-Dur. Nur diese Fassung soll hier besprochen werden (Abb. 6). Es fällt eine symmetrische Teilung in die beiden Tetrachorde der C-Dur-Tonleiter auf. Beim Vergleich von Umkehrung, Krebs und Krebsumkehrung fallen weitere Symmetrien auf; dies wird in der Notation im

6 keine Treffer für „Violinschlüssel“ oder „Notenschlüssel“ in der Volltextsuche (Freie Verwaltung des Nachlasses Rudolf Steiners o. J.)

C-Schlüssel am besten sichtbar (Abb. 7). Mit diesem Motiv und seinen Verwandlungen kann unterschiedlich gearbeitet werden: Gesungen, mit einer Begleitung auf den leeren Saiten der Chrotta, mit einem Bordunton, auf einem Instrument gespielt – es sind viele Möglichkeiten denkbar, wie dieses Motiv singend, spielend oder hörend meditiert werden kann.

Was nun macht diese beiden Melodien zu einem *musikalischen Mandala*? – Sicher ist es auch der Umgang mit ihnen, das subjektive Erleben des Singenden oder Spielenden, die Bedeutung, die diesen Melodien zugemessen wird. Aber auch formale Kriterien lassen diese Bezeichnung gerechtfertigt erscheinen: Ist es in der Violinschlüssel-Melodie vielleicht eher die augenscheinliche Verbindung mit einer äußeren Form, sind es in der zweiten Melodie, im Sarah-Motiv, eher die Zweiteilung und die Symmetrien. (Für „Fortgeschrittene“ ist es natürlich auch möglich, die Violinschlüssel-Melodie zu spiegeln.)

Abschließend wäre zu fragen, warum es lohnend sein kann, über *musikalische Mandalas* als Meditationen in Musik nachzudenken, wo doch in den meisten – nicht allen – Schulen der Musiktherapie die (freie) Improvisation als das vorrangig einzusetzende Verfahren angesehen wird, gleichsam als *via regia* zum Unbewussten. Aus der Sicht der anthroposophischen Musiktherapie kann auf die „impressionen“ Interventionen jedoch nicht verzichtet werden. Ja, vielleicht könnten sie ergänzend und Ausgleich schaffend den „expressiven“ Methoden zur Seite gestellt werden. In diesen ist eine Begegnung mit dem eigenen Fremden möglich. Dies ist ein wichtiger Schritt im therapeutischen Prozess, der aber auch mit Unsicherheit und Angst einhergehen kann. Könnte in dieser Situation ein *musikalisches Mandala* ein die gerade verlorene Sicherheit wiedergebendes Gegengewicht bilden? Durch die geschlossene Form, den „*hegende[n] Kreis*“, gar ein „*Antidot für chaotische Geisteszustände*“ sein?



## Literatur

- Beaty, R. E.; Benedek, M.; Wilkins, R. W. et al. (2014): Creativity and the default network: A functional connectivity analysis of the creative brain at rest. In: *Neuropsychologia*, 64C, 92–98
- Chalquist, C. (o. J.): *A Glossary of Jungian Terms*. In: Internet: <http://www.terrapsych.com/jungdefs.html> (zuletzt geprüft am 04.05.2015)
- Freie Verwaltung des Nachlasses Rudolf Steiners (o. J.). Unter Mitarbeit von Ole Blente. In: Internet: <http://fvn-rs.net/volltextsuche.html> (zuletzt geprüft am 03.05.2015)
- Jung, C. G. (1963): *Gesammelte Werke*. Zürich (Gesammelte Werke, 11)
- Jung, C. G. (1971): *Gesammelte Werke*. Unter Mitarbeit von Lilly Jung-Merker und Elisabeth Rüb. Olten [etc.](Gesammelte Werke, 18.1 und 18.2)
- Jung, C. G. (1972): *Psychologie und Alchemie*. Unter Mitarbeit von Carl Gustav Jung, Dieter Baumann, Lilly Jung-Merker u. a. Olten (Gesammelte Werke, 12)
- Jung, C. G. (1973): *Briefe*. Dritter Band. 1956–1961. Übersetzungen aus dem Englischen und Französischen von Aniela Jaffé. Hrsg. v. Aniela Jaffé. Olten und Freiburg im Breisgau
- Jung, C. G. (1976): *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste*. Unter Mitarbeit von Lilly Jung-Merker. Olten u. a. (Gesammelte Werke, 9.1)
- Jung, C. G. (1984): *Mysterium Coniunctionis. Untersuchungen über die Trennung und Zusammensetzung der seelischen Gegensätze in der Alchemie*. 4., vollständig revidierte Neuauflage. Hrsg. v. Lilly Jung-Merker und Elisabeth Rüb. Olten und Freiburg im Breisgau (Gesammelte Werke, 14.2)
- Jung, C. G. (1986): *Gesammelte Werke*. 3. Aufl. Olten, Freiburg im Breisgau (Gesammelte Werke, 10)
- Jung, C. G. (1991): *Die Dynamik des Unbewussten*. 6. Aufl. Olten (Gesammelte Werke, 8)
- Maier, M. (1618): *Atalanta fugiens. Emblemata nova de secretis Naturæ chymica*. Unter Mitarbeit von Matthäus Merian. 2. Aufl. Oppenheim: Joh. Theodor de Bry. In: Internet: <http://diglib.hab.de/drucke/196-quod-1s/start.htm> (zuletzt geprüft am 03.05.2015)
- Maier, M. (2011): *Atalanta fugiens. Music, alchemy and Rosicrucianism in the early 17<sup>th</sup> century*. Ensemble Plus Ultra/Michael Noone. Glossa Platinum GCD P31407
- McGuire, W.; Hull, R. F. C. (Ed.) (1993): *C. G. Jung Speaking. Interviews and Encounters*. 3. Aufl. Princeton NJ
- Miersch, H. C. (1991): *Tobias. Eine jüdische Legende mit Musik*. UA 17.11.1991, Berlin: unveröffentlichtes MS
- Nitsch, B. (2000): Abaissement du niveau mental. In: Stumm, G.; Pritz, A. (Hrsg.): *Wörterbuch der Psychotherapie*. Vienna, 1
- Otti, A.; Gündel, H.; Wohlschläger, A. et al. (2012): „Default-mode“-Netzwerk des Gehirns. Neurobiologie und klinische Bedeutung. *Der Nervenarzt*, 83 (1), 16, 18–24

- Pontvik, A. (1948): *Grundgedanken zur psychischen Heilwirkung der Musik. Unter besonderer Berücksichtigung der Musik von J. S. Bach*. 1. Aufl. Zürich
- Steiner, M., Brief vom 4. Januar 1948, in: Rudolf Steiner: *Esoterische Unterweisungen für die erste Klasse der Freien Hochschule für Geisteswissenschaft*, Erster Band (GA 270/1); Rudolf Steiner Nachlass-Verwaltung, Buch: 270a, S. Oi f.. In: Internet: [http://bdnsteiner.ru/cat/ga/270\\_1.pdf](http://bdnsteiner.ru/cat/ga/270_1.pdf) (Stand: 13.11.2015)
- Streich, H. (1975a): Musikalische und psychologische Entsprechungen in der *Atalanta fugiens* von Michael Maier. In: Portmann, A.; Ritsema, R. (Hrsg.): *Die Welt der Entsprechungen*. Eranos Jahrbuch 1973. Leiden, 361–426
- Streich, H. (1975b): *Musik und Psyche. Ständchen zum 100. Geburtstag von C. G. Jung*. Berlin
- Sutermeister, H. M. (1951): Musiktherapie. *Universitas, Zeitschrift für Wissenschaft, Kunst und Literatur* 6 (3), 307–318
- Takeuchi, H.; Taki, Y.; Hashizume, H. et al. (2012): The association between resting functional connectivity and creativity. *Cerebral cortex* (New York, N.Y. 1991), 22 (12), S. 2921–2929
- Teirich, H. R. (1960): Wissenschaftliche Aufgaben im Rahmen der Musiktherapie. *Die Heilkunst. Zeitschrift für praktische Medizin und die Synthese aller Heilverfahren* LXXIII (5), 156–160
- ticinARTE (o. J.): *Aline Valangin*. In: Internet: <http://www.ticinarte.ch/index.php/valangin-aline.html> (zuletzt geprüft am 02.04.2015)
- Valangin, A. (o. J. a): *Das Wesen der Musik ist nicht Tonfolge*. Zentralbibliothek Zürich, Musikabteilung, Teilnachlass Aline Valangin, A11. Typoskript, Handschrift
- Valangin, A. (o. J. b): *Gibt es in der Musik Formen, die man Mandala nennen könnte?* Zentralbibliothek Zürich, Musikabteilung, Teilnachlass Aline Valangin, A12. Typoskript, Handschrift
- Valangin, A. (1949): Die Heilwirkung der Musik. *Der Psychologe. Berater für gesunde u. praktische Lebensgestaltung. Psychologische Monatsschrift* 1. Jg., 104
- Valangin, A. (1950): Das musikalische Mandala. *Der Psychologe. Berater für gesunde u. praktische Lebensgestaltung. Psychologische Monatsschrift* 2. Jg., 310–314.
- Valangin, A. (1956): *Brief an H. R. Teirich vom 24.01.1956*. Zentralbibliothek Zürich, Musikabteilung. Teilnachlass Aline Valangin, B2, Typoskript

Hans C. Miersch  
Epilepsieklinik Tabor  
Ladeburger Str. 15  
16321 Bernau  
hlaslva@yahoo.de