

# **Anmerkungen zu Integrativer therapeutischer Arbeit mit Musik von J.S.Bach**

*Matthias Witzel, Zollikon*<sup>1</sup>

*„Es ist, kurz gesagt, Musik, die weder Ende noch Anfang achtet, Musik ohne wirklichen Höhepunkt und ohne wirkliche Auflösung, Musik, die, wie die Liebenden Baudelaires, sanft ruht auf des ungebundenen Windes Schwingen. So hat sie Einheit durch intuitive Einsicht, Einheit entstanden aus Handwerklichkeit und Sorgfalt, gereift durch vollendete Meisterschaft und uns hier enthüllt, wie so selten in der Kunst, in unbewußt entworfener Vision frohlockend auf einem Gipfel der Macht.“ (Gould 1987, 306)*

*„Bei den Kantaten und Passionsmusiken [Bachs, s.c.] finden sich immer wieder rhythmische Gestalten, die angetan sind, wie Pfeile in unser Bewußtsein zu treffen, kurze, scharf profilierte Signale, mit deren Hilfe die Handlungen der Seelen- und Menschendramen blitzartig erhellt werden. Solche Signale haben in der Bachschen Dramaturgie eine klar umrissene, vermittelnde Funktion, bei der mit wenigen Federstrichen Ort, Zeit und Gefühlslage des Darzustellenden bestimmt wird, dingfest gemacht, um zu erreichen, daß der Hörer die dramatisch-musikalischen Vorgänge geradezu psychisch und subjektiv mitvollziehen kann, an sich selbst erleben, im Wiedererkennen der Zusammenhänge, wie in der Anagnorisis der antiken Tragödie“ (Henze 1983, 322)*

*„In der Begegnung mit mir selbst, dann mit dem Du, dem Anderen, weiterhin mit den Dingen, der Welt und schließlich in der Begegnung mit der Transzendenz - und das sind die vier Dimensionen der Begegnung in einer säkularen Mystik - haben die Medien eine eminente Bedeutung. Im vierten Begegnungsmodus, der Transzendenz, wird diese zunächst nicht als Jenseitigkeit gesehen, sondern als ein die Einzelteile umfassendes, ihre Fragmentierung überschreitendes Ganzes: der ganze Mensch, die ganze Welt, die ganze Zeit. In das Wesen der Ganzheit einzudringen, ist gleichbedeutend mit einer innerweltlichen Transzendierung. Daß es darüberhinaus noch weitere Überschreitungen zu einer anderen Transzendenz gibt, wird sich je erweisen, wenn ein Wesensgrund erreicht wurde. Auch hier sind die Medien Mittler, Vermittler...“ (Petzold 1983e, 72)*

...

## **I. Persönlicher und professioneller Kontext der Thematik**

### **1. Einleitung**

Was wirkt in der Musik und wie ist Musik therapeutisch wirksam?

Solche Fragestellungen rufen heutzutage umgehend professionelle Skepsis auf den Plan mit dem Hinweis, daß Therapie mit dem Medium Musik nicht im Sinne einer „Musikapotheke“ (Rueger 1992) verstanden werden dürfe, daß die psychotherapeutische Wirkung von Musik-therapie in erster Linie durch die Einbettung in eine therapeutische Beziehung zwischen PatientIn und MusiktherapeutIn und die Einbettung dieser Beziehung in die Musik geschehe (Smeijsters 1997). Bestätigt wird diese Haltung durch eine der gesichertsten Aussagen der modernen

---

<sup>1</sup> Aus der „Europäischen Akademie für psychosoziale Gesundheit“ (Düsseldorf/Hückeswagen).

Psychotherapieforschung, daß nämlich eine gute therapeutische Beziehung der beste Prädiktor für ein gutes Therapieergebnis sei, diese aber nahe bei guten Alltagsbeziehungen stehe (*Märtens, Petzold* 1998). Eine reduktionistische Haltung, welche Heileffekte durch Musik „an sich“ als Medizin erwartet, würde bedeuten, daß Musik „die innere Dimension des Körpers beeinflusst ohne psychische Zwischenstation und ohne die Realität einer therapeutischen Beziehung“ (*Smeijsters* 1997, 23). Unbestritten ist, daß bestimmte „ergotrope“ Musik (Musik „an sich“) auf uns Menschen für sämtliche Dimensionen unseres Seins, eine ganzheitlich-heilende - d.h. Körper, Seele und Geist betreffende - Wirkung haben kann, was u.a. bereits vor über 4000 Jahren in vedischen Schriften dokumentiert und gewürdigt wurde. 1958 schreibt *Grote*, ein Pionier der rezeptiven Musiktherapie: „Den Menschen kann durch die Musik ein verschütteter Weg, der im Bewußtsein kaum mehr als vorhanden empfunden wird, zur Metaphysik, zu zeitlosen Werten, zu Gott eröffnet werden. Der Weg führt in die eigene Mitte und löst die Entfremdung, die sie sich selber gegenüber empfinden. Hierin darf man dann wohl auch die Berechtigung erblicken, eine solche Vermittlung der Musik als Therapie, als Sorge für den Menschen anzusehen“ (*Grote* in: *Schröder* 1995, 35). Dieser Gedanke wurde später, wenngleich dann modifiziert, von *Schwabe* (1979) in seiner „regulativen Musiktherapie“ aufgegriffen.

Gibt es spezielle Musik, die besonders geeignet ist, um, eingebettet in ein therapeutisches Beziehungsgeschehen, für therapeutische Prozesse eine förderliche Wirkung zu erzielen? Die eingangs gestellte Frage sei auf diese Weise umformuliert, um das zentrale Medium allen musiktherapeutischen Geschehens, nämlich die therapeutische und damit die heilende Beziehung bzgl. der Wirkung von Musik zu betonen. Nochmals: Nur vertrauend auf das Heilpotential von Musik - „würden wir den Menschen funktionalisieren und uns aus der Beziehung stehlen, um der Musik allein die wirkende Funktion zu überlassen“ (*Hegi* 1998, 19). Im Mittelpunkt von Musiktherapie steht die musikalisch gestaltete Beziehung: „Wir gehen von der Annahme aus, daß Musik Beziehungsmedium und Gestaltungsmedium ist und die Etablierung oder Wiedergewinnung einer tragenden Beziehung zur Welt fördert“ (*Frohne-Hagemann* 1997, 10).

Die vorliegende Arbeit entstand aus dem Bedürfnis, einige mich selbst sehr berührende Beobachtungen aus der Arbeit mit dem *Medium der Musik von J.S.Bach* in der psychotherapeutischen Arbeit mit unterschiedlichen KlientInnengruppen mitzu-teilen und zuvor zu ordnen. Die formulierten Gedanken und Hypothesen stehen je vor dem Erfahrungshintergrund, daß therapeutisches und musiktherapeutisches Geschehen aus der Beziehung heraus gestaltet wird, der Einsatz von Musik und hier speziell der von *Bach*, eingebettet ist in ein therapeutisches Tun, welches sich als „Arbeit mit Menschen in Bezogenheit“ (*Petzold* 1997, 289), in *intersubjektiver Ko-responzenz* versteht. Dies ist für den Arbeitsansatz, welcher als Basis die Theorie der „Integrativen Therapie“ (*Rahm et al.* 1993) hat, wesentlich, auch wenn die spezielle themenbedingte Focussierung auf das Medium Bachscher Musik an manchen Stellen des Textes - liest man diese isoliert - den Anschein einer Medienzentriertheit in der therapeutischen Arbeit erwecken könnte (vgl. dazu auch I.2.).

Nach Erfahrungen über meine gesamte bisherige Biographie bzgl. Wirkweise, Kraft und Orientierungssupport in der Auseinandersetzung mit der *Bachschen* Musik „entdeckte“ ich (für mich - vor 50 Jahren bereits tat das *Pontvik* [1994]) das Potential der *Bachschen* Musik für die therapeutische Arbeit: In speziellen Lebenssituationen von KlientInnen und PatientInnen (Lebens- und Sinnkrisen im Kontext von Abschiednehmen, Krankheit, Verlust, Tod oder realen bzw. antizipierten Berohungen vor diesen Geschehnissen; im Kontext von depressiven- und Trauerprozessen etc.), in bestimmten Momenten oder Phasen des therapeutischen Prozesses

(meist erst im fortgeschrittenen Stadium der Therapie nach Aufbau und Ueberprüfung eines stabilen Vertrauensbodens) kann die Begegnung mit Bachscher Musik, Kraft ihrer besonderen Qualität (vgl. II.4.) hilfreich sein, sich auszuloten in den Tiefen der eigenen Existenz und in Kontakt zu kommen mit der grundsätzlichen Koexistenz allen Lebens, hilfreich bei der Bewältigung existentieller Krisen und Themen, hilfreich für nootherapeutische Prozesse und im Kontext „*emotionaler Differenzierungsarbeit*“ (Petzold 1992a). Dabei versteht sich diese kokreative Arbeit mit Bachscher Musik als je eingebettet in kompatible metatheoretische Positionen, in anthropologische, Persönlichkeitstheoretische, entwicklungs-psychologische Konzepte. Es wird in einigen Textpassagen das Ineinanderverwobensein von persönlichem Berührtsein und professionell Erlebten deutlich werden. Somit wird ein wissenschaftlicher Diskurs im traditionellen Sinne der Hypothesengewinnung, des Bemühens um Operationalität und reliable Daten in diesem Artikel nicht stattfinden.

## **2. Überblick, Behandlungskonzeption und Klientenvariablen**

Vielmehr beschränke ich mich auf einige wenige der in diesem breiten thematischen Feld möglichen Fokussierungen, nehme einen primären Blick auf selber in therapeutischen und Selbsterfahrungskontexten Erlebtes, auf Resonanzen von EinzelklientInnen sowie von TeilnehmerInnen meiner Seminare zum Thema „*Selbsterfahrung mit dem Medium des Bachschen Kantatenwerkes*“.

Den mehr praxeologischen Ausführungen vorangestellt wird die Erörterung der theoretischen Bezugsrahmen des medialen Einsatzes Bachscher Musik:

Zunächst erfolgen einige Erwägungen zur Einbettung des Ansatzes in metatheoretische ontologische Erwägungen und zur Einordnung des Vorgehens in ein umfassendes Behandlungskonzept im Sinne der „Integrativen Therapie“ (vgl. Petzold 1992a). Da das zu beschreibende therapeutische Vorgehen im Kontext musiktherapeutischer Arbeit anzusiedeln ist, ist es sinnvoll, einige Anmerkungen zur Einordnung in die für diese Arbeit wichtige Methoden und Dimensionen der „Integrativen Musiktherapie“ (vgl. Frohne-Hagemann 1990) voranzustellen.

Im weiteren Verlauf ist ein Diskurs zentral, in dem ausgeführt wird, was mir die Musik von *J.S.Bach* als besonders geeignet erscheinen läßt, um sie in therapeutischen Kontexten als Medium einzubeziehen, wobei musikwissenschaftliche und therapeutische Ueberlegungen, Gedanken zur „Religiosität“ Bachscher Musik, sowie erste eigene Hypothesenbildungen Thema werden. Ein spezieller Focus wird hierbei auf die für religiöse Zwecke komponierte Musik *Bachs* gerichtet, insbesondere auf sein umfangreiches Kantatenwerk. Diese besondere Musikgattung steht im Mittelpunkt der Seminare „*Selbsterfahrung mit dem Medium des Bachschen Kantatenwerkes*“. Erfahrungen sowie Resonanzen von TeilnehmerInnen werden an entsprechenden Stellen in die Ausführungen einfließen (vgl. II.3.u.4.). Eine Diskussion der Resultate einer katamnestic Studie<sup>1</sup>, würden den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen.

Es wird vielmehr in der Folge der konkrete Einsatz *Bachscher* Musik an der Schnittstelle von nootherapeutischer Arbeit und *emotionaler Differenzierungsarbeit* (Petzold 1992a) skizziert. Der Fallvignette wird dabei der theoretische Bezug zu den entsprechenden Konzepten der Integrativen Therapie vorangestellt.

Es sei nochmals verdeutlicht, daß der hier vorgestellte Einsatz eines spezifischen musikalischen Mediums in therapeutische Arbeit, auf verantwortbare Weise betrieben, als integriert in eine umfassende Behandlungskonzeption verstanden werden muß. So wird nicht auf die „*heilende Kraft*“ *Bachscher* Musik vertraut, sondern es liegt jeweils eine umfassende Behandlungskonzeption mit Diagnose und Bestandsaufnahme im Setting, Problem- und Ressourcenanalysen (*Petzold* 1993a, *Petzold, Orth* 1994) zugrunde, werden für die KlientInnen Globalziele, Grobziele und Feinziele eruiert, die kurzfristig, mittelfristig oder langfristig gesteckt und realisiert werden, indem je angemessene Methoden, Behandlungsstrategien und -techniken ausgewählt werden und zum Einsatz kommen (*Petzold, Leuenberger, Steffan* 1998). Es macht zunächst den Eindruck (siehe Fallvignette), daß es einige Klientenvariablen gibt, welche als notwendige Voraussetzung für die Arbeit mit diesem Medium günstigerweise gegeben sein sollten: eine gewisse reflexive Elaboriertheit, eine biographisch erworbene positiv besetzte Hörgewohnheit in Bezug auf klassische und barocke Musik, Zugehörigkeit zu einer speziellen sozialen Schicht (Bildungsschicht) etc. Gleichwohl konnte ich eine Reihe von ermutigenden Erfahrungen auch mit Klienten z.B. im Bereich der ambulanten Drogentherapie, die bis dahin noch überhaupt nicht über Hörerfahrungen mit *Bachscher* Musik verfügten, gewinnen. So erwog ich z.B. den Einsatz dieses Mediums in einem Moment, wo bei einem HIV-positiven Patienten angstvoll Fragen zu Sinn und Perspektive seines Lebens auftauchten. Der Patient hatte nach langen Jahren des ihn vernebelnden und vor Überflutung schützenden Heroinkonsumes „aufzutauchen“ gewagt, wurde von panischen Gefühlen erfaßt und hing verzweifelt-ambivalent zwischen Lebenwollen und Aufgebenwollen. Hier war es speziell für ihn ausgesuchte *Bachsche* Musik (u.a. für Gitarre umgeschriebene Cellosuiten), die im Kontext von entsprechend adaptierten Entspannungsmethoden unterstützend eingesetzt wurde.

### 3. *Ontologische Reflexionen*

Der vorliegende Beitrag bemüht sich um einen Diskurs, der sich - von metatheoretischer Warte aus betrachtet - im Grunde genommen ontologischen Fragestellungen widmet, bzw. diese als Hintergrund der praxeologischen Erörterungen im nootherapeutischen Kontext immer wieder aufleuchten lassen möchte. Das ist zwar genau der Bereich, auf den das *Wittgensteinsche* Zitat „Es gibt Bereiche, über die man nur schwer reden kann und über die man besser schweigen sollte“ (*Wittgenstein* 1964), besonders zutrifft. Gleichwohl mache ich gerade in therapeutischen Phasen, in denen es um Sinnfragen und metaphysische Themen geht und mir der Einsatz *Bachscher* Musik indiziert scheint, berührende Erfahrungen, die mir, bei aller Schwierigkeit sie adäquat zu benennen, Wert erscheinen mit-*geteilt* zu werden (vgl. Schlußbemerkung). Ermutigt für den *Stil* meines Vorgehens hat mich diesbezüglich insbesondere der beeindruckende Text „*Noothérapie und säkuläre Mystik in der Integrativen Therapie*“ (*Petzold* 1983e).

Die *Wittgensteinsche* „Mahnung“ beachtend, kann gesagt werden, daß Ontologie „eine ganz empirische Wissenschaft (ist), die sich auf dem Boden der Lebenserfahrung erhebt, nur daß sie diesen selbst in Augenschein nimmt.“ (*Schmitz* 1990 in *Petzold* 1992a, 316). Gerade um diese „*elementar-leibliche Betroffenheit*“ (ebd.), an die *Schmitz* die Wirklichkeit des personalen Subjekts, das „*die Wirklichkeit unmittelbar packt*“ (ebd.), bindet, ohne es aus der Distanzierungsfähigkeit zu lassen, geht es - mit dem Blick auf die konkreten Erfahrungen im musik- und nootherapeutischen Kontext - in diesem Beitrag, und zwar dieses im therapeutischen Mit-Sein in der Begegnung mit dem spezifischen Medium *Bachscher* Musik.

In der Ontologie der Integrativen Therapie - aus der hier für unsere Thematik einige wesentliche Aspekte herausgezogen sein sollen - entwickelt *Petzold* (1980g) ein „synontisches Seinsverständnis“ und eine „Ontologie des erfahrenen Mitseins“. Für dieses Seinsverständnis<sup>II</sup> werden für die Integrative Therapie zwei Möglichkeiten der „Überschreitung“ (*Petzold* 1992a, 517) deutlich, auf die, trotz der Verschiedenheit ihrer Ansätze, *Gabriel Marcel*, *Karl Albert*, *Maurice Merleau Ponty* und *Methew Fox* hinwiesen und die als gemeinsamen Bezug „die Erfahrung“ haben. Für die vorliegende Thematik genügt es, auf die beiden Positionen von *Marcel* und *Merleau-Ponty* hinzuweisen: Zwischen beiden Positionen als ontologische Hintergrundfolie in der Erörterung der Erfahrungen von mir und meinen KlientInnen/SeminarteilnehmerInnen mit *Bachscher* Musik bewegen sich die Verstehens- und Erklärungsversuche hier im Text. Diese Versuche sind weitgehend offen und noch in Entwicklung, einiges vielleicht zu integrieren beginnend, ohne die Verschiedenheiten beider Ansätze zu leugnen (vgl. *Witzel* 1978). *Petzold* (1992a) benennt als zunächst nicht offensichtlichen gemeinsamen Grund beider Ansätze den des phänomenologischen Zuganges über die Leiblichkeit. Zudem wird von *Merleau-Ponty* *Marcel*s Bestimmung des Seins als „*mystère*“ übernommen: „Welt und Vernunft stellen kein Problem dar; mag man sie, wenn man will, geheimnisvoll nennen, doch dieses Geheimnis definiert sie; es kann nicht darum gehen, eine Lösung zu finden, es ist *diesseits* jeglicher Lösung“ (*Petzold* 1992a, 519).

*Gabriel Marcel* nähert sich also dem Mysterium des Seins über „*Intuitive Reflexionen*“ (*Petzold* 1980g), über eine intuitiv-denkende Seinserfahrung, im schöpferischen Seinsvollzug sowie in personaler Seinsteilhabe (vgl. *Petzold* 1992a). „In *existentiellen Erfahrungen*“ der Begegnung, in Grenzerlebnissen kann ein solcher Zugang genauso gewonnen werden, wie in der *reflektierten Intuition* (vgl. Fallvignette) künstlerischen Tuns, in „*noothérapeutischen Dialogen*“ und versunkener Meditation (*Petzold* 1969h, 1983e, 1993o, *Orth* 1993). *Merleau-Ponty* vollzieht hingegen *Marcel*s Bedingung der Ontologie in einer vom einzelnen erfahrenen Teilhabe am ultimativen Seinsmysterium eines „göttlichen Du“ nicht mit. Für ihn geht es um Sein „*hinter*“ der unmittelbar zugänglichen, bewußten Erfahrung der „*Phänomene*“, hinter welcher „*Strukturen*“ ruhen. Gemeinsam ist beiden - zum benannten phänomenologischen Zugang über die Leiblichkeit - daß es ihnen, um „*Teilhabe*“ geht, *Marcel* um die Partizipation am „*Mysterium des Seins*“, *Merleau-Ponty* um das „*Teil-sein im Fleisch der Welt*“, wobei beide auf ein Milieu abzielen, das jenseits der Zerspaltung der Welt in Subjekt und Objekt liegt. So sehen beide ihren Zugang über die menschliche Leiblichkeit, die sich als Zwischenleiblichkeit erweist. (vgl. *Petzold* 1992a). An dieser Stelle sei nur hingewiesen auf die für die Integrative Psychotherapie wichtigen ontologischen Weiterentwicklungen von *H. Schmitz* (*Petzold* 1992a) und dem späten *Merleau-Ponty* (ebd.). Im vorliegenden Kontext interessiert insbesondere *Marcel*s „*Ontologie Erfahrbarer Metaphysik*“ oder diesen Ansatz weiterführend die „*Kosmosmystik*“ von *Fox* (1982, 1991): In Seminaren oder auch Einzeltherapien begegne ich immer wieder Personen, die - wenn existentielle Themen evoziert sind oder wenn die gemeinsame Arbeit in eine nootherapeutische Phase tritt - ihre eigene Religiosität zur Frage haben bzw. themenbedingt religiös orientiert fragen: Als Christen mit Orientierung auf ein „*Göttliches Du oder Göttlichen Ur-Grund*“ und/oder sich als wesensmäßig spirituell orientierte Menschen Verstehende suchen sie sehnsüchtig nach „*Er-Lösungen*“ für ihren Lebensweg. Um aus akuten oder längerdauernden Sinnkrisen herauszufinden, möchten sie aus der „*Ruhelosigkeit ihres Herzens*“ (vgl. *Confessiones* von *Augustinus*) „*er-löst*“ werden (möchten in Körper-Seele-Geist „*Los-lassen*“ können als ein Schritt auf dem Weg zum „*er-löst werden*“ - vgl. Resonanz der SeminarteilnehmerIn in III.4., 10. Aspekt). Hier bietet *Marcel*s Ontologie eine Option, wo bezugnehmend auf *Meister Eckhard* und

*Hildegard von Bingen*, die Sehnsucht nach einem *transzendenten Du*, das - wenn auch nicht beweisbar (*Marcel* 1940, 226ff in: *Petzold* 1992a, 515) - in der Tiefendimension der „*Teilhabe erfahren*“ werden kann. Für solch eine ontologische Position vertritt *Petzold*(1992a), daß man ihrer theistischen Transzendierung nicht folgen müsse, „wenngleich der Ansatz *Marcel*s einer der angenehmsten und überzeugendsten Möglichkeiten erscheint, einen Zugang zu einem *milieu divine* und einer personalen Gotteserfahrung zu gewinnen“ (ebd., 518). Er ordnet diese Position der Integrativen Therapie eher einer „*innerweltlichen Religiosität*“ und einer „*säkularen Mystik*“ zu. In der Begegnung mit der *Bachschen* Musik - die aus einer zeitgeschichtlich und biographisch gesehen eindeutigen Bezogenheit zu einem personalen Gott komponiert wurde - erlebe ich nun das Phänomen, daß das Berührtsein und Betroffenheit der Hörenden meist mit atmosphärischen, leiblichen, gedanklichen, emotionalen und empfindungsmäßigen Erfahrungen einhergeht, die fast ausschließlich - auch bei theistisch orientierten Personen - mit Begriffen kommuniziert werden, die dieses „*milieu divine*“ zu benennen versuchen, eben nicht in entscheidendem Maße in Bezug auf ein personales Gegenüber dieser existentiellen Dimension. Damit ist - m.M. nach - das in heutigen Tagen feststellbare Diffundieren klarer Grenzen bzgl. religiös-spiritueller Vorstellungen vieler Menschen zwischen theistischer, pantheistischer und nicht-theistischer, innerweltlicher und christlicher Mystik etc. angesprochen. Viele Menschen erleben sich *affiziert* von transzendenten Dimensionen, wenn sie diebezüglich *leibliche* Erfahrungen machen und das in Korrespondenzprozessen, in Erfahrungskontexten, wo sie dieses Affiziertsein von einem „*milieu divine*“ auch *leiblich mit-teilen* können. *Albert Schweizer*, der *Bach* emphatisch als den 5. Evangelisten benennt, dessen Musik auf den Schöpfer weise, beschreibt bereits 1915, dessen Musik (evtl. von ihm weniger so gemeint) im Sinne *innerweltlicher Mystik*: „Seine Musik ist ein Phänomen des Unbegreiflich-Realen, wie die Welt überhaupt“. Nochmals zurückkehrend zu *Marcel* und (dem späten) *Merleau-Ponty*, die beide zum *Sein* einen meditativen Zugang haben, was dann allerdings von ihnen unterschiedlich verstanden wird: Bei *Marcel* einerseits als Umgreifendes, eine „*omnipresence*“ (*Marcel* 1935, 49, in: *Petzold* 1992a) und andererseits bei *Merleau-Ponty* als ein polymorphes, durchtränkendes „*etre brut et sauvage*“, ein „*vertikales Sein*“, das sich der Domestizierung entzieht (*Merleau-Ponty*, 1964, 281, 322, 325 in: *Petzold* 1992a). Für beide trifft aber gleichermaßen zu: „Das suchende und fragende Denken hat keinen begrifflichen Inhalt, keine logischen Prinzipien, sondern wird zurückgeworfen auf ein wesentlich *Unfaßbares*, auf ein konkret *Unerschöpfliches*“ (*Foelz* 1980, 189 in: *Petzold* 1992a 520).

Als Therapeut beide ontologische Optionen für entsprechende Erfahrungen „als möglich gelten lassen“, sowie koexistente, synontische Erfahrungskontexte zur Verfügung stellen, bietet sich an: „In der Ursprünglichkeit der erfahrenen und erschaffenen Wirklichkeit ...konstituiert sich über *Inkarnation* und *Teilhabe* des *sujet incarné* am *Fleisch der Welt*, am *Ineinander* eines Gewebes (texture) eine *indirekte Ontologie*“ (vgl. *Merleau-Ponty* 1964, in: *Petzold* 1992a), wo es nicht um „weltenthobene Transzendenz“ geht, wo es um die „strukturelle Dimension hinter den Phänomenen“ (vgl. ebd.) geht. Andererseits gilt es offenzubleiben dort an den Grenzen des „unverzichtbaren systematischen Fragens“ (ebd., 521), zu verweisen auf ein „*Jenseits-der Grenze*“, nach dem sich Sehnsüchte entwickeln können („Hunger nach Sein“ - *Marcel* 1935), womit eine metaphysische Weiterführung verbunden sein *kann*, aber nicht muß.

#### **4. Musiktherapeutischer Kontext**

Wesentlicher theoretischer und methodologischer Hintergrund der therapeutischen und agogischen Arbeit mit dem Medium *Bachscher Musik* ist die „Integrative Musiktherapie“ (Frohne-Hagemann 1990).

Wie in der Einleitung betont, wird bzgl. des Einsatzes *Bachscher Musik* nicht eine therapeutische Medienzentriertheit propagiert. Es sollen vielmehr für ein therapeutisches Handeln, welches sich einem indikationsorientierten Interventionsstil und der kontinuierlichen Rückkoppelung an die Heuristiken „prozessualer Diagnostik“, wie sie in der Integrativen Therapie entwickelt wurden (Petzold 1988, Osten 1995), verpflichtet sieht, die qualitativen Besonderheiten und Anwendungsmöglichkeiten eines speziellen Mediums untersucht und sorgsam eingesetzt werden.

Die hier vorgestellte vornehmlich *rezeptive* Arbeit mit Musik im therapeutischen Kontext sieht sich den Konzepten der „Integrative Musiktherapie“ (IMT) verbunden, die aus dem Anspruch heraus entwickelt wurde, einen methodenübergreifenden Ansatz zu erarbeiten, der neben einem klaren Bezug auf die traditionelle Musiktherapie (Strobel, Huppmann 1978, Decker-Voigt 1983) eine dezidiert psychotherapeutische Ausrichtung hat (Frohne-Hagemann 1979, 1990a, 1990b, 1993a, in: Petzold 1997). Sie läßt sich wie folgt definieren:

„Integrative Musiktherapie (IMT) ist eine ganzheitliche Methode, in der psychotherapeutische, musikagogische und musiklehrpädagogische Maßnahmen klinisch fundiert verbunden werden. Sie kann als psychotherapeutische Methode *konfliktzentriert-aufdeckend* angewandt werden und als agogisch-musiktherapeutische Methode *übungszentriert* oder *erlebniszentriert* mit klinischer, heilpädagogischer, präventiver oder rehabilitativer Zielsetzung eingesetzt werden. Der Integrative Musiktherapeut wendet die Ergebnisse und Methoden psychologischer Grundlagendisziplinen und verwandter Bereiche (...) an. In diesem Sinne ist Musiktherapie immer als „klinische“ Methode zu verstehen. Sie ist eine praxisbezogene Disziplin auf der Grundlage integrativer metatheoretischer Konzepte“ (Frohne-Hagemann 1993).

Die IMT greift zum einen tiefenpsychologisches Gedankengut auf, verarbeitet zum anderen die Resultate moderner longitudinal ausgerichteter Entwicklungspsychologie (Rutter, Rutter 1992, Petzold et al. 1993, idem 1993c). Sie ist zudem an der vergleichenden Psychotherapie-forschung, dem „neuen Integrationsparadigma in der Psychotherapie“ (Petzold 1988n, Grawe et al. 1994) orientiert. Die drei in der obigen Definition aufgeführten *Modalitäten* Integrativer Musiktherapie kommen in der therapeutischen Arbeit mit *Bachscher Musik* indikationsspezifisch, sich in organischer Weise ergänzend, zum Tragen. Es werden vier musiktherapeutische Arbeitsformen (Modalitäten 2.Ordnung) für die IMT unterschieden. Neben den klassischerweise genannten *aktiven* und *rezeptiven* Arbeitsformen, findet man in der IMT zudem die *rezeptiv-produktive* (Petzold 1979g, 1977) und die *psycho-physiologische* Musiktherapie.

In der vorliegenden Arbeit wird themenbedingt die *rezeptive* und ansatzweise die *rezeptiv-produktive* Arbeitsform zur Sprache kommen. Im Gesamtkontext meines therapeutischen Arbeitens kommt hingegen die *aktive* Musiktherapie am häufigsten von den möglichen Arbeitsformen zum Einsatz. In der *rezeptiven Musiktherapie* (Schröder 1995) setzt man auf die psychologische Wirkung gehörter Musik, welche Affekte, Gefühle, Stimmungen auslöst, durch die PatientInnen „eingestimmt“ oder „umgestimmt“ (Petzold 1992a) werden können:

„Gemeinsame Auswahl von Musik, die „gut tut“, tröstet, das Gespräch oder die miteinander gehörte Musik, das sind wichtige Arbeitsformen rezeptiver Musiktherapie, die damit keineswegs die Qualität einer schematischen „Musikapotheke“ hat (Rueger 1995), sondern ein vielfach unterschätzter musiktherapeutischer Arbeitsansatz ist“ (Petzold 1997, 285). In der *rezeptiv-produktiven Musiktherapie* (Petzold 1979g) erfolgt die Verwendung von Musik im Sinne rezeptiver Form mit dem Ziel, eine musikalische oder mediale Produktion „aus der Resonanz“ auf die gehörte Musik seitens der PatientInnen zu erwirken. In diesem Sinne findet Malen nach

oder mit Musik, Imagination bei Musik, Bewegung in Resonanz auf Musik (vgl. Fallvignette), instrumentale oder vokale Resonanzen auf Musik bzw. Interludien mit Musikaufnahmen. So können therapeutisch fruchtbare Zyklen von rezeptiven und produktiven Phasen (vgl. Fallvignette) entstehen (*Petzold* 1997).

## II. Wirkfaktor „Musik von J.S.Bach“

### 1. Zur Fragestellung

Hier geht es nun um die Frage, was die Musik von *Bach* für die therapeutische und insbesondere die nootherapeutische Arbeit besonders sinn- und wirkungsvoll macht und unter bestimmten Bedingungen etwa der Musik *Mozarts* oder romantischer Komponisten oder der neuen „esoterischen Heilmusiken“ vorzuziehen empfiehlt. In der Fachliteratur findet sich bisan kaum etwas Ausführliches zu diesem Thema. Die Rezeptionsgeschichte bzgl. Bachscher Musik umfaßt zwar seit der Renaissance seiner Werke in der Romantik (vgl. Mendelssohns Wiederaufführung der Matthäus-Passion 1829<sup>III</sup> ganze Bibliotheken. Zur Bedeutung der Musik *Bachs* als Medium für therapeutische Kontexte gibt es - was vor allem interessant wäre - aus der neueren Zeit keine Publikation. Einzig - bezogen auf die Qualität Bachscher Musik für therapeutische Kontexte - findet sich eine bemerkenswerte Schrift eines Schülers von *C.G.Jung* zur Thematik, auch wenn bereits vor 50 Jahren verfaßt (*Pontvik* 1948, Neuauflage 1994): „*Grundgedanken zur psychischen Heilwirkung der Musik*“. Hierin beschreibt der Autor auch sein Erfahrungsmaterial mit der *Heilwirkung Bachscher Musik*:

„Es war mir darum zu tun, mich auf das Zentrale des Problems zu beschränken, indem die Darstellung der psychischen Heilwirkung der archetypischen Symbolik bei Bach als dem Interpreten mit der höchsten geistigen Entwicklungsform in der Musik zur Abhandlung gelangte. Meiner Ueberzeugung nach wird sich keine musiktherapeutische Forschung auf tiefenpsychologischer Basis entwickeln können, ohne diese Musik als Ausgangspunkt anzunehmen.“ (*Pontvik* 1994, 9)

Er bediente sich vor allem der Bachschen Klaviermusik<sup>IV</sup>, um durch ihre „ausgleichende Wirkung den seelischen Prozeß der Ratsuchenden zu beeinflussen“ (ebd. 11). *Pontvik* hat vor 50 Jahren im Kontext seiner jungianischen Kosmologie, Anthropologie und Ontologie zu begründen versucht, warum die Bachsche Musik die günstigste Musik zur Anwendung in der psychotherapeutischen Praxis sei. Auch wenn ich Bachsche Musik heute, auf dem Hintergrund der metatheoretischen Konzepte der IT recht verschieden zu seinem Vorgehen einsetze, und das von ihm vorgelegte philosophische Modell eine Reihe kaum je überprüfbarer Annahmen beinhaltet, erlebte ich seine wenigen Anmerkungen über die Wirkung Bachscher Musik auf seine Patienten ähnlich zu den Resonanzen der von mir betreuten Klienten. Seine Grundannahme lautet, daß Bachsche Musik religiöse Symbole darstellt, die in sich archetypischen Charakter tragen (*Pontvik*



1994). Eine Zusammenfassung seines psychologisch-philosophischen Zuganges sowie seiner Hypothese zur Wirkung Bachscher Musik im therapeutischen Kontext findet sich im Anhang .<sup>V</sup>

## 2. *Bachsche Musik = Religiöse Musik?*

„Religiosität ist der letzte Inbegriff Bachschen Wesens (...) Frömmigkeit und Glaube bestimmen das Gesetz, nach dem die Gestalt J.S.Bach angetreten ist (...) Bei keinem anderen Musiker ist die Synthese von höchster Kunst und tiefster Frömmigkeit so unmittelbar und so überwältigend wie bei Bach“ (*Besch* 1938, in: *Eggebrecht* 1994, 156)

Eine Qualitätszuschreibung Bachscher Musik, die in der Bachrezeption seit der Romantik bis in die heutige Zeit als unantastbar sacrosanct behauptet wurde, ist, daß seine Musik nicht nur „Anfang und Ende aller Musik ist“ (*Schweizer* 1915) sondern „geheiligte- und Himmels-Musik“ schlechthin. Das wird besonders deutlich, wenn von *Bachs* Verhältnis zur Mystik die Rede ist, wenn *Goethe* immer wieder zitiert wird mit seinem Ausspruch: „...wird uns als Hörer seiner Musik zumute sein, als ob wir dabei wären, wie Gott die Welt schuf“ (*Pontvik* 1994, 61). Und: „Nirgends versteht man so gut wie im Wohltemperierten Klavier, daß Bach seine Kunst als Religion empfand“ (*Schweizer*, ebd. 62).

In die Rezeption Bachscher Musik kehrt immer wieder der Gedanke ein, daß *Bachs* musikalische Mystik die Qualität einer zeitlosen Eigenständigkeit habe: „Bach greift über die Reformation zur Mystik des Mittelalters zurück“ (*Halshagen* in: *Pontvik* 1994, 59). Es ist für die vorliegende Thematik nicht von entscheidender Bedeutung, wie im Einzelnen diesbezüglich argumentiert wurde. Zudem macht ein generelles Rückgehen vor die Zeit der musikwissenschaftlichen Analysen vor allem *Eggebrechts* (1992) mit einer auch entlastenden Entmythologisierung Bachscher Musik wenig Sinn. Zum generellen Verständnis seien einige Aspekte seiner Analyse skizziert: Er rückt u.a. in nüchternem historischem Blick die immer wieder verherrlichte Predigthaltung der Bachschen Kirchenmusik in eine Distanz, indem er *Bachs* Art des musikalischen Predigens als ein barockes, zeitbedingtes Phänomen analysiert. Das gebiete, *Bachs* darin erscheinende Religiosität nicht ins zeitlos Herausragende, Einmalige und Inbegriffliche zu idealisieren, sowie vorsichtig zu sein bei dem unmittelbaren Rückschluß von *Bachs* kompositorischer Tätigkeit auf seine Person: Die Predigthaltung war von der barocken Kirchenmusik funktional gefordert, insbesondere im protestantischen Raum, wobei ein funktionaler Bereich wissenschaftlicher (=theologischer) und artifizieller (=kompositorischer) Arbeit einsetzte, die als Auftrag an den Kirchenkomponisten zu sich selbst hin isolierbar war. Seine musikalische Textexegese war eingebettet in die theologische Intention der Textpoeten. Sie war deren Fortsetzung und ein Gebot, das auch *Bach*, um gültige Kirchenmusik zu schreiben, zu erfüllen hatte, unabhängig davon, ob er wollte oder nicht. Gute Kantatentexte waren theologisch exegetische Texte, und gute Kirchenmusik war theologisch exegetische Musik. **Und da *Bach* gar nicht anders konnte als hochqualifizierte Musik zu schreiben, waren auch seine Kantaten und Passionen hochqualifizierte exegetische Musik.** Die der Person und Musik *Bachs* emphatisch zugeschriebene Religiosität ist - ohne seine Religiosität in Abrede zu stellen - aus der Isolation ins einmalig Überzeitliche zurückzustufen und in Beziehung zu setzen zu einem konkreten geschichtlichen Postulat (s.o.). Dabei stehe im Blick auf das Qualitätskriterium *Bach* kompositorisch und theologisch an oberster Stelle. Aber nicht nur die Bachsche Kirchenmusik, sondern auch sämtliche Instrumentalmusik von ihm wurde von der Bachrezeption meist als religiöse Musik titulierte: „Die Religion gehört bei Bach in die Definition von Kunst überhaupt“ zitiert *Eggebrecht* nochmals *Albert Schweizer* (S. 164) und fragt, ob Musik „an sich“ überhaupt religiös sein könne. Er argumentiert - und das gilt auch für Bachsche Musik - , daß Musik gottesdienstlich, gottgerichtet und religiös sein könne:

1. in Verbindung mit einem religiösen Text: Folgerichtig verliert seine Kirchenmusik die durch sie gestiftete Religiosität, nimmt man ihr den Text weg.
2. infolge ihrer Funktion, z.B. als gottesdienstliche Orgelmusik: in einen Konzertsaal transportiert, stellt sich die Frage der Religiosität von Musik „an sich“ erneut.
3. auf Grund von religiösen Programmen, Überschriften, Zitaten etc.: Kennt der Hörer diese religiösen Zitate etc. aber nicht, wird wieder zur Frage, ob Musik „an sich“ religiös sein kann.
4. sub specie einer Auffassung von Musik generell, speziell der augustiniischen und lutherischen Auffassung von Musik als „Geschenk Gottes“, das, wo immer es erscheint, bestimmt und in der Lage ist, zum Lobe Gottes und zu

seiner Erkenntnis: Bach selber hat, in der Tradition dieser Auslegung lebend, dieses Musikverständnis als für sich geltend bezeugt, ein Musikverständnis jedoch, das in seiner von Zeit und Tradition entbundenen Grundsätzlichkeit Bachs Sonderstellung nicht begründen würde.

5. als in aller Kunst und somit auch in Musik eine religiöse Dimension aufscheint, ein metaphysischer Verweis: Auch hierin wäre die Sonderstellung *Bachs* nicht zu rechtfertigen, da sie alle „große“ Musik betreffe.
6. aufgrund ihrer Kompositionsart, ihres Stils: Bei dieser Möglichkeit des Geltens könne *Bachs* Musik hervorgehoben werden: Sie sei Inbegriff einer in hohem Grade geordneten Musik, beeindruckte ästhetisch infolge ihres Reichtums an musikalischem Sinn, ihrer hohen affektiven Ausdruckskraft, „so daß die in ihrer Sinnlichkeit und Expression herrschende Ordnung als Schöpfungsordnung aufgefaßt werden könne, die den Menschen in seiner Menschlichkeit einschließt und ihn als Hörer dieser Musik mit dem Schöpfer dieser Ordnung, mit Gott, in Verbindung gebracht werden kann“ (Eggebrecht 1994, 166).

Seine Analyse verweist aber dann darauf, daß diese religiöse Erhebung *Bachs* ein Topos sei, der erst beim Transport seiner Musik in eine geistes- und kompositionsgeschichtliche neue Umgebung einer späteren Zeit entstanden sei. Diese spätere Perspektive sei entstanden, „als die kontrapunktisch-polyphone, mathematisch-organische, zahlhaftproportionale Art von Ordnung in andere Ordnungsmaximen überführt worden war - in Arten des Komponierens, bei denen die psychische Befindlichkeit des Menschen in den Mittelpunkt trat und die Aufgehobenheit der Form in einen göttliche ordo weniger sinnfällig war oder zu sein schien.“ (ebd.). Die Kompositionsart *Bachs* beruhe auf einem traditionsgesättigten Zeitstil, welchen er aufgriff, modernisierte und perfektionierte, wobei vielfach bestätigt ist, daß eine ebenfalls traditionsreiche gottbezogene Auffassung von Musik diesem Zeitstil entsprochen habe (vgl. Eggebrecht 1994). *Bachs* Religiosität möchte Eggebrecht mit seiner Analyse nicht antasten, er sieht ihn als einen frommen Menschen im konkret christlichen Sinn (vgl. das Choraldiktat auf seinem Sterbebett: „Vor deinen Thron tret ich hiermit“). Seine Musik ist letztlich als Musik nicht religiöser als andere auch.

Gleichwohl gibt es im Erleben Bachscher Musik - bedingt durch das besonders auch für Musikkundige letztlich unfaßbare Genie Bachscher Kompositionskunst, sowohl im Kontext seiner Zeit als auch über die Zeiträume hinweg, - nicht wirklich einordbare Dimensionen, die auch mit einer entmythologisierenden Analyse nicht relativierbar sind: In ihr läßt sich auf eben unvergleichlich und besonders eindringliche und berührende Weise, die Dimension eines strukturellen Grundes, einer Ebene hinter der Welt der musikstilistischen Phänomene erfahren, die als „ontologische Erfahrung“ (Albert 1972; Orth 1993) des Verbundenseins, mit den Unendlichkeiten der Lebenswelt, des Urgrundes menschlicher Existenz, ja des Universums stehen kann. In diesem Punkt sind der nüchternste Musikwissenschaftler wie der frömmelichste Liebhaber dieser Musik einig. Ersterer benennt als Grund die vorher und nachher unerreichte kompositorische Qualität, für letzteren sind die Beschreibungen *Schweizers* und *Goethes* (s.o.) wie aus der Seele gesprochen.

Für das vorliegende Thema bedeutsam ist das in allen Bewertungsmaßstäben Gemeinsame, - ganz im Sinne einer „innerweltlichen Religiosität“ und „säkularen Mystik“ (vgl. Petzold 1992a, Petzold 1983e) - jenseits davon, ob „die Bachsche Musik eines der wichtigsten Beweise dieses Jahrtausends für die Existenz Gottes sei“<sup>VI</sup> oder „schlicht“ der Ausdruck für die sehr weit gesteckten Möglichkeiten menschlicher Schöpferkraft ist: Kraft ihrer Qualität und Genialität vermag sie den Menschen, der sich auf sie einzulassen vermag, unterstützen sich auszuloten in den Tiefen seiner eigenen Existenz und in Kontakt zu kommen mit dem Erleben der *grundsätzlichen Koexistenz alles Lebenden*. Sie ist damit „religiös“<sup>VII</sup>, im Sinne einer Anbindung an die existentiellen Lebenswurzeln, kreativitäts-, wachstums- und integrationsfördernd.

### 3. *Das Potential Bachscher Kantatenmusik*

In der langjährigen Beziehung zur Vertonung religiöser Texte durch *Bach* und hierbei insbesondere zum umfangreichen Kantatenwerk (*ca. 200 überlieferte Kirchenkantaten*<sup>VIII</sup> waren mir, von psychologischer und therapeutischer Warte aus betrachtet, in dieser Musik immer wieder Besonderheiten aufgefallen. Dabei lag das Interesse speziell auf der kompositorischen „Auseinandersetzung“ *Bachs* mit existentiellen Lebensgrundthemen (z.B. Lebensweg: Kantaten 44, 97, 166, 5; Lebenszeit: K. 39, 49, 53, 106, 31; Sterben und Tod: K. 8, 53, 106, 31, 131, 56, 82; Lebenskampf: K.126; etc.) emotionalen Prozessen ( z.B. Trauer - Freude: K. 12, 103; Seelenschmerz - Trost: K. 113; Angst - Hoffnung: K. 158; Prozeß im Kontext einer Melancholie: K. 13; etc.) oder emotionaler Zustände (Freude: K. 30, 31, 110, 111, 112, 143; Angst: K. 98, 179; Wut: K. 102; etc.) sowie weiterer psychologischer Themen.

1. Zunächst ist hörbar, - und das würde in der Fachwelt nirgendwo bestritten - daß *Bach* kompositorisch auf höchstem Qualitätsniveau, in höchst intensiver, vielschichtig darstellender und tiefsinnigst ausdeutender Weise auf die Texte seiner Kirchenmusik eingegangen ist.

2. Auf besonders beeindruckende Weise vermag er den sich sehr oft mit existentiellen Grundverfaßtheiten des Lebens beschäftigenden religiösen Texten eine Dimension und Qualität hinzuzufügen, die der Text zwar meint, aber als sprachliches Gebilde nicht so zu vermitteln vermag: Er vermag die augenblickliche Verwirklichung der oftmals besagten existentiellen Befindlichkeiten in einer Weise des unmittelbaren Einwirkens auf das Empfinden und das Gefühlsgeschehen im Hörer zu bewirken.

Als ein bestätigendes Beispiel für dieses Prinzip sei das Eröffnungsrezitativ der Kantate 158<sup>IX</sup> genannt, wo der ariosen, trostreichen Eröffnung „Der Friede sei mit dir“ die verminderten Septakkorde des „ängstlichen Gewissens“ gegenüberstehen und der Ductus des Rezitativs, getragen von dem abermaligen ariosen Friedenssegnen immer klarer das Dissonanzenwesen abstreift, bis hin zur Herzensannahme des Friedensspruches, der am Schluß im verlängerten rhetorisch gesteigerten und zugleich segnend beruhigenden Arioso erklingt (vgl. *Eggebrecht* 1994).

3. An selbigem Beispiel wird weiterhin prägnant: In den Bachschen Kantaten finden wir vielfach, sowohl innerhalb eines Stückes (vor allem bei Arien und Rezitativen), als auch im größeren Bogen einer ganzen Kantate, einen Prozeß einer vielschichtigen emotionalen Auseinandersetzung mit existentiellen menschlichen Themen:

Ein kompositorisch hoch differenziert angelegter, in seinem Verlauf teilweise gut nachvollziehbarer Prozeß entwickelt, verstärkt, intensiviert, klärt einerseits die zu kommunizierende existentielle Thematik, vermag umfassend, ausbalanciert und auf in der Regel tröstliche Weise den Hörer in emotionalen Kontakt ihn im Moment betreffenden Lebensthemen zu bringen. Das geschieht auf eine Weise, wie es der Text allein nie vermögen würde. *Bach* sucht gezielt Texte für bestimmte Themen aus, modifiziert sie bei Bedarf und ordnet sie oftmals recht frei für seine Zwecke. So entsteht in vielen seiner Kantaten ein vielschichtiger und sehr berührender Ausdrucksbogen emotionaler Prozesse (wie z.B.in Kantate 199<sup>X</sup> : vom Seelenschmerz und stummen Klagen: *Recitativ und 1.Arie*, über Trauer/Wehmut, die Bitte um Geduld sowie Reuegefühle: *Recitativ und 2.Arie*, über das Bewußtwerden von Heilmöglichkeiten sowie Trost: *Recitativ und Choral*, über den Glauben an Ruhe und erleben von Freude: *Recitativ*, zu Versöhnung und Ausdruck von Freude: Arie 3). Wie in Kap. II.2 aufgezeigt, hatte *Bachs* religiöse Musik Geltung aus einem geschichtlichen Postulat seiner Zeit, gekennzeichnet durch orthodox-lutherischer und pietistisch gefärbter Inhaltlichkeit und mit den musikalischen Mitteln des Spätbarocks. Die Frage, ob nun die in den Kantaten zu hörenden „barock-religiösen Texte“ den heutigen „Suchenden“ nicht eher abschrecken oder gar amüsieren

wird, ist in diesem Kontext natürlich zentral. Meine Erfahrung aus den bisherigen Seminaren mit Menschen aus verschiedenen sozialen Kontexten zeigt diesbezüglich Ermutigendes: Eine entsprechend der jeweiligen Teilnehmer-zusammensetzung gestaltete Einführung in mögliche und für heutige Prozesse fruchtbare Zugänge zu den Text- und Musikkompositionen minimiert Befremdungsgefühle, zum Ausdruck kommend in Amüsiertheit, Langeweile oder anderen Abwehrformen. Verschiedentlich erprobte Zugänge bestanden darin,

- daß die TeilnehmerInnen die Texte diskutieren, ihre Gefühle, Gedanken, Abwehr, Assoziationen miteinander teilen, bevor sie die Musik hören,
- daß sie *meditativ* (verschiedene Möglichkeiten) das „existentielle Wesen“ der Texte zu erfassen versuchen (mit entsprechender vorheriger Einstimmung, Zentrierungsübung),
- daß sie versuchen *leiblich* die Atmosphäre des Textes zu erfassen: sich vom Text inspirieren lassend in Bewegung gehen, tanzen, mit verschiedene Positionen und Haltungen experimentieren,
- daß sie eine „modernisierte“ Textfassung keieren, inspiriert durch die in ihnen durch den Text ausgelösten Stimmungen, Empfindungen Gefühle, im Kontext der eigenen im Vordergrund stehenden Thematik,
- daß sie den Text und die Widerstände, die er auslöst mit Farben auf Papier bringen, etc.

In einem Katamnesefragebogen<sup>XI</sup> gaben etwa 70% der TeilnehmerInnen an, daß Ihnen das Maß der gehörten Kantatenmusik auf keine Fall zu viel war, sie durch angemessene erlebniszentrierte Einführung sowie Begleitung zunehmend und schnell vertraut wurden mit den zunächst fremden Texten. Im Studium der Texte der Kantaten *Bachs* fällt schnell der ungeheure Reichtum an Begriffen für emotionale Zustände auf. Viele der damals gängigen Begrifflichkeiten muten heute fremd an, wie etwa: „das Herz erhoben fühlen“, „brünstig im Herzen fühlen“, „Zagen fühlen“. Auch hatte man zur Zeit des Barockes andere *Ikonen*, waren die inneren Bilder sowie die empfindungsmäßigen Korrelate bei ähnlichen Emotionsbegriffen (z.B. Pein) verschieden zu den heutigen. Gleichwohl verfügte der barocke Komponist oder Textautor über eine Vielzahl von Bildern und Umschreibungen von emotionalen Zuständen, die auch heute noch bereichern können. Wichtig ist der angemessene und sorgsam angeleitete Einsatz von Bachscher Musik, wenn sie mit barocken Texten und damit mit barocken Begrifflichkeiten für emotionale Befindlichkeiten im Zusammenhang steht. Ein weiterer im Rahmen eines Seminares durchgeführter Versuch mag das Gesagte verdeutlichen:

Den TeilnehmerInnen wurde zu Beginn einer Einheit ein Fragebogen verteilt, auf dem sie eine lange Reihe mit Beschreibungen von Gefühlszuständen, wie sie in *Bachs* Kantatentexten vorkommen, aufgelistet fanden. Sie sollten darauf zügig notieren, was sie in sich im Moment emotional erleben, dort mit der entsprechenden Valenz ankreuzen, wo sie eine emotionale Qualität als im Moment für sich zutreffend bzw. nicht zutreffend empfanden ( ++=viel, (+)= wenig, - = gar nicht). Begriffe, mit den sie nichts anzufangen wußten, sollten beim zweiten Durchlesen ein Kreuz beim „?“ erhalten. Daraufhin wurde ein Musikstück von *J.S.Bach* gehört und nochmals geraten, wie danach das momentane emotionale Befinden sei. Es gab eine Reihe interessanter Resultate bzgl. der Vorher/Nachher Varianzen.

Hier ist jetzt das Resultat von Bedeutung, daß bis auf eine Ausnahme sämtliche aufgeführten Begrifflichkeiten mit emotionalen Zuständen von den TeilnehmerInnen assoziierbar waren und daß die meisten der TeilnehmerInnen viele der „barocken“ Begrifflichkeiten wählten, um das emotional bei sich Wahrgenommene zu beschreiben. Die TeilnehmerInnen gaben an, daß ihnen mit dieser Übung eine bewußtere und vertiefte Wahrnehmung und eine differenziertere Benennung ihres emotionalen Erlebens für den Kontext der Seminareinheit ermöglicht worden ist.

#### **4. Eigene Hypothese: Das Synergetische Potential Bachscher Musik**

Was ist nun das aus meiner Sicht das „Besondere“, aus der übrigen Kompositionswelt Herausragende an der Bachschen Musik bzgl. unserer Thematik?

Mit dem „Besonderen“ gemeint ist der Erfahrungswert, daß es bei der Bachschen Musik in der Regel *eine spezielle Synergie von günstigen strukturellen, kompositorischen, ästhetischen und qualitativen Faktoren* gibt, die für einen „Gebrauch“ in therapeutischen Kontexten einzigartig ist.

Es versteht sich von selbst, daß davon unberührt gültig bleibt, daß für entsprechende Kontexte - d.h. bei entsprechend klarer Indikationsstellung und differentialdiagnostischen Erwägungen - Musik anderer Komponistengrößen wie etwa *Mozart, Schubert, Schostakowitsch* und/oder moderner Musiker die adäquatere Wahl für eine förderliche Erfahrung ist. Diese Hypothese und ihre Ausdifferenzierung ist von mir weder musikwissenschaftlich noch psychologisch aufgrund von Studien mit operationalen Daten zu belegen. In Bezug auf die Wirkung im therapeutischen Kontext beziehe ich mich auf sog. „weiche“ Daten anhand von eigenen Erfahrungen und Resonanzen von KlientInnen, PatientInnen und SeminarteilnehmerInnen. Von musikwissenschaftlicher Warte aus betrachtet sei bzgl. des synergetischen Phänomens der Wirkung Bachscher Musik hier lediglich darauf hingewiesen, daß eine wesentliche Grundidee seines Komponierens diejenige des „*Alles-in-Einem und Alles-aus Einem*“ war: In *Bachs* Neigung, unterschiedliche, ja heterogene Gattungen in einem Werk zu vereinen, zeigt sich das erstere, letzteres in seinem Drang möglichst viel musikalische Substanz aus möglichst viel Material zu gewinnen. Vier Prinzipien, welchen *Bach* auf charakteristische Weise verpflichtet war, lassen sich innerhalb dieser leitenden Idee benennen: das konzertierende Prinzip, das Prinzip des obligaten Satzes, das redende Prinzip und das Prinzip der Sinnbildlichkeit. Alle vier Prinzipien lassen sich aus der zeitgenössischen Musiktheorie und -praxis ableiten. Jedoch sind sie in ihrer wechselseitigen Verschränkung und ihrer Eindringlichkeit der Präsentation allein für *Bach* charakteristisch (*Geck* 1993).

Diese *spezielle „Synergie“ in Bachscher Musik* möchte ich im Folgenden etwas ausdifferenzierend beschreiben. Dabei betonen die einzelnen hypothetischen Sätzen Nuancen desselben Aspektes, d.h. sie benennen nicht deutlich voneinander abgrenzbare, teilweise sich wiederholende Aspekte der Wirkweise Bachscher Musik:

Den Teilaspekten beigelegt sind jeweils - stellvertretend auch für weitere ähnliche Kommentare - **Resonanzen**, Erfahrungen und Erlebnisse von PatientInnen, KlientInnen oder SeminarteilnehmerInnen (diese sind Gedächtnisaufzeichnungen im Anschluß an Therapiestunden oder Seminareinheiten, somit nicht wortwörtlich aufgezeichnet), sowie teilweise ergänzt von bestätigenden Meinungen ausgewiesener Kenner Bachscher Musik.

### 1. *Bachs* Musik wirkt als Inbegriff der Synergie von Ausdruck und Ordnung, Emotion und Struktur.

„Bestimmtheit statt Unbestimmtheit. Klarheit statt Verschwommenheit. Religiöse Energie statt Glaube und religiöse Autorität. Verhältnis statt Form. Synthese statt Analyse. Logische Konstruktion statt lyrische Konstellation“ (Einige der Thesen *Theo van Doesburgs* zu *Bach*, in: *Kagel* 1991, 184). **Resonanz:** „*Wenn ich diese Musik höre, fühle ich mich klar und ganz natürlich bei mir. Wenn das nur immer so wäre. Ich fühle mich wie eine schwere aber leichtrollende Kugel. Der kann nichts geschehen. Es ist aber auch feierlich in mir mit Freude, so geordnet und geschützt.*

### 2. *Bach* hat seine Musik, teilweise oder ganz, - in für seine Zeit und bis heute nicht wirklich entschlüsselbar - genial durchkonstruiert und damit kompositorisch ein unerreichtes Gleichgewicht hergestellt.

*Wilhelm Werker* (in *Pontvik* 1994, 53): „weder oben noch unten...überall Gleichgewicht...ihr Vorbild (evtl.) in den Plänen der Baumeister gefunden hat“ sowie *Gerhard Herz* (in *Pontvik* 1994, 55): „Daß *Bachs* Werk in etwas Transzendente wurzelt, das über das Erfäßbare hinausgeht, kann der Rationalismus nicht begreifen...Für *Bach* gibt es noch eine Denkwelt unabhängig von der Realwelt.“ und ebd.: „...die Kunst der Fuge (ist) eine einzigartige Schöpfung von Spiegelsinn und übersinnlicher Mathematik.“ **Resonanzen:** 1. (Nach dem Hören des „*Musikalisches Opfers*“) *Es ist für mich verblüffend, daß ich mich so ruhig, - wirklich ruhig - und friedlich fühle. Die Musik würde ich zuhause eigentlich nicht hören. Sie ist mir zu undurchsichtig und irgendwie ernst.* 2. Ich habe das Bild von einem unendlich hohen Tempel, einem Dom und dennoch fühle ich mich darin nicht klein, eher würdevoll und ganz geklärt.

**3. Bachs Musik vereinigt auf höchstem kompositorischen Niveau Kraft und Gelassenheit, höchste Verdichtung mit einfachen Weisen, Spannung und Entspannung, prickelnde Lebendigkeit und tiefste Ruhe, das alles teilweise synchron. (höre hierzu u.a. Bachs Choralkantaten<sup>XII</sup>)**

„Die Besonderheit der Musik Bachs ...(ist)...in der Fülle, Tiefsinnigkeit, Vielschichtigkeit gelegen“ (Eggebrecht 1992, 122). „Alle Musikkritiker sind sich über Generationen einig, daß der ästhetischen und kompositorischen Qualität Bach'scher Musik eine Sonderstellung zukommt. „Bach konnte gar nicht anders als hochqualifizierte Musik schreiben“ (Eggebrecht 1992, 163). **Resonanz:** (nach einer angeleiteten Bewegung zum 2.Satz aus dem Doppelkonzert d-moll): *Ich fühlte verschiedene Gefühle, teilweise gleichzeitig, aber gut. Erst machte sie mich etwas wehmütig und gleichzeitig sehr glücklich. Es ging etwas Wiegendes durch meinen Körper, ganz intensiv, mich mehr und mehr in eine tiefe Geborgenheit bringend. Dabei war ich ganz klar da.*

**4. Seine Kompositionen entwickeln sich mit unbeirrbarer Konsequenz.**

Dazu *Furtwängler*: „...sind gleich einer Maschine, einem Uhrwerk, freilich einem *lebendigen* Urwerk aus der Hand der Natur. Jedes dieser Musikstücke wird nach dem Gesetz, nachdem es *angetreten*, bis zu seinem letzten Ende geführt, oder besser gesagt: Es geht von sich aus seinen Weg, es führt sich selber zu Ende“ (1955, 215). **Resonanz:** *Die Musik trägt mich. Ich spüre viel Kraft jetzt. Da ist etwas von den stabilen Säulen einer riesigen Kirche. Die fallen nie um. Daran kann ich mich anlehnen und hochschauen in den Himmel, der wie ein unendlicher Spiegel wirkt.*

*Furtwängler* beschrieb das so: „Die Ausgewogenheit eines jeden, selbst des kleinsten Bachschen Stückes, die Stetigkeit des Sich-Ausgliederns aller einzelnen Teile, verbunden mit dem Gefühl eines von Anbeginn *In-sich selber Ruhens*...gibt dieser Musik im eigentlichsten Sinne Überpersönliches“ (1955, 214). Bei *Henze* (1983, 11) findet man: „Im Zusammenwirken von Rhythmen, Melismen und Harmonik, und nicht zuletzt durch den außerordentlich symbolträchtigen Instrumentalklang entsteht für uns in dieser Musik eine Idee vom arbeitenden, handelnden, leidenden, sich selbst immer wieder in Frage stellenden Menschen...“ **Resonanzen:** *1. Immer dieser Grundrhythmus. Der fasziniert mich. Aber besonders berührt mich das Zusammen der Stimmen. Die sind so verschieden und passen so gut ineinander. In mir gibt es auch so viele verschiedene Stimmen und manchmal spüre ich beim Hören der Musik, daß ich die auch zusammenbekomme. Ich kann daran glauben, höre ich diesen beinahe verwirrend vielfältigen Musikboden, bestehend aus Klängen, Pulsieren, Melodien, der doch so eins ist. Der trägt alles, was in mir lebt. 2. Als ich dann die Melodie, die mir ganz vertraut vorkommt, höre, werde ich sehr ruhig. Ich weiß nicht was es mehr ist, der Grundrhythmus oder die Melodie oder die Stimmnug, ich fühle mich sehr stark in mir, mehr eigentlich als sonst gewöhnlich. Ich möchte das Halten und mitnehmen, vielleicht geht das ja.*

**6. Sie ist unmittelbar, plastisch, eindringlich und tritt dennoch nicht aus sich heraus, bleibt geheimnisvoll.**

So bei *Furtwängler*: „Diese Musik...gibt ihr Geheimnis nicht preis“ (1955, 268). Bei *Kagel* finden wir: „Seine Musik hat stets die Sehnsucht nach entsprechenden Kompositionsmethoden erweckt, die quasi automatisch, nur den Gesetzmäßigkeiten einer perfekten Harmonie gehorchend, neuere Musik generieren sollte. Alchemistische Träume? Vielleicht. Aber tatsächlich gibt es in der Kunst J.S.Bachs Hinweise auf eine zweite, numerologische Elementarlehre unter der Oberfläche, ein Parallelfeld kodierter Botschaften, die erst jetzt...offengelegt werden können“ (1991, 184). **Resonanz:** *Das ist nicht so wie bei Mozarts Klavierkonzerten, die ich so liebe. Diese Musik ist geheimnisvoller, ich muß da total hinhören, ohne daß ich das Gefühl habe, es zu verstehen. Das ist etwas eigenartig vielleicht, aber überhaupt nicht bedrohlich. Eher spüre ich viel Vertrauen.*

**7. Speziell affiziert sie das Emotionale aufgrund ihrer hohen rhetorischen und affekthaften, ihrer emotionalen Ausdruckskraft. (vgl. II.3.): Bachs Kantatenkompositionen vermögen die augenblickliche Verwirklichung der oftmals besagten existentiellen Befindlichkeiten in einer Weise des unmittelbaren Einwirkens auf das Empfinden und das Gefühlsgeschehen im Hörer zu bewirken).**

Henze findet folgende Bilder: „Die Furcht der Verfolgten wird hier aufgefangen, die Musik weiß sich eins mit ihnen, macht ihnen Mut, gibt ihnen die nötige Festigkeit für die Annahme, daß es etwas gibt, das größer ist als die Furcht, nämlich die übergeordnete Idee, für die man leben und sterben kann. Die Pulsschläge des Generalbasses, dieses schmerzgefüllte, hochexpressionistische Harmonik, der es auf die Dissonanzen ankommt, bei der die Konsonanz etwas Unglaubliches und daher immer Vorübergehendes ist, eine Antithese zum Hauptthema, das da heißt Leid, die Darstellung und auch die Analyse und auch die Apotheose des Leids“(1983, 12). **Resonanz:** *(nach dem gemeinsamen Hören von durch TeilnehmerInnen ausgesuchten Kantatenarien) Ich fühlte mich jedesmal sinnlich-intensiv und gefühlvoll, zunächst etwas melancholisch auch, aber dennoch weiche und schöne Gefühle, es kamen mir Bilder von Situationen, die ich lange Zeit vergessen hatte.*

**8.** Sie ist eine in hohem Grade geordnete Musik, so daß die in ihrer Sinnlichkeit und Expression herrschende Ordnung als schöpferische, „religiöse“ ( von religio, das wiederum abgeleitet ist von religare: binden, verbinden ) Ordnung aufgefaßt werden kann, die den Menschen in seiner ganzheitlichen Menschlichkeit einschließt und ihn als Hörer dieser Musik mit dem Ursprung seines Wesens und dem Wesen der Schöpfung, mit dem „*milieu divine*“ in Verbindung bringen kann.

Besch spricht von den Bachschen Formen als „Spiegelungen des ordnenden Prinzipes im Kosmos: Als Beherrscher des ewigen kosmischen Systems verglich man ihn mit Newton“(in: Pontvik 1996, 65). „Schau ich auf Bachs Handschrift, so meine ich einen Himmelskörper in Bewegung zu sehen und Zeuge zu sein, wie sich eine Naturerscheinung entfaltet nach der unabänderlichen Weltordnung, in welcher der Mensch nur ein Bruchteil ist. Kein Wunder, daß wir Bachs Musik als universal empfinden“(Menuhin 1958, 6). **Resonanzen:** *1. Das klingt komisch, es ist ein spezielles Gefühl, wie bei besonderen Festen mit viel Feierlichkeit, Würde und Respekt voreinander. Ja, ich fühle mich besonders respektvoll und aufrecht, wie besonders ordentlich und festlich gekleidet, ich staune und nehme die anderen aufmerksam wahr. Es ist so klar und tut sehr gut. 2. Ich weiß in solchem Moment, was los ist mit mir. Ich weiß, wie ich mit allem zusammenhänge und -gehöre. Ich fühle mich wie im Himmel und auf der Erde gleichzeitig. Da macht mir sehr viel Mut.*

**9.** Die Musik *Bachs* hat eine besondere sinn- und identitätsstiftende Dimension, da sie in besonderem Maße den Hörer ausballanziert, ihn nicht in den Polaritäten stehen bleiben läßt, auch wenn diese je zuvor bis in die Tiefe musikalisch durchdrungen werden.

Bei *Tauler* finden wir: „Bach hatte überwunden und sich selber angenommen, in dem er „ja“ zum Leben sagen konnte, eben da, wo ihm das Leben ein „Nein“ entgegenhielt. Diese für einen Künstler beispiellose Balance und innere Ausgeglichenheit, die sich in seinen Werken widerspiegelt, gibt deren mathematischer Struktur erst ihre tiefere Bedeutung (*Tauler*, Predigten, in: Pontvik 1996, 108). **Resonanz:** *Ganz speziell eben ist, wenn ich so ausgeglichen mich fühlen kann, immer wieder, wenn ich Bach höre, bei ganz verschiedener Musik von ihm, egal auch ob ich wütend, traurig oder überbordernd aufgedreht bin.*

**10.** *Bachs* Musik wirkt ganz im Sinne der Integrativen Therapie „leiblich“, sie hilft Körper, Seele und Geist zu integrieren.

Henze schreibt: „Aber auch vom spielerischen, die Welt sinnlich erfassenden Menschen ist in dieser Musik die Rede, und nicht zuletzt von ihrem Erfinder“(1983, 12). **Resonanz:** *Wichtig ist, daß ich ganz viel Vertrauen habe und „loslassen“ kann. Da spüre ich dann, daß ich auf dem richtigen Weg bin. Das wirkt richtig „erlösend“ auf mich. Ich spüre das vor allem im Bauchraum stark, von woaus ein Vibrieren durch meinen ganzen Körper geht.*

**11.** *Bachs* Musik ist verbindende, integrierende Musik: Sie verbindet den Menschen mit seinen Wurzeln und gleichzeitig mit dem „*milieu divine*“, ist damit „religiös“ in der Urbedeutung des Wortes (siehe 8.).

„Hier ist Konzentration auf den Augenblick, verbunden mit unerhörter Weite, ist unmittelbare Erfüllung des Momentes gepaart mit wahrhaft souveränem Ueberblick über das Ganze. Bachs Musik mit ihrem wachen Gefühl für Nähe und Ferne zugleich, mit zwangloser Erfüllung im Hier- und Jetzt, und eines immer unterirdisch-wachen Gefühls für die Strukturen, den Strom des Ganzen, mit ihrem Nah-Erleben wie mit ihrem Fernhören ein Beispiel biologischer Sicherheit und natürlicher Kraft, wie wir sie in der Musik schlechterdings sonst nicht finden.“ (Furtwängler 1955, 216). **Resonanz:** Für mich ist diese Musik „heilige“ Musik. Ich finde kein anderes Wort. Auch meine Gefühle sind voll Andächtigkeit und Freude, ein wenig extatisch, aber eher noch mich besonders mit dem Boden verbindend.

**12. Bachs Musik fördert die innere Auseinandersetzung mit existentiellen Lebensthemen, speziell, wenn es um Fragen des Überganges, um existentielle Krisen geht.**

**Resonanz:** Es sollte mir öfters in den Sinn kommen, zu gerade dieser Musik zu tanzen. Ich vergesse das zu oft. Denn wenn ich das tue, fühle ich mich jedesmal viel gelassener und diese Angst vor der Krankheit nimmt ab (Patientin vor einer schwierigen Operation stehend).

**13. Bachs Musik beinhaltet ein hohes Potential - vor allem im umfangreichen geistigen Werk - Menschen, die eine Offenheit für nootherapeutische Erfahrungen haben, die über eine Sensibilität für den Bereich des hyperreflexiven Klarbewusstseins (Petzold 1993) verfügen, bei gleichzeitiger Wahrung und Förderung von Prägnanz, Klarheit und Strukturiertheit, Erfahrungsräume „innerweltlicher Mystik“ und des Transzendenten zu öffnen. Besonders eindringlich läßt sich in ihr eine Dimension eines strukturellen Grundes, einer Ebene hinter der Welt der musikstilistischen Phänomene erfahren, die als ontologische Erfahrung des Verbundenseins mit den Unendlichkeiten des Urgrundes menschlicher Existenz stehen kann.**

Bachs Malen mit musikalischer Bedeutung, die nichts ausserhalb ihrer selbst bedeutet, ist Schilderei des Metaphysischen: ewiges Leben. Die Platitude und Leichtfertigkeit des Glaubens, der eine schlaraffige und frömmelerische Fortsetzung des irdischen Lebens für wahr ausgibt, ist ersetzt durch Probeminuten (oder sind es Jahre?) eines wirklichen jenseitigen Lebens in der Musik. Es wird Gegenwart, ist herabgezogen ins Irdische. Es verzichtet nicht aufs Diesseits, zeigt vielmehr, daß seine Fortsetzung ohne Zeitbegrenzung, Zeiternüchterung unsinnig, geistwidrig wäre“ (Loerke 1958, in: Klessmann 1992, 195). **Resonanz:** Wenn ich Kantate 106 (Actus tragicus: „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“) oder 131 („Aus den Tiefen rufe ich, Herr, zu dir“) höre, spüre ich etwas vom Geheimnis, das im Sterbenmüssen innewohnt. Ich kann es nicht in Worte fassen. Ich spüre zwar auch eine Art Furcht-Schauer, aber vor allem unendlich viel Trost und ich weiß, daß alles gut „gerichtet“ ist (eine ältere Seminarteilnehmerin). So kann ich getrost weitergehen.

Letzteren Aspekt möchte ich abschließend wie folgt in aller Vorsicht akzentuieren: Bachs Musik kann Erfahrungswissen vermitteln in dem Sinne, daß „ahnendes Begreifen der Unendlichkeit von Integration und Kreation“ (Petzold 1983e, 68) zu hör- und spürbarem Begreifen, ja Erfahrungswissen wird, das in der Begegnung mit dem Transzendenten. Wesentlich ist dabei, daß sich in diesen nootherapeutischen Ko-responzenzprozessen grundlegende Verwandlungsmöglichkeiten auf tun können, möglich werden, wo es um eine andere Ebene als die der Veränderungsprozesse in der Psychotherapie geht (siehe unten und vgl. dazu Petzold 1983e, Kap. „Nootherapie und Psychotherapie“). Die Synergie dieser Faktoren, jeweils auf höchstem qualitativen Niveau - und dieses Zusammen ist das Bedeutsame und letztlich Wirkungsvolle -, bedingt die grundsätzliche Qualität des Mediums, wie gesagt, je im Rahmen der Möglichkeiten und Grenzen von Medien überhaupt, eingebunden in intersubjektive Ko-responzenz, integriert in kontextuelle und andere Überlegungen für den therapeutischen Prozeß.



### III. Einsatz Bachscher Musik im nootherapeutischen Kontext

#### 1. *Theoretischer Bezugsrahmen der Integrativen Therapie: Nootherapie und emotionale Differenzierungsarbeit*

Nootherapie (von griech. *nous* = Geist) hat im Programm der Integrativen Therapie ihren festen und essentiellen Platz. Eine psychotherapeutische Behandlung muß heute integrativ und differentiell auf den ganzen Menschen, seinen Leib, seinen seelisch-emotionalen Bereich und seine geistigen Strebungen abzielen. So muß sie Somato-, Psycho- und Nootherapie, Therapie sozialer und ökologischer Zusammenhänge zugleich sein. Nootherapie ist dabei auf den geistigen Bereich des Menschen gerichtet. Instrumente der Nootherapie sind: „Meditative Techniken der Besinnung, Betrachtung, Versenkung. Integrierte Existenz, Auseinandersetzung mit den Fragen nach Lebenssinn und -zielen, nach den Werten, der Liebe, dem Tod, der Transzendenz (Petzold 1974, 291) sind ihre Ziele.

In bestimmten Lebens- bzw. Entwicklungssituationen eines Menschen besteht eine besondere Offenheit für nootherapeutische Erfahrungen, denn „das Mystische ist eine anthropologische Grundtatsache“ (Böhme 1985, in: Petzold 1991a, 259). Dieser Offenheit adäquat als Therapeut zu begegnen ist nicht ganz einfach, bedarf vom Therapeuten die Bereitstellung von Möglichkeiten, um PatientInnen entsprechende Wachstumswege zu eröffnen. Petzold (1991a, 260) benennt, daß C.G.Jung versucht habe, diese Wege mit seinen PatientInnen mit Hilfe von aktiver Imagination und dem Malen von Mandalas zu beschreiten. Dabei sei er - Petzolds Ansicht nach - der Gefahr des Mystizismus einerseits und der Psychologisierung des Mystischen andererseits bisweilen nicht entgangen. Es gehe hier um eine Gratwanderung, die nicht immer gelänge und für die nootherapeutische Arbeit spezielle Kenntnisse und Erfahrung erfordere, jede PatientIn auf ihrem eigenen Weg zu begleiten, insbesondere, wenn es um die Grenze vom *reflexiven Ich-bewußten* zum *hyperreflexiven Klarbewußten* gehe (vgl. Petzold 1991a: „Auf dem Weg zu einem *integrierten Bewußtsein*“ bzw.: „Bewußtseinspektrum“) Diese *Schwelle* biete ein Hindernis, ähnlich wie die, welche das Vorbewußte vom Mitbewußten trenne, „und es findet sich gleichfalls die Doppelbewegung der Gedanken, Ahnungen, Ausstreckungen vom Ich-Bewußten (in luziden Träumen etwa). Erfahrene Praktiker der Nootherapie oder Meditationslehrer und Seelsorger vermögen Hilfe zu geben, wie der Vorgang der holotropen Überschreitung leichter handhabbar wird und wie die Erfahrungen in klarbewußten Zuständen für das Alltagsleben fruchtbar gemacht und verarbeitet werden können“ (Petzold 1991a, 260).

Jede therapeutische Arbeit ist im Grunde genommen Arbeit mit Emotionen, da es in ihr - auf wechselseitiger *Empathie* (Petzold 1993a) gründend - um durch und durch emotionale Prozesse geht. Sie erfolgt meist zunächst als Umgang mit affektiven Regungen (*thymoi*), welche im Kontext einer konfliktzentrierten oder erlebniszentrierten biographischen Arbeit „im Prozeß“ auftauchen (vgl. 2. und 3. Weg der Heilung, Petzold 1988n). Der adäquate Umgang mit affektiven Regungen ist insbesondere im Kontext von Grenzerfahrungen, beim Involviertsein in existentielle Lebensthemen, die mit starken emotionalen Betroffenheiten einhergehen, zentral. Die Auseinandersetzung mit Fragen nach Lebenssinn und -zielen, nach Werten, der Liebe, dem Tod etc. steht meist in einem komplexen Zusammenhang mit dem aktuellen Lebensgeschehen des Fragenden, mit einschneidenden lebensgeschichtlichen Ereignissen, und meist eben auch im Kontext eines tiefen Schmerzes, einer großen ungestillten Sehnsucht. Aber auch einen Menschen auf den Weg der Achtsamkeit zu bringen und zu begleiten (vgl. Petzold 1983e) heißt, ihn in

seinen immer wieder emergierenden emotionalen Prozessen zu begleiten. „Geistige Arbeit“ löst oft starke emotionale Reaktionen aus. Der therapeutische Umgang mit dabei möglicherweise in den Vordergrund tretenden pathologischen „emotionalen Stilen“ (= komplexe Konfigurationen von Schemata wie etwa Gefühlsverwirrungen, Gefühlsarmut, Ambivalenz, Anästhetisierung, vgl. *Petzold* 1992a, 835ff) gewinnt hier eine wesentliche Bedeutung und darf nun nicht nur bei der Versprachlichung und Benennung, d.h. in der Betonung der kognitiv-therapeutischen Komponente stehen bleiben. Vielmehr ist es nötig, daß der Therapeut immer auch nonverbale, präverbale und prosodische Elemente zum Einsatz bringt. So kommen von ihm z.B. Laute des Trostes, der Beruhigung, vokalisiert er synchron (z.B. Wimmern, Seufzen) oder schreit mit in Momenten der Wut und des Zornes, ist damit leiblich ganz präsent und im Kontakt, im partiellen Engagement mitbeteiligt. Er ist mit-berührt, ohne konfluent und zu sehr involviert zu sein. Seine eigenen Gefühle kann er nuancieren, die emotionale Lage wechseln und sich emotional zurücknehmen. Durch seine eigene emotionale *fluency* setzt er ein Imitationsmodell und erschließt Gefühlsnuancierungen, -tönungen, Gefühlsräume, -qualitäten und Stimmungslagen, welche die PatientIn in der eignen emotionalen Sozialisation von wichtigen primären Bezugspersonen nicht erhalten hatte. Dysfunktionale emotionale Stile können auf diese Weise beeinflußt und ergänzt werden (vgl. *Petzold* 1992a).

Musik ist nun ein Medium der Beeinflussung emotionaler bzw. affektiver Zustände und die Musiktherapie verfügt mit Hilfe dieses Mediums einen hervorragenden Ansatz, Affekte, Gefühle, Stimmungen (*Petzold* 1992a) zu Stimulierungen und „Umstimmungen“ oder „Feinstimmungen“ anzuregen (ebd.). Die musiktherapeutische Arbeit zur Mobilisierung und Umstimmung von Gefühlslagen hat viele Möglichkeiten zur Verfügung. Nicht zu unterschätzen ist dabei, daß der Therapeut, welcher gemeinsam mit der Klientin improvisiert, singt, Musik hört, zu einer bedeutenden Bezugsperson wird, quasi als ein „protektiver Faktor“ (*Petzold, Gofin, Oudhof* 1993, in: *Petzold, Sieper* 1993) zur positiven Tönung situativer Stimmungen oder auch von Grundstimmungen (*Petzold* 1992a) beitragen kann.

## 2. *Einsatz Bachscher Musik*

Für die hier diskutierte Arbeit mit Bachscher Musik ist gerade der Überschneidungsbereich von der Nootherapie zur Psychotherapie interessant, da genau hier in der (meiner) konkreten Praxistätigkeit die meisten Erfahrungen bzgl. Nootherapeutischem zu machen sind. Überschreitungen zur Nootherapie erfolgen in der Psychotherapie insbesondere dann, wenn Grenzthemen aufkommen wie Tod, Alter, Geburt oder existentielle Themen wie Lebenssinn, Wertfragen, Liebe etc. Die Grenzen sind fließend und es ist nicht immer benennbar, wo genau die Hilfe zu geistig-spirituellen Wachstum beginnt und wo etwa „*emotionale Differenzierungsarbeit*“ im Kontext der Behandlung „noogener Neurosen“ endet, d.h., wenn PatientInnen unter dem Fehlen eines Lebenssinnes leiden und durchaus primär eine *reparative* Zielsetzung im Vordergrund steht. Für die vorliegende Arbeit ist ebenfalls die Bedeutsamkeit des *transverbalen* Momentes in der Nootherapie hervorzuheben: Sie ist bedeutsam aufgrund der Unaussagbarkeit, der Unauslotbarkeit und der Unfaßbarkeit von Überschreitungserfahrungen. Wenn es um metaphysische Fragestellungen geht, kann Sprache oft das Wesentliche der Erfahrungen nicht adäquat wiedergeben - allenfalls in Umschreibungen. Hier betreten Patientin und Therapeut nicht selten dyadische Räume, in denen Schweigen, das gemeinsame Sein in der Stille oder ein sich Ausdrücken des Erlebten in Gedichten, in Gesten oder einem Tanz, in Bildnerischem, in Musik zunächst nur möglich ist. Letzteres kann sich in der gemeinsamen

Improvisation, in Klang- und Rhythmenerfahrungen sowie auch im gemeinsamen Hören von Musik ereignen, welche hilft diese metaphysischen Fragestellungen tiefer auszuloten und weiterführend in zunächst (oder bleibend) unaussprechliche „Räume der Seele“ zu begleiten.

Bachsche Musik ist ein Medium, welches in seiner multiplen Qualität hierbei eine „Hilfestellung anbieten“ kann: Mit ihrem Potential, ganzheitlich Körper, Seele und Geist zu *affizieren*, vermag man in der Begegnung mit ihr in intersubjektiver Ko-responzenz vertrauensschaffend und anxiolytisch in existentielle Ebenen hinein- und hindurchbegleiten und den Menschen dort, wo Sprache das seelisch Wirkliche, das Ergriffen- und Erschüttertsein von Wahrhaftigem, wie es wirklich ist, nicht wiederzugeben vermag, zu ordnen, zu formen, zu integrieren. Wichtig ist hierbei (vgl. Fallvignette), daß TherapeutInnen Vertrauen haben in das intuitive Wissen und Potential in ihren PatientInnen, wenn es um Zeitpunkt, Dauer und Wahl der Musik geht. Meine Erfahrung diesbezüglich ist, daß PatientInnen, die auf dem Weg der Suche nach ihrem „Wesentlichen“ sind, erstaunlich treffsicher die Musik wählen, die im Moment für sie eine bedeutsame Begleitung in ihrer momentanen Thematik zu bieten vermag. Einige meiner Erfahrungen in der therapeutischen Arbeit mit dem Medium Bachscher Musik bestätigen die Ansicht *Petzolds* (1991a, 262), daß die Praxis *ganzheitlicher und differentieller Therapie* sich in Zukunft mit besonderen Bewußtseinsphänomenen bzw. -prozessen noch intensiver auseinandersetzen muß und diesbezügliche Konzepte präzisiert werden müßten. Eine angewandte Phänomenologie, die sich nicht bloß auf die Psychopathologie, sondern auf alle Erlebensbereiche erstrecken muß, wird hierbei präzisieren helfen. „Die Erweiterung des Phänomenbereiches wird auch zu einer Ausdehnung des *hermeneutischen Feldes* führen, das, über den sprachlichen Zugang hinaus, Wege der Durchdringung und Explikation von Wirklichkeiten finden muß, wie sie uns in Poesie, bildnerischer Kunst, Musik und Kultus gegeben waren und durch Entfremdungserscheinungen vielfach verloren gegangen sind“ (ebd.) Es ereignet sich in speziellen therapeutischen Momenten und nootherapeutischen Sequenzen ein Spüren von Dimensionen eines hyperreflexiven Milieus, einer *Noospäre* (*Teilhard de Chardin*, in *Petzold* 1991a), welche sich dem Reflexiven entziehen, was nicht nur als religiöse Transzendenzsehnsucht, sondern als „innerweltliche Grenzerfahrung“ gewertet werden sollte. Solche Erfahrungen vermögen den Suchbewegungen der Menschen Hoffnung zu schenken, Hoffnung auf „einen letzten Sinn“ (ebd., 236) oder auf eine „ultimative Sinnfülle“ oder auf den „Reichtum einer Sinnvielfalt“, die als solche nicht zu integrieren ist und in der „Mannigfaltigkeit der Differenz“ gegenwärtig ist (*Petzold, Orth* 1999); „Einheit in der Vielfalt“ - die Mannigfaltigkeit ist in ihrer Unerschöpflichkeit (*Schmitz* 1990) das Einende, die Differenz ist die Vielfalt (*Petzold* 1969).

### **3. Fallvignette: „Traum-Wissen“, „Intuition“ und „Be-weg-theit“**

(Sätze und Begriffe der Klientin sind im folgenden *schräggedruckt*; das Geschehen der ersten Stunden und die Vorgeschichte folgen im Kleindruck, die Phase des Einsatzes des musikalischen Mediums sowie wesentliche Informationen sind größer gedruckt.)

Eine 73jährige Frau, welche eines meiner Seminare besucht hatte, entscheidet sich, zu einigen Einzelgesprächen zu kommen. In Erwartung einer schweren Unterleibsoperation fühlt sie sich verunsichert, verspürt ab und an Angst, nicht mehr aus der Narkose aufzuwachen. Sie möchte - mit mir - ausgelöst durch die Erfahrungen im Seminar und durch die aktuelle Situation - vor der Operation sie bewegende Fragen in Hinblick auf Lebens- und *Todessinn* erörtern.

Seit dem plötzlichen Tod ihres Mannes vor ca. zehn Jahren sei sie sehr auf der Suche nach Betätigungen und Lebensinhalten, die sie mit umfassendem Sinn erfüllen. Sie drehe sich dabei aber oftmals im Kreis, sei oftmals *ungeduldig und in müden Stimmungen* sowie auf der Suche nach dem *eigentlichen Sinn ihres Erdendaseins*. Dabei ist sie sehr interessiert an weltanschaulicher und religiöser Literatur und sucht die Auseinandersetzung mit anderen darüber. Sie hat bereits viele Seminare in spirituellen Kontexten besucht, sich in Zen-Meditationen geübt und mit christlicher Mystik beschäftigt. Ein Teil ihrer Not sei, daß sie zwar *vielen Sinnmachende* „be-greifen“ und *verstehen* könne und es *sie interessiere, sie aber seit längerer Zeit nichts mehr richtig fühlen* könne (eine Problematik emotionaler Anästhetisierung, wohl mitbedingt durch den Schock über den Verlust des Mannes). Weder könne sie *rechte Trauer, noch Freude fühlen*, lediglich Angst verspüre sie, doch *Herzensregungen* seien für sie *nicht wirklich* spürbar. Im Brustbereich sei es *oft wie taub*.

Sie bringt bereits in die zweite Stunde einen Traum mit, den sie unbedingt erzählen möchte:

*„Ich träume von einer Zusammenkunft einer Gruppe von Menschen, bei der wir eine religiöse Musik von J.S.Bach kennenlernen und das Gehörte dann - gefühlsmäßig ein wenig wie früher im Musikunterricht - besprechen. Ich weiß im Traum, daß es sich um den Eingangschor einer Kirchenkantate handelt, die ich bereits vielfach gehört habe. Ich bin als einzige der Anwesenden vertraut mit dieser Musik, was aber mein Geheimnis ist. Die Kantate handelt vom Jubel über das in die Welt Kommen Christi als Retter im Kontext apokalyptischen Geschehens. Der Titel lautete ungefähr: „Jubilieret und singet, spielt mit Trompeten und Posaunen“. Den genauen Titel weiß ich am Morgen nicht mehr, auch die Musik erinnere ich nicht, sie klingt lediglich - wie von weit entfernt - nach. Ein „Wissen“ um die Ähnlichkeit zur Eingangsmusik des Osteroratoriums von J.S.Bach ist mir dennoch geblieben. Ich fühle mich beschenkt, ein wenig erschüttert und glücklich über diesen Traum. Ich schlage am folgenden Tag in einem Bach-Werke-Verzeichnis nach, finde aber keine Kantate, die so oder so ähnlich betitelt ist.“*

Verweilen wir einen Moment bei den Fragen, welche meine Klientin im anschließenden Gespräch über das Erlebte in den Raum stellte: *„Woher kam diese Musik in mir? Wieso kann konnte ich so etwas hören? Was ist der Sinn von dem Traum? Was heißt das für mich in Hinblick auf das, was mich z.Zt. mit der Operation erwartet? Was bedeutet das für mein derzeitiges Leben, jetzt, wo ich zum ersten Mal Todesängste habe?“*

Unabhängig vom ernstzunehmenden konkret formulierten „Therapieauftrag“ der Klientin, ist atmosphärisch spürbar und wird deutlich in der wachen, würdevollen und klaren Präsenz der Klientin, daß es ihr hier um ein Fragen geht, dem vornehmlich im Kontext eines nootherapeutischen Gespräches bzw. Geschehens zu „begegnen“ ist. atürlich gibt es in den Gesprächen mit der Klientin eine Reihe möglicher Interventionszugänge, die, von dem her, was die Klientin anbietet, indiziert scheinen mögen. So bietet der Traum Zugehensweisen mit Methoden der Traumarbeit der IT und IMT (vgl. *Frohne-Hagemann* 1990). Insbesondere für das von ihr „benannte“ Thema der Anästhetisierung des wahrnehmenden Leibes, was die Klientin ihre *Herzensregungen* nicht genügend spüren läßt, bietet sich „emotionale Differenzierungsarbeit“ (*Petzold* 1992a) an, in deren Sinne in den wenigen Gesprächen bis zur Operation auch immer wieder interveniert wurde (Wahrnehmung der blockierten Atmung; leibliches Wahrnehmen und Wertschätzen dessen, was sie „eigentlich“ doch als Person *fühlt* und dabei körperlich *empfindet*; Erörterung der in körperorientierter Arbeit evozierten biographischen Szenen; Wahrnehmen und Wertschätzen dessen, was sie im Kontakt zu mir, bei der Erörterung für sie eigentlich recht schambesetzter Themen emotional erlebt und wie sich das für sie körperlich auswirkt), quasi prozessorientiert eingeflochten - auch im Sinne der Einheit von Körper, Seele und Geist - in den Prozeß der nootherapeutischen Gespräche. Dieser stand für die Klientin, zumindest im Moment, ausgesprochenermaßen im Vordergrund. Dem wollte ich nicht ausweichen, auch wenn mir psychische Konflikte - die ein klinisch-kuratives Vorgehen indiziert erscheinen ließen - prägnant wurden, auch wenn die Beschreibung des geistigen Pfades für die Patientin evtl. vertrauter ist als für mich, den wesentlich jüngeren Therapeuten, auch wenn es möglich sein kann, daß ich ihr in bestimmte Gebiete des geistigen Terrains nicht zu folgen vermag, sie dort in Hinblick auf Tiefe und Einsicht voraus ist. Einige der wahrnehmbaren innerpsychischen Konflikte der Klientin<sup>XIII</sup> mögen für das Vorliegen einer sog. „ekkesiogenen“ Neurose sprechen. Es bietet sich ebenfalls an, im Zusammenhang mit dem, was von der Patientin bisher geschildert wurde, diagnostisch von religiösen Einstellungen, Gefühlen, Denken und Handeln zu sprechen, die auch im Dienste einer Angstabwehr stehen. Das schließt meiner Meinung nach aber nicht aus, den Focus - und sei es auch nur vorübergehend - vornehmlich auf dem von der Patientin intendierten Thema zu belassen, sie damit ernst zu nehmen. Als wenn sie mich in dieser Haltung ermutigen möchte, bringt die Patientin in die zweite Stunde einen Text mit, den sie bei *Frankl* (1975, 362) gefunden hat: *„Sofern ich existiere, existiere ich auf etwas hin, das mich selbst notwendig an Wert überragt, das wesentlich von höherem Wertrang ist als mein eigenes Sein - mit anderen Worten: ich existiere auf etwas hin, das auch schon kein Etwas sei kann, sondern ein Jemand sein muß, eine Person bzw. - als ein meine Person Überragendes - eine*

*Überperson sein muß. Mit einem Wort: Sofern ich existiere, existiere ich immer schon auf Gott hin“*, und der sie in ihrer „ruhelosen Suche“ ermutigt hat.

In der Konkretisierung ihrer Fragen nimmt sie vor allem Bezug auf Themen, wo es um die „letzten Dinge“ geht, um das, was sie „*drüben erwarte*“, angesichts der Möglichkeit bei der Operation zu sterben. Hier kommen im Gespräch ihre generelle Lebenseinstellung, die Biographie ihrer Religiosität, ihr Wissen (sie verehrt *Hildegard von Bingen*, kennt die ihr zugeschriebenen geistigen Lieder und das Heilkräuterwissen), die Pflege spiritueller Übungen zum Ausdruck. Wichtig ist ihr seit der Konfrontation mit der Krankheit, daß sie eine „*Gute Vorbereitung auf den Tod*“ habe (sie meint nicht den Sterbensprozeß, sondern den Moment des „*Ueberganges*“). „*Was bedeutet das für mein derzeitiges Leben?*“ Hier kristallisierte die Klientin etwas für sich als Botschaft ihres Traumes heraus, was eine trostvolle Gelassenheit spendende „*Mitteilung ihrer Seele*“ - wie sie es bezeichnet - sei: „*Es gibt einen Wissensbereich für mich und in mir, von wo ich darauf hingewiesen werde, mit großer Verantwortung, Würde und Respekt vor mir und meinem Leben, aber auch mit Leichtigkeit und Freude - so eigenartig das klingt - das anzugehen, was jetzt kommt, eben in Bezug auf die Operation. Eine rechte Gelassenheit und Dankbarkeit kommt in mir auf, wie erst einmal neben die Angst vor weiteren Schmerzen oder dem Sterben gestellt.*“

Für mich ist dieser Aspekt des „Neben-die-Angst-gestellt-Seins“ von Gelassenheit und Dankbarkeit ein berührendes Moment in den Gesprächen mit der Klientin, ist er doch anders als das häufige Sehnen von Klienten, daß die Angst „weg-gehe“, damit dann Frieden einkehren kann. Dieses Erfahrungs-Wissen meiner Klientin weist darauf hin, daß sie auf ihre Weise - zumindest für Momente - in Kontakt ist mit einer wesentlichen existentiellen Dimension ihres Lebens, wo es kein polares entweder Angst/Enge oder Gelassenheit/Weite zu geben scheint, sondern das oftmals paradoxe „und“ zweier sich scheinbar ausschließender emotionaler Zustände im Moment als einzig stimmig erfahrbar wird.

Die Klientin erlebt sich in dieser Stunde durch die Focussierung auf ihr ganz zentrale Fragen sehr berührt und auch körperlich vitalisiert (Wärmeempfinden im Brustbereich). Die auf diese Weise verspürte Gelassenheit wird zwischenzeitig von weiteren Angstwellen erschüttert. Verunsichert wünscht sie in der nächsten Stunde, sich wieder anschließen zu können an ihre *verschüttet* geglaubte, einstmals starke *intuitive Kraft* (= für sie eine leibliche Wahrnehmungsmöglichkeit des „*milieu divine*“, ein körperlich, seelisch, geistiges „In-Kontakt-Kommen-Können“ mit etwas Umfassendem, *etwas Unendlichem, was aber auch in mir existent ist*). Im Kontakt mit existentiellen Lebensthemen und Grenzerfahrungen nimmt sie jetzt dieses Defizit schmerzlich wahr, sehnt sich nach dem Support gebenden stabilen Vertrauen in ihr *intuitives Wissen*. Für ihr emotionales Ringen und ihre geistige Beschäftigung mit dem *möglichen Hinübergehen* sei diese Anbindung wesentlich. Es ist deutlich, wie ein „*Vertrauen in das eigene intuitive Wissen zu haben*“ und „emotionales In-Kontakt-mit-sich-sein“ wesentlich zusammenhängen. Adäquates Wahrnehmen, Wertschätzen, Ausdrücken und Integrieren affektiver Regungen ist eine notwendige Voraussetzung dafür. Bezeichnenderweise fällt es ihr z.Zt. auch schwer, in die Stille und in besinnlich-meditativen Kontexte zu gehen.

Bei der folgenden Intervention geht es einmal darum, das Vertrauen in die Kraft ihrer Intuition, die sie *verschüttet* glaubt, zu reaktivieren und zum anderen die Verbindung zu ihrem Fühlen (vornehmlich zu der jahrelang erstarrten Trauer und der durch die aktuell anstehende Operation angstüberlagerten Lebensfreude) wieder herzustellen. Nach einer u.a. den Atemfluß fokussierenden Einstimmung wird die Klientin gebeten, sich imaginativ auf die geistliche Kantatenmusik von *J.S.Bach*, die sie teilweise kennt und gerne hört, einzustellen. Dann bitte ich sie, soweit es im Moment gehe, sich ihre intuitiven Fähigkeiten (ihre - wie sie es nannte - *tiefste Weisheit*) wenigstens vorzustellen, selbst wenn sie diese als z.Zt. *verschüttet* ansehen würde, und sich eine Zahl zwischen 1 und 198 zu visualisieren (=Zahl der auf CD eingespielten Bachschen geistlichen Kantaten<sup>XIV</sup>). Die Klientin kann sich darauf einlassen und wählt damit Kantate 173 (BWV 173: „*Erhöhtes Fleisch und Blut*“) aus. Danach wird sie gebeten, spontan wahrzunehmen, ob sie lieber einen Choral oder eine Arie hören möchte, worauf sie sich für einen Choral entscheidet. Die Klientin sagt später, daß sie sich bereits bei der Wahl auf ein ruhigen, versöhnlichen Choral einstellte. Kantate 173 hat interessanterweise - was für *Bachs* Kantaten ungewöhnlich ist - als Abschlußstück keinen „lediglich“ friedvollen und er-lösenden Choral. Vielmehr lanciert *Bach* zum Schluß der Kantate zum 2.Pfingsttag einen beschwingten, tänzerischen Chorsatz, dessen Satzstruktur in einer schlichten Homophonie kraftvoll eine heitere

Versöhnungsstimmung (wie in vielen Schlußchorälen) transportiert, aber gleichzeitig diesen in eine Instrumentalkomposition mit dem starkem Tanzcharakter einer Pollonaise integriert. Der Chor beginnt nach der tänzerischen instrumentalen Einleitung recht eindringlich, die Melodie des Orchesters aufgreifend. Diese Gleichzeitigkeit sowie der Wechsel von instrumentalem Tanz und dem markanten Dazukommen des Chores berührt die Klientin beim Hören zutiefst. Sie fühlt, daß die von ihr getroffene „intuitive Wahl“ - sowohl was die Synergie von Text und Musik angeht, als auch was die spezielle musikalische Mehrschichtigkeit anbetrifft - ihrer momentanen Thematik entspricht und sie zugleich in eine zweifache emotionale Ergriffenheit führt: Zum einen fühlt sie einen bisan nie so empfundenen *tiefen Trost und eine warme Trauer* bzgl. des Verlustes ihres Mannes. Die Trauer kenne sie sehr gut, aber *eher kalt und unangenehm*, andererseits spürt sie auf erheiternde Weise gleichzeitig bzw. im pulsierenden raschen Wechsel eine kraftvolle freudige Gelassenheit, etwas *wie kindliche Fröhlichkeit*. Das sei vergleichbar dem, wie sie im geschilderten Traum gefühlt habe.

Ein sie für das Anstehende in ihrem Selbstwert stärkender Impuls und ein die Gelassenheit in ihr fördernder Respekt bzgl. ihrer intuitiven Seite - und das berichtet die Klientin im letzten Gespräch vor ihrer Operation (s.u.) - sei das Wertschätzen der Kraft ihrer Intuition zunächst meinerseits und die daraufhin von ihr erlebte diesbezügliche Berührtheit. Verwundert und auch (freudig) irritiert ist sie, wie stark die *Passung* zwischen ihren Themen und der von ihr intuitiv gewählten Musik war. Ihre aktuellen Sinnfragen erhalten keine Antworten, aber - was viel mehr wiegt - einen Nährboden aus Trost und *Vertrauen ins Leben*, auf dem diese Fragen weiterwachsen können. Den Text der gehörten Musik nimmt sie mit in ihren Alltag. (Chorus aus der Kantate BWV 173):

„Rühre, Höchster, unsern Geist,  
Daß des höchsten Geistes Gaben  
Ihre Wirkung in uns haben.  
Da dein Sohn uns beten heißt,  
Wird es durch die Wolken dringen  
Und Erhöhung auf uns bringen.“

In der fünften und letzten Stunde vor ihrem Krankenhausaufenthalt möchte die Klientin zunächst kaum reden, auch nicht aktiv ihrer Stimmung einen Ausdruck geben (instrumental, gestalterisch oder in Bewegungen). Lediglich berichtet sie, daß sie zuhause in angstvollen Momenten angesichts der Operation Kraft und Trost in der Bachschen Musik fand. Eine gemeinsame Instrumentalimprovisation möchte sie ebenfalls nicht. Sie könne außer körperlichen Schwere sowie Angespanntheit wenig empfinden, fühle sich heute eher wieder erstarrt. Ich melde ihr zurück, was ich an Gestimmtheit von ihr wahrnehme und daß es völlig in Ordnung ist, hier jetzt „sprachlos zu sein“. Sie entspannt sich etwas, wir bleiben einige Minuten in der Stille, teilen gemeinsam den Raum, der gefüllt ist mit ihrer Atmosphäre von gehaltener Wehmut, Hilflosigkeit, Angespanntheit, wohl in erster Linie wegen der bevorstehenden Operation. Zugleich ist spürbar, daß sie sich „entscheidet“, jetzt nicht ganz „zuzumachen“, das gemeinsame Teilen der Zeit und ihrer Stimmung für den Moment stimmt. Auf dem Boden der inzwischen tragenden Beziehung scheint nach einiger Zeit der Einbezug von etwas „Drittem“, einem Medium, das ihr hilft, etwas aus der anstrengenden Erstarrtheit zu finden, den Kontakt mit ihren Gefühlen fördert, sinnvoll. Auf meine Frage, ob sie bereit sei, gemeinsam etwas Instrumentalmusik zu hören, nickt sie und bestätigt das durch Körperhaltung und Mimik. Sie nimmt unaufgefordert eine Haltung ein, die eine Bereitschaft für ein aktives Hören signalisiert.

Eine kurze Anleitung zum Bewußtwerden der aktuellen Gestimmtheit und zur Förderung der „Inneren Achtsamkeit“ (Petzold 1983e) ist dem Hören vorangestellt.

Einen eigenen Wunsch hat sie nicht und so nehme ich das Largo in d-moll aus dem Konzert für 2 Violinen von *J.S.Bach*: Dieser für Barockmusik recht lange Konzertsatz ist geprägt von einem kraftvoll-tragenden Grundpuls, einen langsam-wiegenden Dreierhythmus sowie von einem filigranen, aber sehr intensiven melodischen Fließen der Violinstimmen ( „*Wie, als wenn es mich ewig trägt*“ - *so die Klientin*). Die Art der kompositorischen Struktur bietet - trotz der moll-Tonart - an, daß eine Affizierung durch verschiedene Gefühlsqualitäten möglich ist. Der ruhige und intime Duktus der Musik berührt die Klientin sehr, sie läßt ihren Tränen freien Lauf, wiegt sich mehr und mehr „in sich ein“. Sie erzählt hernach, daß sie sich im Garten ihrer Kindheit sah, wie sie - wie in Zeitlupe und damit das sehr intensiv erlebend - mit ihren größeren Geschwistern spielte und diese mit ihr *liebevoll-zart tanzten*. Sie spürte den Schmerz ihres häufigen Alleinseins und gleichzeitig die Freude über das angenehme Empfinden in ihrem Körper beim Hören der Musik. Sie verspürte in ihm die Belebtheit des damaligen spielenden Kindes und den Impuls sich zu bewegen. Sie atmet tief durch, fragt, ob sie die Musik nochmals hören dürfe, möchte sich dazu dann etwas mehr bewegen. Eine zarte und vorsichtige „Bewegungsimprovisation“ an ihrem Platz zur nochmals ertönenden Musik erfolgt. Im anschließenden Gespräch benennt sie, wie sie jetzt in Kontakt gekommen ist mit ihren Ängsten vor der Operation und wie sie das leibliche Erleben dabei gleichwohl als er-lösend empfand. Sie ist fest entschlossen, die gehörte Musik mit in den OP zu nehmen... Die Stunde schließt mit einem Rückblick auf die vergangenen Sitzungen, wobei ihr mehreres wichtig war: Das Ernstgenommenwerden in ihrem Suchen nach geistiger Orientierung (Die Klientin meinte zu Beginn ihrer Traumschilderung mit unsicher-fragendem Blick - quasi sich erst meines Respektes ihren Gedanken und Gefühlen gegenüber vergewissernd und absichernd - daß sie etwas zu erzählen habe, was „*verrückt klingt*“), das Wertschätzen ihrer intuitiven Kompetenzen bzgl. des Beschreitens ihres spirituellen Weges, das sich sehr berührende Erfahren der Möglichkeiten mit Hilfe entsprechender Bachscher Musik in existentiellen Krisen Trost zu erleben und in der Begegnung mit dieser Musik ein Wiederfühlenkönnen von Berührtsein, womit sie das - sicherlich erst beginnende - Aufdecken, Erleben, Ausdrücken, Teilen und dadurch Verarbeiten *anästhesierter* Emotionen (Petzold 1992a) anspricht.

## Schlußbemerkung

Immer wieder beim Schreiben hielt ich inne, weil mir deutlich wurde, daß mir nicht gegeben ist, das, was mich „eigentlich“ zutiefst berührt in der ko-respondierenden und ko-kreativen Begegnung mit Bachscher Musik, verbal mitzuteilen. Beim Benennen der verschiedenen Aspekte der heilsamen Wirkung dieser Musik (II. 4.) gelang mir das an manchen Stellen noch am ehesten. Insbesondere aber, wenn es um die konkreten Auswirkungen Bachscher Kantaten auf mich und Mit-Hörende geht, wurde ich jedes Mal zögerlich im Formulieren. Nach und nach begriff ich ein wenig vom Wesen des Mystischen. So wurde mir deutlich, daß über Bachsche Kantaten zwar viel analysiert und dann aufgeschrieben werden kann, daß aber das Mystische in ihnen „nur“ vom Herzen her be-greifbar sein wird. Dann wollen Hand und Mund aber lieber zur Ruhe und in die

Stille. Mystik (abgeleitet vom griechischen Wort *myein*) bedeutet nämlich: *verschließen* und zwar namentlich den Mund und die Augen. In der Bewegung vom intuitiven In-sich-Hineinhören zum Hören dieser Musik teilt sich etwas von ihrem Mysterium mit. Mysterien wurden Lehren und heilige Gebräuche genannt, die im Verborgenen mitgeteilt und stillschweigend bewahrt werden sollten. Die in der „Noothherapie“ vertretene *apopathische* Position (Petzold 1983e), die letztendliche Unaussprechbarkeit transzendentaler Erfahrungen scheint hier auf. Denn was Geist im Grunde genommen ist, ebenso wie Seele oder Leib, kann nicht rational expliziert werden. „Es gibt allerdings Unaussprechliches. Es zeigt sich, es ist das Mystische“ (Wittgenstein 1969). Ziel der Mystik ist die innigste Vereinigung des Innersten der Menschenseele mit dem Transzendenten, dem Göttlichen. Ziel von Nootherapie und Therapie überhaupt ist - für mich - die innigste Vereinigung des Menschen mit dem Innersten seiner Seele bei achtsamer Wertschätzung, daß dieses Seeleninnerste für den sich mir anvertrauenden Menschen „göttlich“ heißen kann.

Ein dank- und „wunderbares“ Medium auf solchen Wegen ist die Musik von *J.S.Bach*.

---

***„Die vollkommene Musik hat ihre Ursache. Sie entsteht aus dem Gleichgewicht. Das Gleichgewicht entsteht aus dem Rechten, das Rechte aus dem Sinn der Welt“***

(Lü Schi Tsch'un Ts'in)

#### *Zusammenfassung*

Der vorliegende Beitrag befaßt sich mit heilenden Aspekten und der Wirkung Bachscher Musik im musiktherapeutischen und nootherapeutischen Kontext. Auf dem Hintergrund der metatheoretischen Modelle der Integrativen Therapie bzw. der Integrativen Musiktherapie werden relevante ontologische und nootherapeutische Ansätze dargestellt. Aus musikwissenschaftlicher und psychologischer Perspektive wird dann untersucht, welche konkreten Aspekte Bachsche Musik besonders auszeichnet, um für therapeutische Prozesse bedeutsam zu werden: Der Hypothese, daß sie über eine einzigartige Synergie von günstigen strukturellen, kompositorischen, ästhetischen und qualitativen Faktoren verfügt, wird ebenso nachgegangen, wie den Möglichkeiten der therapeutischen und agogischen Arbeit mit Bachscher Kantatenmusik. Anhand einer Fallvignette wird angedeutet, wie KlientInnen durch den Einsatz des Mediums eingebunden in intersubjektive Ko-respondenzprozesse Impulse für die Auseinandersetzung mit nootherapeutischen Fragen und existentiellen Lebensthemen erhalten können.

#### *Summary*

This article deals with healing aspects and effects of the music of J.S.Bach in the context of musictherapy and nootherapy. Based on the metatheoretical models of „Integrative Therapy“ and „Integrative Musictherapy“ significant approaches of ontology and nootherapy are first exposed. Research from the perspective of science of music and psychology is applied, particularly distinguishing the real aspects of Bach's music, in order to be significant for the process of psychotherapy: The hypothesis, that this music has a unic synergy of favourable factors of structure, composition, aesthetic and quality will be explored, as well as the possibilities of therapeutic and agogic work of the cantatas of J.S.Bach. By means of a case-example it will be shown how clients are stimulated by Bach's music integrated in the process of „co-respondence“ in facing nootherapeutic and existential questions.



## Anmerkungen

I: Die Ergebnisse einer katamnestischen Fragebogenerhebung über die Wirkung der Inhalte des Seminars „Selbsterfahrung mit dem Medium der Bachschen Musik“ sind z.Zt.noch in der Auswertung begriffen.

II: An dieser Stelle sei hingewiesen auf die in diesem Artikel nicht mögliche, breite Erörterung der Ontologie der IT, welche in *Petzold* 1993, Bd.II/2, Kap.5.7 nachlesbar ist.

III: *Mendelssohn* führte im März 1829 die Matthäus-Passion zum 100. Jahrestag ihrer Entstehung erstmals wieder auf und leitete damit eine enorme Bach-Renaissance ein, nachdem dessen Kompositionen nach seinem Tod bis dahin mehr oder weniger ungespielt blieben.

IV: *Pontvik* benutzte vornehmlich bestimmte Präludien und Fugen des „Wohltemperierten Klaviers“ sowie der „Kunst der Fuge“.

V: *Pontvik* schlägt in seiner Schrift bzgl. der *prinzipiellen Heilkraft von Musik* zur Fundierung seiner Analyse einen großen philosophischen Bogen, beginnend bei der Harmonik des *Pythagoräers Archythas* über *Keplers* „*Harmonices Mundi*“ (in der dieser die höhere kosmische Ordnung mit der Harmonie des Raumes behandelt - *Pontvik* 1994, 19), über *Kaysers* Harmonik („jede Harmonik setzt eine starke seelische und geistige Religiosität=Rückverbindung voraus...das tiefinnerliche Bemühen des denkenden, empfindenden und schaffenden Menschen ...sich mit dem `Du` auseinanderzusetzen und innerhalb dieser Beziehung des Ich zum Du eine Norm zu finden, um die es sich zu leben lohnt“- *Kayser* 1930, 271), bis hin zu den Theorien von *Nils Bohr* (wo er - *Pontvik* - durch die empirische Wissenschaft bestätigt sieht, das was Mystiker aller Zeiten durch innere Erkenntnis erschaut zu haben behaupteten: Die übereinstimmende Gesetzmäßigkeit in Mikrokosmos und Makrokosmos, die in verschiedenen Perioden der physikalischen Forschung in immer wieder neuer Form). Die ihm in diesem Kontext bedeutsame Frage ist, wie der Mensch mit seiner Seele und ihren Relationen zu dieser Ganzheit stehe und nimmt an (im Jahre 1948), daß die Psychologie beginne, aus einer Seelenlehre des Menschen zu einer Seelenlehre des Weltalls zu werden. Er sieht hier das Bild der „Transzendenz der musikalischen Idee“ gegeben, sieht - bestätigt vor allem durch die Arbeiten *Kaysers* über die „Harmonik“-, daß die Wirkung musikalischer Phänomene keineswegs auf Zufälligkeiten beruhen, sondern gesetzmäßigen

Verhältnissen entsprechen. Diese Überzeugungen<sup>xv</sup> (hier sehr verkürzt wiedergegeben) liegen zugrunde, wenn er sagt, „...daß die heilende Bedeutung der sich im klanglich-akustischen manifestierenden Musik sich nicht erfassen läßt, ohne daß man die Erklärung der gesetzlichen Einheit des Weltganzen zugrunde legt. Die Heilung kann nur aus dem Ganzen erfolgen. Heilung heißt Ganzmachung schlechthin. Es bedeutet die Heilung im Grunde nichts anderes als die Wiederherstellung resp.Wiederherstellung des harmonischen Gleichgewichtes durch die Vereinigung der Gegensätze in der Ganzheit. So läßt sich auch der Heilungsprozeß der Psychoneurose, musikalisch ausgedrückt, als ein Vorgang bezeichnen, dessen progressive Entwicklung (zurück) zum harmonischen Grundakkord führt.“ (*Pontvik* 1994, 28).

*Pontvik* geht davon aus, daß die Bachsche Musik religiöse Symbole darstellt, die in sich archetypischen Charakter tragen: „Diese Symbole drücken vor allem in architektonisch-mathematischem Aufbau und in harmonisch-proportionaler Gestaltung eine Urvorstellung des Tempels der Welt - resp. seiner Teile - aus, wie sie schon Kepler in seinen Planetengesetzen vorausschickt, wie ihn das Kaysersche Gesetz von der Harmonik nachgewiesen hat, und wie sie in den Mandalasymbolen des von der psychologischen Forschung empirisch erstellten Materials dargestellt ist. Er ist überzeugt, daß die Gebilde der Bachschen Musik ihre Entsprechungen im kollektiven Unbewußten haben...“ (ebd., 45).

Seine musiktherapeutische Hypothese lautet damit: „Der musiktherapeutische Heilungsvorgang - das heilende Musikerlebnis - besteht aus einer akustischen Darstellung harmonikaler Urformen, die auf dem Wege über das Hörorgan vermittelt, der Ganzheit Körper-Seele die Gesetze des eigenen Gleichgewichtes wiederum bewußt machen. Mithin wäre Musiktherapie im Grunde genommen der Vorgang einer Anrufung der Uridee im kollektiven Unbewußten mittels Spiegelung ihrer Selbst im Sinnbild einer klanglich-akustischen Entsprechung.“ (ebd.)

Für ihn ist nachgewiesen, daß diese Voraussetzungen von keinem der Werke anderer Komponisten genügend erfüllt werden

*Pontvik* erläutert in seinen Kasuistiken später wenig Konkretes über Wirkweisen und Einsatz Bachscher Musik: Besonders beruhigend und spannungslösend beschreibt er den Einsatz bei Patienten „mit psychogenen Störungen, vor allem mit Angstsymptomen“ (ebd., 256). Er ließ damals seine PatientInnen in seinem Dabeisein regelmäßig sehr lange Passagen vor allem des „Wohltemperierten Klaviers“, der „Kunst der Fuge“ hören.

Seinen primär rezeptiven Ansatz sah er in der für ihn erwiesenen generellen Heilwirkung der Bachschen Musik legitimiert. Zudem galt zur damaligen Zeit sein Ansatz als sehr forschungs- und theoriegeleitet.

VI: nichtzuordbares Zitat

VII: von *religio*, das wiederum abgeleitet ist - nach *Augustinus* - von *religare*: binden, verbinden

VIII: Die einzelne Kantate besteht im Schnitt aus 6-8 Einzelstücken, oftmals aus Eingangsschor, 2-3 mal abwechselnd Arien und Recitativen und einem Schlußchoral.

IX: Text des Eröffnungsrezitativs der Kantate 158:

„Der Friede sei mit dir,  
Du ängstliches Gewissen.  
Der Mittler stehet hier,  
Der hat dein Schuldenbuch  
Und des Gesetzes Fluch  
Verglichen und zerrissen.  
Der Friede sei mit dir.  
Der Fürst dieser Welt,  
Der deiner Seele nachstellt,  
Ist durch des Lammes Blut bezwungen und gefällt.  
Mein Herz, was bist du so betrübt,  
Da dich doch Gott durch Christum liebt.  
Er selber spricht zu mir:  
Der Friede sei mit dir.“

X: BWV 199: „Mein Herze schwimmt im Blut“, Kantate zum 11. Sonntag nach Trinitatis, 1714 in Weimar zum ersten Mal aufgeführt; Text von G.Ch. Lehms.

XI: Eine vorläufige Auswertung von bisher ca. 15 zurückerhaltenen Fragebogen aus 2 Selbsterfahrungsseminaren

XII: In sog. Choralkantaten legte der Komponist seinen Kantaten bekannte evangelische Kirchenlieder zugrunde. Vgl. *Bachs* Choralkantaten von 1724-25, II. Leipziger Jahrgang: BWV 20, 2, 7, 135, 10, 93, 107, 94, 101, 113, 33, 78, 99, 8, 130, 114, 96, 5, 180, 38, 115, 139, 26, 116, 62, 91, 121, 133, 122 u.a. (*Dürr* 1985)

XIII: Deutlich wird im Verlaufe der Gespräche, daß sie ihre Um- und Mitwelt recht differenziert wahrnimmt, ihre Wertvorstellungen (vgl. 5.Säule der Identität) hingegen sehr geprägt sind von enorm hohen Maßstäben, gewonnen aus der Identifikation mit für unsere Zeit fernen Vorbildern (*Franziskus, Hildegard von Bingen* etc.), woraus für sie immer wieder auch Schuld- und Minderwertigkeitsgefühle erwachsen. Aufgewachsen ist sie bei der ihr leibfeindlich begegnenden, frömmelnden Großmutter. Adäquate reale weibliche Identifikationsmodelle fanden sich bis in die späte Jugend kaum in ihrer Nähe.

XIV: Für die musiktherapeutische Arbeit benutze ich vorwiegend die Gesamteinspielung von *Nicolaus Harnoncourt* und *Gustav Leonhard* bei TELDEC.

XV: *Kants* Satz, daß die empirische Seelenlehre jederzeit vom Range einer eigentlichen so zu nennenden Wissenschaft entfernt bleiben muß, weil die Mathematik auf die Phänomene des inneren Sinnes nicht anwendbar sind, ist für *Pontvik* mit der Analyse *Kaysers* widerlegt.

## Literatur:

*Adorno, Th.W.* (1955): *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.

*Albert, K.* (1972): *Die entologische Erfahrung*. Heidelberg: Academia.

- Böhme, G.* (1985): Anthropologie in pragmatischer Hinsicht. Darmstädter Vorlesungen. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Decker-Voigt, H.-H.* (Hg.) (1985): Handbuch Musiktherapie. Funktionsfelder, Verfahren und ihre interdisziplinäre Verflechtung. Lilienthal: Eres.
- Dürr, A.* (1983): Die Kantaten von Johann Sebastian Bach. Band 1-2. München/Kassel: dtv/Bärenreiter.
- Eggebrecht, H.-H.* (1992): Bach - wer ist das? München: Piper/Schott.
- Fox, M.* (1982): Breakthrough - Meister Eckharts creation spiritually in new translation. Doubleday and Doubleday. New York: Image.
- Fox, M.* (1991): Vision des kosmischen Christus. Stuttgart: Kreuz.
- Frankl, V.E.* (1975): Anthropologische Grundlagen der Psychotherapie, Bern/Stuttgart: Huber.
- Frohne-Hagemann, I.* (1990): Musik und Gestalt. Klinische Musiktherapie als integrative Psychotherapie, Paderborn: Junfermann.
- Frohne-Hagemann, I.*, (1993): Dokumentation der Entwicklung der Integrativen Therapie als Zweig der Psychotherapieausbildung an FPI und EAG, in: *Petzold, Sieper* (1993a) 549-558.
- Frohne-Hagemann, I.* (1997): Die heilende Beziehung als therapeutisches Medium und ihre musiktherapeutische Gestaltung. In: *Müller, L., Petzold, H.G.* (Hrsg), Musiktherapie in der Klinischen Arbeit, Stuttgart : Fischer.
- Furtwängler, W.* (1992): Ton und Wort. Aufsätze und Vorträge, in: *Klessmann, E.* (Hrsg), Über Bach. Eine Anthologie. Stuttgart: Reclam.
- Geck, M.*, 1993Johann Sebastian Bach, Rowohlt, Hamburg.
- Gould, G.*, 1987Von Bach bis Boulez, in: *Page, T.*(Hrsg.), Schriften zur Musik I, Piper, Zürich/München.
- Hegi, F.*, 1998Übergänge zwischen Sprache und Musik. Die Wirkungskomponenten der Musiktherapie, Junfermann, Paderborn.
- Henze, H.W.*, (1991): Bach-Preis an Hans Werner Henze. Veröffentlichung der Freien und Hansestadt Hamburg, in: *Kagel, M.*, Worte über Musik. Gespräche, Aufsätze, Reden, Hörspiele. München: Piper.
- Kayser, H.* (1930): Der hörende Mensch. Berlin: Schneider.
- Klessmann, E.* (Hrsg) (1992): Über Bach. Eine Anthologie. Stuttgart: Reclam.
- Marcel, G.* (1964): Das ontologische Geheimnis. Drei Essays. Stuttgart: Reclam.
- Märtens, M., Petzold, H.G.* (1998): Wer und was wirkt in der Psychotherapie? Mythos „Wirkfaktoren“ oder hilfreiches Konstrukt? *Integrative Therapie*, 1, 98-110.
- Menuhin, Y.* (1958): Sonaten und Partiten für Violine allein. Frankfurt: Insel.
- Müller, L., Petzold, H.G.* (1997): Musiktherapie in der klinischen Arbeit. Integrative Modelle und Methoden. Stuttgart: Fischer.
- Orth, I.* (1993): Integration als persönliche Lebensaufgabe. In: *Petzold, Sieper* (1993a), 371-384.

- Orth, I., Petzold, H.G.* (1993c): Zur „Anthropologie des schöpferischen Menschen“. In *Petzold, Sieper* (1993a), 93-117.
- Petzold, H.G.* (1969): Weltvollendung und Verklärung der Schöpfung. *Ostkirchliche Studien*, 4, 309-319.
- Petzold, H.G.* (1980a): Integrative Arbeit mit einem Sterbenden mit Gestalttherapie, Ton, Poesietherapie und kreativen Medien. *Integrative Therapie*, 2/3, 181-193.
- Petzold, H.G.* (1980f): Die Rolle des Therapeuten und die therapeutische Beziehung. Paderborn: Junfermann.
- Petzold, H.G.* (1980g): Die Rolle des Therapeuten und die therapeutische Beziehung in der integrativen Therapie, in: *Petzold* (1980f) 223-290.
- Petzold, H.G.* (1983d): Psychotherapie, Meditation, Gestalt. Paderborn: Junfermann.
- Petzold, H.G.*, 1983e, Nootherapie und „säkulare“ Mystik“ in der Integrativen Therapie, in: *Petzold, H.G.* (1983d) 53-100.
- Petzold, H.G.* (1988n): Integrative Bewegungs- und Leibtherapie. 2 Bde. Paderborn: Junfermann.
- Petzold, H.G.* (1989c): Heilende Klänge. Der Gong in der Therapie, Meditation und Sound Healing. Paderborn: Junfermann.
- Petzold, H.G.* (1991a): Integrative Therapie: Ausgewählte Werke Bd.II,1: Klinische Philosophie, Junfermann, Paderborn.
- Petzold, H.G.* (1992a): Integrative Therapie: Ausgewählte Werke Bd.II,2: Klinische Theorie, Junfermann, Paderborn.
- Petzold, H.G.* (1993a): Integrative Therapie: Ausgewählte Werke Bd.II,3: Klinische Praxeologie, Junfermann, Paderborn.
- Petzold, H.G.* (1993b): Die Wiederentdeckung des Gefühls. Emotionen in der Psychotherapie und der menschlichen Entwicklung. Paderborn: Junfermann.
- Petzold, H.G.* (1997w): Integrative Musiktherapie - eine Ausbildung mit klinischer, ästhetischer und psychotherapeutischer Schwerpunktbildung. In: *Müller, Petzold* (1997), 278-295.
- Petzold, H.G., Leuenberger, R., Steffan, A.* (1998): Ziele in der Integrativen Therapie. *Gestalt und Integration*, Sonderheft „Identität und Genderfragen in Psychotherapie, Soziotherapie und Gesundheitsförderung“ Bd.1, 142-188.
- Petzold, H.G., Orth, I.* (1994): Kreative Persönlichkeitsdiagnostik durch mediengestützte Techniken in der Integrativen Therapie und Beratung. *Integrative Therapie*, 4, 340-392.
- Petzold, H.G., Orth, I.* (1999): Die Mythen der Psychotherapie. Paderborn: Junfermann.
- Petzold, H.G., Sieper, J.* (1993a): Integration und Kreation. 2 Bände. Paderborn: Junfermann.
- Pontvik, A.* (1994): Der tönende Mensch, Heidelberger Schriften zur Musiktherapie Band 9. Stuttgart: Fischer.
- Rahm, D., Otte, H., Bosse, S., Ruhe-Hollenbach, H.*, (1992): Einführung in die Integrative Therapie. Grundlagen und Praxis. Paderborn: Junfermann.

*Rueger, Ch.* (1992): Die musikalische Hausapotheke für jedwede Stimmungslage von A-Z. Genf: Ariston.

*Schröder, W.C.* (1995): Musik, Spiegel der Seele. Eine Einführung in die Musiktherapie. Paderborn: Junfermann.

*Schwabe, Ch.* (1979): Regulative Musiktherapie. Jena: Fischer.

*Smeijsters, H.* (1997): Die therapeutische Wirkung der Musik, Ergebnisse der Forschung, in: *Müller, L., Petzold, H.G.* (1997), 23-40.

*Schmitz, H.* (1990): Der unerschöpfliche Gegenstand. Bonn: Bouvier.

*Schweizer, A.* (1915): J.S.Bach. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

*Strobel, W., Huppmann, G.* (1978): Musiktherapie. Grundlagen - Formen - Möglichkeiten. Göttingen: Verlag für Psychologie.

*Tart, Ch.T.* (1978): Transpersonale Psychologie. Freiburg: Walter.

*Wittgenstein, L.* (1964): Tractatus logico-philosophicus, Schriften I, Frankfurt /M.: Suhrkamp.

*Witzel, M.* (1978): Überlegungen zu Angst und Unruhe. Unter Berücksichtigung der Schrift „Der Mensch als Problem“ von G.Marcel, korr. u. ergänzt. Frankfurt:

*Witzel, M.* (1986): Religiöse Gefühle. Eine psychologische Analyse unter besonderer Berücksichtigung der Situation des persönlichen Gebetes. Universität Trier, Trier.

*Zink, J.* (1997): Dornen können Rosen tragen. Mystik, die Zukunft des Christentums. Stuttgart: Kreuz.

Adresse des Autors:

Dipl.Psych. Matthias Witzel

Waserstraße 22

CH-8053 Zürich

e-mail: matthiaswitzel@yahoo.de

Fachpsychologe für Psychotherapie, FSP