

Musiktherapeuten behandeln mit der Kunst der Musik Seelisches. Warum funktioniert das? Das hat etwas mit der strukturellen Ähnlichkeit von Kunst und Seelischem zu tun. Kunst und Seelisches behandeln die Welt, in der wir leben. Beide haben die Aufgabe, das, was uns begegnet, was uns im Leben zufällt, irgendwie in den Griff zu bekommen. Sie müssen es gestalten und in Formen bringen, die wir leiden können. Bei der Behandlung des Alltags, ganz gleich ob es sich dabei um das Aufräumen, Einkaufen gehen oder ein Fest feiern handelt, müssen wir Formen entwickeln, die verschiedenen, auch widersprüchlichen Forderungen gerecht werden. Eine solche Handlungseinheit (SALBER 1965, 43ff) muß tatsächliche oder vermeintliche Gebote und Verbote ebenso beachten, wie auch geheime oder gar unbewußte Wünsche berücksichtigen. Ökonomische Forderungen sind zu bedenken, die Gestalt muß mit Zwischenfällen fertig werden können. Einerseits soll Vertrautes (bestimmte Gewohnheiten) beibehalten werden können, andererseits muß die Gestalt aber auch entwicklungsfähig bleiben und Neues zulassen können. Und sie muß auch abgeschlossen werden können, damit Umbildungen in andere Gestalten, die ganz anderen Erfordernissen genügen, möglich werden. So eine »Stundenwelt« (SALBER 1965, 56ff) ist immer ein äußerst kunstvoll ausbalanciertes, bewegliches Ganzes -

Tilman Weber

**THERAPIE UND MODULATION  
- WAS PSYCHOTHERAPEUTEN  
VON KOMPONISTEN LERNEN  
KÖNNEN**

**WAS KUNST, PSYCHOTHERAPIE UND  
ALLTAGSBEHANDLUNG MITEINANDER  
ZU TUN HABEN**

eine sich in einer konkreten Gestalt vollziehende Behandlung der Wirklichkeit.

Auch Kunstwerke sind Produktionen, die aus dem Umgang des Künstlers mit dem Alltag hervorgehen. Sie sind gewissermaßen Materialisierungen seiner seelischen Behandlung der Wirklichkeit. Kunstwerke bringen Grundprobleme des seelischen Umgangs mit der Wirklichkeit in eine besonders zugespitzte und anschauliche Form. Sie können das, weil sie zwar Alltägliches behandeln, dennoch nicht den gleichen Anforderungen und Zweckbindungen unterworfen sind wie unsere Alltagswerke; sie stehen z.B. nicht unter dem Druck eines ganz bestimmten zeitlichen Ablaufs und sie müssen nicht unmittelbar auf Zwischenfallendes reagieren. Kunstwerke sind Alltagsbehandlungen, gleichzeitig aber den Alltagsbindungen enthoben; sie sind vom Tatsächlichen ins Begriffliche verrückt. Obwohl vom Realen abstrahiert intensivieren sie gerade dadurch das sinnliche Erleben und erleichtern zugleich das Erkennen ihrer formalen Strukturen, weil Kunstwerke sich auf das Wesentliche konzentrieren können und dadurch eine starke Verdichtung der Alltagsbehandlung darstellen. »Kunst macht fundamentale Verhältnisse der Wirklichkeit sinnlich erfahrbar« (SALBER 1986).

Durch die Beschäftigung mit Kunst lernen wir etwas über Seelisches und umgekehrt eröffnet uns das Wissen um Seelisches einen Zugang zur Kunst. Was beide miteinander zu tun haben, merken wir auch, wenn wir auf die Empfindungen achten, die sich gegenüber Kunst und Seelischem einstellen. Anziehendes und Abstoßendes vermengen sich. Einerseits haben wir das Gefühl, uns mit etwas besonders Wertvollem zu beschäftigen, wir hoffen, Geheimnissen auf die Spur zu kommen, »letzte Dinge« zu erfahren, uns dem Zwang und der Mühsal des Alltags entheben zu können und den Schlüssel zu endgültigen Wahrheiten zu erhalten. Andererseits sind wir im Zweifel, haben Angst, daß wir da in etwas hineingeraten, das wir nicht mehr im Griff haben, befürchten, einem hohlen Schein aufzusitzen und mobilisieren unsere Abwehr, indem wir alles als Schwindel bezeichnen.

Ambivalente Gefühle gegenüber der Kunst und dem Seelenleben scheinen unvermeidbar zu sein und es erweist sich oft als recht mühsam, diese Ambivalenz auszuhalten und genau hinzuschauen und hinzuhören, auch wenn man vieles noch nicht versteht. Wenn wir uns wirklich auf Kunst und Seelisches einlassen, merken wir, daß das einer ganz eigenen Logik folgt. Da ist immer Mehreres und Gegensätzliches zugleich wirksam. Alles ist ständig in Fluß. Da gibt es Zerdehnungen und Verdichtungen, merkwürdige Verschiebungen von Vorder- und Hintergrund, Haupt- und Nebensache; es ereignen sich plötzliche Umkippvorgänge ins Gegenteil. Einige Entwicklungen werden abgebrochen, andere finden unerwartete Fortsetzungen. Bestimmte Linien setzen sich durch. Das Ganze kann sich runden, aber nur

wenn auf bestimmte Ergänzungen verzichtet wird, wenn auch etwas offen bleiben darf.

### MODULATION ALS BEHANDLUNGSKUNSTGRIFF

Patienten sind erst dann wirklich bereit, sich einer psychotherapeutischen Behandlung zu unterziehen, wenn ihnen die eigene Behandlung der Wirklichkeit nicht mehr ausreichend gelingt und sie in den für die psychotherapeutische Arbeit unabdingbaren Leidensdruck geraten. Aufgabe des Psychotherapeuten ist es daher, die (Selbst-) Behandlungskrise ihres Patienten zu behandeln. Das macht es erforderlich, in jedem Einzelfall herauszufinden, wie die Wirklichkeitsbehandlung dieses Patienten funktioniert, wie und warum da etwas ins Stocken geraten ist und durch welche Kunstgriffe man die Selbstbehandlung wieder in Fluß bringen kann (SALBER 1980).

Von der Kunst haben die Psychotherapeuten dabei zweierlei: Einmal können sie auf einer allgemeinen und zugleich sehr sinnlichen Ebene etwas über Behandlung erfahren. »Künstlerische Behandlung macht die Regeln seelischer Behandlung besser verständlich« (SALBER 1980, 17). Zum anderen können sie studieren, mit welchen Kunstgriffen die Künstler die Behandlung der erlebten Wirklichkeit voranbringen, und daraus Anregungen für die eigene therapeutische Arbeit gewinnen, »weil Kunst ein Ansatzpunkt ist, die Grundlagen psychologischer Behandlung zu erkennen und von da her »kunstgerechte« Eingriffe vorzunehmen« (a. a. O., 18).

Diese Aussagen sollen im Folgenden überprüft werden, indem beispielhaft ein zentraler Behandlungskunstgriff der Musik, und zwar die Modulation, näher untersucht wird.

Zunächst sei daran erinnert, daß Modulation nicht nur ein musikalischer Fachbegriff ist sondern auch ein Fachbegriff der Funktechnik. Außerdem verwenden wir ihn immer wieder in der Alltagssprache. Die Begriffe Modulation, Modul, modulieren wie auch Model, Modell, modellieren leiten sich alle von dem lateinischen Wort *Modus* = Maß ab, bzw. von *modulari* = abmessen, gehörig einrichten, regulieren. Bis in die erste Hälfte des 18. Jh. wurde der Begriff in der Musik auch ausschließlich in dieser allgemeinen Bedeutung gebraucht, nämlich als Bezeichnung der Regelung der Tonstärken- und Klangfarbenverhältnisse im musikalischen Vortrag. Johann Gottfried WALTHER, Musiktheoretiker und geschätzter Vetter J.S. BACHS schreibt noch 1732 in seinem »Musicalischen Lexicon«, der ersten Musikenzyklopädie überhaupt: »Modulatio ist die Führung einer Melodie oder Sangesweise oder die Manier, womit ein Sänger oder Instrumentist die Melodie herausbringt.«

Als mit Beginn der sogenannten musikalischen Klassik sich allmählich der homophone Stil durchsetzt, die Melodie das Satzbild beherrscht und die motivisch-thematische Arbeit ins Zentrum der kompositorischen Arbeit rückt, wird jetzt die Harmonik zur formbildenden Kraft in der Musik. (WÖRNER 1965, 230ff). Dazu bedienen sich die Komponisten in ihren Kompositionen unterschiedlicher tonartlicher Räume, so daß dem Übergang von einer Tonart zu einer anderen jetzt besondere gestalterische Bedeutung zukommt. Folgerichtig schränkt sich daher der Begriff Modulation mehr und mehr auf die Bezeichnung der Regulation dieses tonartlichen Wechsels innerhalb eines Musikstückes ein und verschiebt sich so aus der Sphäre des Spielers in den Zuständigkeitsbereich des Komponisten. So meint ein musikalisches Konversationslexikon des 19. Jh.: »Modulation hilft die Form vollenden, dann aber auch sie reicher auszustatten« (MENDEL 1857).

Modulation behandelt jetzt also die Frage, wie dieser Wechsel von einer Tonart zu einer anderen zu bewerkstelligen ist. Weil die Möglichkeiten, diesen tonartlichen Wechsel zu vollziehen, nahezu unendlich sind, erwächst hier dem einzelnen Komponisten ein reiches Betätigungsfeld, seine Kunst zu entfalten.

Aus dem Harmonielehreunterricht im Musikstudium kennt man diese Aufgabe: »Moduliere so schnell wie möglich von der Tonart x in die Tonart y!« Darum soll es natürlich hier nicht gehen. Vielmehr soll an einigen Beispielen aufgezeigt werden, wann, warum, wie und mit welcher Wirkung Komponisten moduliert haben, um daran beispielhaft deutlich zu machen, mit welchen Behandlungstechniken der Künstler arbeitet, um sein Erleben der Wirklichkeit zu gestalten.

Daß sich diese Untersuchung auf die Modulation im engeren Sinne und damit vorwiegend auf die musikalische Klassik beschränkt, könnte ihr den Vorwurf einhandeln, auf eine nicht mehr zeitgemäße Form der musikalischen Behandlung der Wirklichkeit zurückzugreifen. Sicherlich wäre es auch lohnend, die Kompositionstechniken heutiger Komponisten zu untersuchen. Allein die Forderung nach Überschaubarkeit rechtfertigt die Konzentration auf das relativ klar umrissene Gebiet der Modulation, um daran exemplarisch einige Behandlungskunstgriffe darzustellen. Dieses mag um so mehr gestattet sein, als Behandlung in ihren *strukturellen* Zügen an keine Culturepoche gebunden ist. Noch einmal sei betont, daß diese Arbeit nicht zum Ziel hat, Musiktherapeuten Modulationstechniken für die musikalische Arbeit mit ihren Patienten zu vermitteln. Vielmehr will die Modulationsanalyse einiger Kompositionen sowohl Anregung als auch Bestätigung für eigene psychotherapeutische Behandlungskunstgriffe geben. Deshalb sollen im Folgenden die Parallelen zwischen musikalisch-kompositorischen und musiktherapeutisch-psychologischen Behandlungstechniken aufgezeigt werden.

## Tonartenwechsel bei J.S. Bach

Schon vor der Klassik hat es natürlich Tonartenwechsel innerhalb eines Musikstückes gegeben. Aber man spricht hier nicht von Modulation, weil die Betonung klarer tonartlicher Räume über eine längere Zeitspanne fehlt, wodurch erst der Wechsel in eine andere Tonart zu einem bewußten Hörerlebnis würde. In der Barockmusik ergibt sich die Harmonik aus den strengen Regeln des Kontrapunkts. Das führt, je interessanter und selbständiger die einzelnen Stimmen sind, zu einem harmonisch sehr komplexen Gefüge. An einem Beispiel aus BACHS Matthäus-Passion läßt sich das verdeutlichen. Fünf Takte aus dem Beginn der Arie »Blute nur, du liebes Herz« enthalten nicht weniger als 11 verschiedene Dur- und Mollakkorde:

| D - E<sup>7</sup> - a - H<sup>7</sup> | e - Fis<sup>7</sup> - h - Cis<sup>7</sup> | Fis - G - E<sup>7</sup> | A - h - H<sup>7</sup> | C - - |

### J.S. Bach, Matthäus-Passion

Nr. 12 Arie: Blute nur, du liebes Herz

Takt 11

Flöte

Violinen

Viola

Sopran

Continuo

D E<sup>7</sup> a H<sup>7</sup> e Fis<sup>7</sup> h Cis<sup>7</sup>

Fl.   
 Vi.   
 Vla.   
 S.   
 Ctt.

Herz, blü - te nur, du lie - bes Herz, blü - te nur, du lie - bes Herz

Fis G E<sup>7</sup> A h H' C

Hier von Modulation zu sprechen, wäre unsinnig. Stattdessen bezeichnet man diese harmonische Vielfalt als tonartliche Ausweitung. Daß diese Takte trotz des dauernden Harmoniewechsels einen sehr geordneten Eindruck machen, liegt an der strengen Melodieführung, ihrem sequenzartigen Aufbau und den fast kanonischen Entsprechungen der Stimmen. Diese ziehen die ganze Aufmerksamkeit auf sich, so daß die Wahrnehmung des harmonischen Geschehens dahinter zurückbleibt.

An diesem Beispiel bestätigt sich schon ein allgemeines Prinzip seelischer Behandlung der Wirklichkeit: Je einengender die Ordnung auf der einen Seite ist, desto mehr Beweglichkeit muß auf der anderen Seite zugelassen werden. Umgekehrt und zugespitzt formuliert heißt das: je größer das Chaos ist, indem sich ein Mensch erlebt, desto mehr Zwänge muß er entwickeln, um sich funktionsfähig zu erhalten und einen Zusammenbruch seiner seelischen Organisation zu vermeiden.

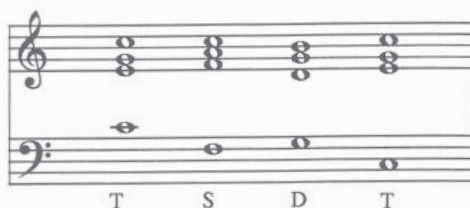
Daran sollte man bei der Behandlung von Zwangsneurotikern stets denken. Diese Patienten versuchen mit der Starre ihrer Gedanken und ihres Verhaltens immer das Gegenbild eines chaotischen Erlebens zu kontrollieren. Die Zwangssymptomatik erweist sich dabei als eine seelische Notwendigkeit, die nur dann aufgegeben werden kann, wenn das Seelische andere Ordnungsprinzipien entwickeln kann.



## Die Bedeutung der Dreiheit

Der Wechsel von einer Tonart in eine andere wird erst dann zu einem sinnvollen kompositorischen Gestaltungsmittel, wenn sich zuvor eine bestimmte Tonart etabliert hat. Zur eindeutigen Festlegung einer Tonart braucht es drei Akkorde: Tonika, Subdominante, Dominante – die sogenannte Kadenz, in der alle Töne der betreffenden Tonart erscheinen.

Beispiel: Kadenz in C-Dur:



T = Tonika

S = Subdominante

D = Dominante

Und zur klaren Bestimmbarkeit eines Akkordes braucht es drei Töne: Grundton, Terz und Quint.

Beispiel: F-Dur Akkord



Dabei ist wichtig festzuhalten, daß nicht nur die drei Akkorde der Kadenz sondern natürlich auch die drei Töne eines jeden einzelnen Akkordes unterschiedliches Gewicht haben und folglich auch eine unterschiedliche Beziehung zwischen ihnen besteht. Ein klassischer Akkord wird immer aus zwei Terzen gebildet, einer großen und einer kleinen Terz. Damit trägt er die zwei Seiten unseres zentralen musikalischen Erlebens in sich: Dur und moll, die sich allein aus deren Rangordnung ergeben, je nachdem ob man die große oder die kleine Terz an erste Stelle setzt.



Auch für unsere psychische Entwicklung spielt die Zahl drei eine entscheidende Rolle, die mit Erreichen der ödipalen Stufe einen ersten Entwicklungskreis abgeschritten hat. Dieser Bereich, meint BALINT, »ist durch die Zahl drei charakterisiert und [...] durch die Tatsache gekennzeichnet, daß bei allem, was geschieht, außer dem Subjekt immer noch mindestens zwei Objekte beteiligt sind. Die Kraft, die auf dieser Ebene wirksam ist, hat die Gestalt eines Konflikts; dieser ergibt sich in der Regel aus der Ambivalenz, die infolge der verwickelten Beziehungen des Individuums zu seinen beiden gleichzeitig erlebten Objekten entsteht« (BALINT 1973, 39).

Für das Erleben von Eigenheit und Selbständigkeit genügt es nicht, daß die Eins ein Gegenüber in der Zwei erfährt (Mutter-Kind-Dyade); erst das Hinzukommen von etwas Drittem (einem zweiten Objekt) schafft die Möglichkeit und Notwendigkeit von Entscheidungen und hierarchischen Gliederungen, woraus sich Eigenheit, Entschiedenheit und Stabilität als Grundbedingung der Freiheit entwickeln können.

Was für eine musikalische Modulation vorausgesetzt werden muß, nämlich eine stabile Tonart, gilt auch für die psychotherapeutische Arbeit: Auch hier können wir nicht umgestalten, was noch keinen stabilen Kern besitzt. Deshalb müssen wir in der Arbeit mit frühen Störungen vor jedem Modulieren erst einmal diese Werdeformen entwickeln helfen, damit sich überhaupt so etwas wie Ganzheit und Eigenheit bilden können.

### Das klassische Konstruktionsprinzip

Klassische Werke gliedern sich in klare Abschnitte. Das vorherrschende Kompositionsprinzip in den einzelnen Sätzen ist eine dreigliedrige Form, der sogenannte Sonatensatz. Teil A bildet die Exposition, in der mindestens zwei voneinander deutlich unterschiedene Themen vorgestellt werden, Teil B ist die sogenannte Durchführung, in der das in der Exposition vorgestellte Material von verschiedenen Seiten beleuchtet (durchgearbeitet) wird, und Teil C beschließt den Satz mit der Reprise, in der die Themen der Exposition noch einmal in ihrer ursprünglichen Fassung aufgegriffen werden und jetzt, nach der Behandlung in der Durchführung, in anderem Licht erscheinen. Gegenüber dem barocken Kompositions-Stil fällt zunächst einmal die große Schlichtheit der klassischen Themen auf. Als ein beliebiges





DE LA MOTTE (dessen lesenswertem Harmonielehrbuch ich die meisten der folgenden Musikbeispiele entnommen habe) schreibt: »Der zielgerichtete Modulationsweg zum 2.Thema [in der Exposition] will überzeugen. Anders die Durchführung: Sie will überraschen. Sie hat kein Ziel vor Augen, der Komponist eröffnet einen harmonischen Freiraum von erstaunlicher Weite, unbegrenzt. Die Dominante der Haupttonart, über die man schließlich in die Reprise einsteigt, wird erst am Ende gesucht und erreicht; sie steht dem Komponisten keineswegs während der ganzen Durchführung vor Augen. [...] Die selbstgestellte Aufgabe des Komponisten lautet schlicht: »Moduliere! Führe ins Freie und bleibe längere Zeit in einem zentrumlosen Bereich!« Dabei läßt kaum eine klassische Durchführung den Kunstgriff aus, dem aufmerksamen Hörer wenigstens an einer Stelle den Angstschweiß auf die Stirn zu treiben.«

#### Kunstgriff Nr.1:

»Die gleichsam mitkomponierende Vorstellungskraft des Hörers wüßte nach solcher Verirrung so schnell keinen Rat, wie man wieder heimfinden sollte.«

#### Kunstgriff Nr.2:

»Unerwartete Wendungen setzen den Hörer außerstande, den harmonischen Gang im Geiste weiter mitzutenografieren: Er wurde überrumpelt, weiß nicht mehr, wo er ist« (DE LA MOTTE 1978).

Modulation in der Durchführung:



Tonart vom Ende  
der Exposition,  
in Ruhe  
ausgebreitet

Beginn des  
Modulations-  
vorganges

Zunehmende  
Beschleunigung

Undefinierbare  
Fortschrei-  
bungen

Beruhigung des  
harmonischen  
Aktionstempos und  
zielgerichteter Weg  
zum D7 der Haupt-  
tonart (zum Wieder-  
einstieg in die  
Reprise)

(Skizze aus DE LA MOTTE 1978)

Was DE LA MOTTE hier über die musikalische Behandlungstechnik der Modulation sagt, gilt auch in vieler Hinsicht für die Psychotherapie. »Führe ins Freie und bleibe längere Zeit in einem zentrumlosen Bereich.« Daß dem Patienten dabei manchmal angst und bange wird, müssen wir als notwen-

digen Bestandteil unserer Arbeit in Kauf nehmen. Denn für einen Behandlungserfolg ist es unerlässlich, daß der Patient in seiner (neurotischen) Sicherheit erschüttert wird. Der Fall muß ins Wanken kommen, damit die verkehrt gehaltenen Formenbildungen aufbrechen können und neue Sicht- und Erlebensweisen möglich werden.

### Modulation ist Umdeutung

Wie sieht nun eine musikalische Modulation aus? Da wird immer eine Einzelheit aus ihrem bisherigen Zusammenhang herausgelöst und in einen anderen Funktionszusammenhang gestellt. Es geschieht also eine Umdeutung durch Veränderung der Beziehungsverhältnisse. In der Modulation ist die einfachste Form der Umgestaltung, daß ein Akkord seine Funktion innerhalb der Kadenz ändert. Z.B. erhält der Tonika-Akkord in C-Dur eine subdominante Färbung durch Hinzufügen der Sexte, wodurch sich der Richtungswille dieses Akkordes ändert, so daß er zur Subdominante der neuen Tonart G-Dur wird.

Modulation mit hinzugefügter Sexte:

hinzugefügte  
Sexte

T    S    D    T    =    S    D    T  
C-Dur ----- G-Dur -----

Oder man fügt dem C-Dur-Akkord ein dominantes Attribut hinzu, nämlich die kleine Septime und macht ihn dadurch zur Dominante von F-Dur, weil die Septime in Verbindung mit der Terz des Akkordes einen Tritonus bildet (b - e), der zwingend nach a und f (Terz und Grundton von F-Dur) aufgelöst werden muß.

## Modulation durch hinzugefügter Septime:

hinzugefügte  
kleine Septime

T S D T = D T S D T

C-Dur ..... F-Dur .....

Durch eine kleine Zutat kann sich die Bedeutungsfunktion einer Sache so im gesamten Gefüge verändern, daß dadurch ein Umbildungsprozeß in Gang kommt. In der Therapie kann das z. B. schon durch eine etwas andere Gewichtung dessen, was der Patient verbal oder musikalisch mitteilt, geschehen oder durch eine unerwartete Verknüpfung vereinzelter Mitteilungen. Durch einen Wechsel des Standpunktes verändert sich die Blickrichtung. Damit gerät anderes in den Blick, was andere Zusammenhänge eröffnet. Auf diese Weise können in der psychotherapeutischen Arbeit oft ganz erstaunliche Entwicklungen in Gang gesetzt werden. Allerdings kommt man in der musikalischen Behandlung mit dieser Modulationstechnik nur in die nächstbenachbarte Tonart.

Anders sieht die Sache schon aus, wenn wir in der Musik einen Wechsel des Tongeschlechts vornehmen, d. h. Dur zu moll machen oder umgekehrt. Damit erschließen sich schon weiter entfernte Tonräume. Zum Beispiel gelangt man so von C-Dur über c-moll gleich zu deren paralleler Durtonart Es-Dur, was bereits vier Schritte im Quintenzirkel abwärts bedeutet. Das Entsprechende zu diesem Modulationskunstgriff findet sich in der psychotherapeutischen Behandlung, wenn wir den Gegenaspekt einer Sache herausheben, z. B. die geheime Lust an einem Leid aufdecken oder die Liebesbindung in einer Haßbeziehung in das Blickfeld rücken. Eine in dieser Art vervollständigte Sichtweise erschüttert das bisherige Denk- und Erlebensmuster des Patienten meist recht massiv

### Zerdehnung des Augenblicks

Ein weiterer Kunstgriff besteht darin, nicht einen ganzen Akkord, sondern nur einen einzelnen Ton zur Umdeutung herauszugreifen. Dadurch ergeben sich natürlich noch weit mehr Möglichkeiten, denn je kleiner der musikalische Baustein ist, desto vielfältigere Verwendungen läßt er zu. Hierbei verengt sich die Musik zunächst zur Einstimmigkeit und rückt einen Ton

durch ständige Wiederholung und rhythmische Betonung ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Dessen bisherige harmonische Einbindung wird dadurch allmählich gelöst und er kann gewissermaßen nach anderen Verbindungsmöglichkeiten befragt werden. Durch die Isolierung soll er zum Schlüssel für neue Tonräume werden. Eine Durchführungsmodulation aus der schon erwähnten HAYDN-Sinfonie Nr.103 soll das belegen:



Die Musik zentriert allmählich immer mehr den Ton C, der zuletzt den Grundton eines C-Dur Dreiklangles bildet. Dann reduziert sich das musikalische Geschehen ganz auf C, und zwar über 2 1/2 Takte lang. Das läßt seine bisherige harmonische Funktion vergessen und schafft ein spannungsvolles Vakuum für neue Verbindungsmöglichkeiten. Schließlich wird C zu Terz von As-Dur! HAYDN führt hier schon exakt in der musikalischen Behandlung vor, was wir heute in der Psychotherapie eine Zerdehnung des Augenblicks nennen. Ausgehend von der Erkenntnis FREUDS, daß alles im Seelischen mehrfach determiniert ist, schreibt SALBER: »Der seelische Augenblick ist endlos« und weiter: »der Augenblick (ist) zunächst einmal durch Beschreibung in seiner Eigenart festzuhalten, dann aber durch ›Einfälle‹ in seinen Bedingungen und Ausläufern (›Fransen‹) zu verfolgen. Die Zerdehnung des Augenblicks in der Behandlung versucht so, seelische Wirksamkeiten, welchen sonst zu wenig Raum, Zeit, Entfaltung zugebilligt wird, eine Chance zu geben, das Problem des Augenblicks in ungewohnter Weise zu wenden und dadurch Gestaltbildungen zu produzieren, deren Entfaltung anderen Sinn und Zusammenhang geben kann« (SALBER 1980, 98f).

Es gibt noch eine verfeinerte Version dieser Technik. Dazu zunächst eine Vorbemerkung. Es bestehen mehrere Möglichkeiten, eine Oktave in ganz gleiche Intervalle zu teilen; z.B. in vier kleine oder in drei große Terzen. Ein aus gleichen Intervallen geschichteter Akkord wirkt wegen der Austauschbarkeit der Intervalle völlig indifferent, er verliert seine harmonische Eindeutigkeit. Je nachdem, ob die Töne eines solchen Akkordes nun als Abkömmlinge eines darunter- oder darüberliegenden Tones aufgefaßt werden, ob z.B. ein Ton als erhöhtes C Cis heißt oder (enharmonisch umgedeutet) als erniedrigtes D Des, kann er seine Beziehungsrichtung ändern. So ist ein aus vier kleinen Terzen gebildeter Akkord Schnittpunkt von vier weit entfernten Tonarten.



Derselbe aus vier kleinen Terzen geschichteter Akkord kann je nach seiner Notierung in vier verschiedene Richtungen aufgelöst werden:

A musical staff in treble clef showing four chords, each consisting of four notes stacked vertically. The notes are G4, A4, B4, and C5. The first chord has a flat sign under the G4 note. The second chord has flat signs under the G4 and A4 notes. The third chord has sharp signs under the G4 and A4 notes. The fourth chord has a flat sign under the C5 note. Below the staff, the text reads: 'Auflösung nach: F-Dur (1b) As-Dur (4b) H-Dur (5#) D-Dur (2#)'.

Auch in der Psychotherapie wissen wir um diese Möglichkeit der Gestaltbildung. Die indifferente Haltung des Therapeuten, die Vermeidung jeglicher Wertung dessen, was der Patient mitteilt, (kein Lob, kein Tadel), halten wir für eine wichtige Voraussetzung, Umbildungsprozesse zu ermöglichen. Oft werden erst dadurch dem Patienten Neubewertungen und neue Sinnzusammenhänge früherer Erlebnisse möglich.

Die musikalische Illustration hierzu liefert BEETHOVEN mit dem 1. Satz seiner 4. Sinfonie. Am Ende der Durchführung verweilt die Musik auf einem Akkord, der aus vier kleinen Terzen gebildet wird: e - g - b - des. Dieser Akkord ist in Zusammenhang mit dem bisherigen Geschehen und in dieser Notierung als verkürzter Doppeldominantseptnonen-Akkord zu B-Dur, der Haupttonart der Sinfonie, anzusehen. 24 Takte lang tritt die Musik mit diesem Akkord auf der Stelle! Dabei wird der Klang allmählich immer mehr ausgedünnt, bis sich die ganze Musik auf zwei Töne dieses Akkordes reduziert (verdichtet?), nämlich auf das allein von den ersten Geigen gespielte b und des. Diese werden aber von BEETHOVEN enharmonisch umgedeutet und jetzt als ais und cis notiert. Dadurch ist der gleiche Akkord jetzt als ais - cis - e - g aufzufassen und erhält damit dominantische Funktion zu H-Dur. Dahin wendet sich auch die Musik für die nächsten 22 Takte, bevor sie durch den umgekehrten Umdeutungsvorgang wieder nach B-Dur zurückkehrt. Das besonders Interessante an dieser Stelle ist, daß über die ganze Zeit die Pauke immer wieder leise das b spielt (das man eben nicht als ais und damit als große Septime zu H-Dur, sondern als den früheren, schon fast vergessenen Grundton wahrnimmt) und damit die große Entfernung des gegenwärtigen H-Dur (5 #) zur Grundtonart B (2 b) erst recht spüren läßt. Man fühlt sich in eine ferne, rätselhafte Welt versetzt. Erreicht wird damit, daß die schon 32 Takte vor der Reprise wieder einsetzende Haupttonart als völlig fremd und neuartig erlebt wird und erst das Auftreten des bekannten 1. Themas beim Beginn der Reprise die Gewißheit glücklicher Heimkehr bringt.

Eine klanglich äußerst reizvolle Stelle, über die BERLIOZ, entzückt von der Neuartigkeit dieser Durchführung, schrieb: »Man denkt an einen Fluß,



dessen friedliche Wasser plötzlich verschwinden und aus ihrem unterirdischen Bette nur hervorkommen, um brausend in einer schäumenden Kaskade niederzufallen« (BERLIOZ, zit. nach LANDOWSKI 1952).

### Der richtige Augenblick

An einem anderen Beispiel ist zu zeigen, welche Wirkung eine an sich ganz einfache und naheliegende Modulation haben kann, wenn sie nur richtig plaziert ist. Auch in der psychotherapeutischen Arbeit kommt es ja nicht nur darauf an, daß eine Umdeutung gegeben wird, oft ist der Augenblick, in dem sie gegeben wird, viel entscheidender.

In BEETHOVENS Klaviersonate op.27.1 bildet den ersten Satz eine dreiteilige Liedform, bei der der A-Teil in viertaktige Perioden gegliedert ist, die jeweils wiederholt werden.

|: A<sup>1</sup>:||: A<sup>2</sup>:||: A<sup>3</sup>:||: A<sup>4</sup>:||: A<sup>1</sup>:||: A<sup>2</sup>:|

Verbindendes Element sind die Tonwiederholungen jeweils zu Beginn der Viertakter:

A<sup>1</sup>

A<sup>2</sup>

A<sup>3</sup>

Einfache Melodik, schlichteste Harmonik, die eigentlich nur aus Tonika und Dominante besteht. A<sup>4</sup> wiederholt A<sup>3</sup> fast wörtlich, lediglich auf einer anderen Stufe. Doch welche Überraschung! Plötzlich werden wir für einen Takt von Es-Dur ins entfernte C-Dur versetzt.

A<sup>4</sup>

Harmonisch gesehen gar nicht etwas so Ungewöhnliches. C-Dur als Zwischendominante zur Subdominantparallele, wie A<sup>4</sup> weitergeführt wird, wurde schon damals gern zur Anreicherung der Kadenz benutzt und erscheint

wegen der chromatischen Aufwärtsbewegung es – e – f vollkommen akzeptabel:

C-Dur-Akkord

T      (D)      (?)      Sp      D<sup>7</sup>      T

Das Erstaunliche besteht jedoch darin, daß das C-Dur eben nicht wie eine Zwischendominante innerhalb einer Es-Dur Kadenz wirkt, sondern durch seine Plazierung zunächst als neues Tonika-Zentrum erscheint, was durch den Auftakt noch besonders betont wird. Natürlich beruht die geradezu umwerfende Wirkung dieser Stelle auch auf der bis dahin sehr schlicht gehaltenen Harmonik. BEETHOVEN hat mit der Plazierung dieses C-Dur Akkordes hier – obwohl er den Rahmen konventioneller Harmonik überhaupt nicht verläßt – etwas sehr revolutionäres gemacht, wodurch auf die einfache, volkstümliche Melodik dieses Satzes plötzlich ein gänzlich anderes Licht fällt.

### Zuspitzung durch Wiederholung

War die Modulation zunächst eine Technik, die nur in bestimmten Situationen angewandt wurde, so wurde dieser Kunstgriff allmählich auf die ganze Komposition ausgedehnt. Nun wurde nicht nur vom 1. zum 2. Thema in der Exposition und in bestimmten Abschnitten der Durchführung moduliert, sondern tonartlicher Wechsel fand Eingang in praktisch alle Bereiche des Satzes. Diese Entwicklung wurde besonders von SCHUBERT vorangetrieben. An einer Stelle aus dem letzten Satz seiner 4. Sinfonie läßt sich zeigen, wie sich durch mehrfache Wiederholung etwas zuspitzt, was schließlich zu einer Explosion führt, die das musikalische Handlungsgetriebe in ganz neue Bewegung bringt.

Am Schluß der Exposition, die in harmonischer Hinsicht bisher nichts Aufregendes brachte und vor allem durch einen schnellen Puls mit vielen kurzen Motivwiederholungen auffällt, wodurch die Musik einen nervös-gespannten Eindruck macht, taucht ein einfaches, 4-taktiges Motiv auf, das wörtlich wiederholt wird. Beim dritten Anlauf passiert es dann. Völlig überraschend und ohne daß man es zunächst recht bemerkt, katapultiert sich die Musik von Es-Dur nach Ces-Dur!

Es-Dur:	Ces-Dur:	
1.Anlauf	2.Anlauf	3.Anlauf
T T D D T T D D T T tG tG		

Daraufhin entfaltet sich große harmonische Aktivität. Die Musik durchmißt im schnellen Wechsel zweimal den ganzen Quintenzirkel bis die Ausgangstonart Es-Dur wieder erreicht wird. Dann folgt mehrfache Kadenz in Es-Dur, die immer wieder Ces-Dur miteinbezieht, was jetzt aber nicht mehr fremdartig wirkt sondern als gewonnene Bereicherung von Es-Dur.

In der Therapie erweist sich die Wiederholung ebenfalls als ein wirksames Behandlungsmittel, sei es, daß wir den Patienten auffordern, seine musikalische oder verbale Äußerung genau zu wiederholen – eventuell auch mehrfach, sei es, daß wir es selbst tun. Erreicht wird damit ein Stau des gewöhnlichen Handlungsablaufs, ein seelisches »Auf-der-Stelle-Treten«, das oft erst die darin verborgene Energie spürbar werden läßt. Diese Zuspitzung muß sich u.U. dann mit einer Wucht entladen, die Erleben und Verhalten in neue Bahnen zwingt. Wir spüren in solchen Augenblicken der psychotherapeutischen Behandlung dann einen ganz ähnlichen »Ruck« wie beim Hören dieser SCHUBERTSchen Musik.

### Belebung durch Veränderung des Kontextes

Eine ganz andere Klangwelt läßt SCHUBERT in seinem Streichquintett C-Dur entstehen. Das 2. Thema des 1. Satzes wird dort zunächst vom Cello in hoher Lage vorgestellt, bevor es die Geige übernimmt. Für sich genommen würde diese Melodie durch die Fixierung auf einen Zentral-Ton und seine enge Umspielung recht einfältig, eng und monoton klingen. Zählt man die Notenwerte zusammen, macht der Ton G mehr als die Hälfte der 22 Takte aus. Erst im Zusammenhang mit den übrigen Stimmen bekommt diese berühmte Cello-Kantilene ihre erstaunliche Ausdruckstiefe. Das häufige Erscheinen des Zentral-Tones G wird nun keineswegs mehr als eintönig und langweilig empfunden, denn nun verändert das G ständig seine Klangfarbe, indem es die Funktion zwischen Grundton von G-Dur, Terz von Es-Dur und Quint von C-Dur wechselt.

The image shows three staves of musical notation for Schubert's String Quintet in C major. The first staff begins with a G-Dur chord, followed by an Es-Dur chord, and then returns to G-Dur. The second staff starts with a C-Dur chord. The third staff ends with a G-Dur chord. The music is marked with *pp* (pianissimo) and features various melodic lines with slurs and ties.

SCHUBERT, Streichquintett C-Dur

Dadurch entsteht eine sehnsuchtsvolle Spannung zwischen der Enge der Melodie und der Weite des harmonischen Raumes. SCHUBERT demonstriert hier eindrucksvoll, wie etwas Eintöniges, Erstarrtes durch wechselnde Kontexte Farbigkeit und spannungsvolle Lebendigkeit erhält.

In der Musiktherapie begegnen wir häufig Patienten, die monoton und eingengt erscheinen. Bezieht man aber den Kontext mit ein, in dem diese Menschen leben, und das Verhalten, das sie bei anderen auslösen, ergibt sich oft ein viel farbigeres Bild. Als Musiktherapeut kann man sich z.B. in der gemeinsamen Improvisation mit diesen so farblos erscheinenden Kranken plötzlich als sprühender Virtuose erleben.

Die SCHUBERTSche Musik macht uns für die seelische Behandlung zweierlei deutlich:

- Jedes seelische Phänomen ist nur in Zusammenhang mit seinem Kontext zu verstehen. Erst die Betrachtung der »Szene«, die der Patient herstellt, gibt ein vollständiges Bild.
- Durch die Veränderung des Kontextes verändert sich auch die Bedeutung des zentralen Geschehens, beides steht in einem wechselseitigen Wirkungszusammenhang.

Wie man diesen Kunstgriff wechselnder Kontexte mit ganz anderem Ergebnis auf die Spitze treiben kann, führt nur 11 Jahre später LISZT vor. 1839 schrieb er, angeregt durch eine Statue MICHELANGELOS das Klavierstück »Il Penseroso« (Der Denker). Eine Melodie gibt es im eigentlichen Sinne nicht, stattdessen fast ausschließlich Wiederholungen des Tones E. Dafür werden jetzt dessen harmonische Beziehungsmöglichkeiten »durchdacht«. Nacheinander ist E Terz von cis-moll, Quint von a-moll, Sept über fis, Sextvorhalt über Gis, und im zweiten Durchgang Terz von C-Dur und Quartvorhalt über



H, bis E schließlich als Grundton von e-moll erscheint:

The image displays two staves of musical notation in bass clef. The first staff shows a sequence of chords: cis-moll, a-moll, fis-moll<sup>5</sup>, Gis-Dur, and cis-moll. The second staff shows a sequence of chords: cis-moll, a-moll<sup>3</sup>, C-Dur<sup>5</sup>, H-Dur, and e-moll. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with some notes marked with fingerings like '7' and '4 9 3'.

LISZT »Il Penseroso« (harm. Extrakt)

Im Verlauf des Stückes werden dann weitere harmonische Operationstechniken ausprobiert (Auflösung übermäßiger Dreiklänge). Ganz im Sinne der steinernen Figur des Denkers wirkt diese Musik sehr grüblerisch und erinnert dann auch mehr an ein akademisches Deutungs-Seminar als an eine lebendige Behandlung.

## SCHLUSSBEMERKUNG

Die Modulationsanalysen haben gezeigt, daß Komponisten bei der »musikalischen Behandlung der Welt« ganz ähnliche Kunstgriffe anwenden wie Musiktherapeuten im psychotherapeutischen Umgang mit Patienten. Damit erweist sich die Musiktherapie zu Recht als eine kunstanaloge Behandlung.

Behandlung, ganz gleich ob im Alltag, in der Kunst oder in der Psychotherapie, ist von vornherein ein Kultivierungsprozeß. Das meint den fortwährenden Versuch, das Gegebene – ganz gleich ob es von Natur gegeben ist oder Ergebnis vorhergehender menschlicher Behandlung ist – immer wieder in den Griff zu bekommen und menschlichen Erfordernissen und Bedürfnissen anzupassen.

Wenn Kultivierung auch in ihren strukturellen Zügen zeit- und ortlos ist, ist sie in der jeweiligen Konkretisierung doch immer an ihren soziokulturellen Kontext gebunden und nur aus ihm heraus zu verstehen. Daher wäre es sicherlich interessant, genauer zu erforschen, in welchem Beziehungsverhältnis die Modulation auch zu anderen Kompositionstechniken der damaligen Zeit (z.B. motivisch-thematische Arbeit) stand und welche Wechselbeziehungen sich von dort aus zur damaligen Gesellschaft und der

Art ihrer Lebensbehandlung (aufkommendes Bürgertum, Individualisierung etc.) ergaben.

Noch lohnender erscheint es allerdings, der Frage nachzugehen, in welchem Ergänzungs- oder Kontrastverhältnis die Ausbreitung der Musiktherapie und ihre Entwicklung mit gegenwärtigen Lebensbedingungen wie Lebensart und ihrem Niederschlag in heutigen Kompositionstechniken steht. Das würde allerdings den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen und muß daher späteren Bemühungen vorbehalten bleiben.

## Literatur

- MENDEL, H. (Hg) (1857): Musikalisches Konversationslexikon für die Gebildeten aller Stände. Berlin
- BACH, J.S.: Matthäus-Passion, Nr.12, Arie: Blute nur, du liebes Herz.T.13-17
- BALINT, M. (1973): Therapeutische Aspekte der Regression. Hamburg
- BEETHOVEN, L. van: 4.Sinfonie op.60 B-Dur, 1.Satz, T.257-341  
- : Klaviersonate op.27.Nr.1 Es-Dur 1.Satz, T.1-20
- HAYDN, J.: Sinfonie Nr.103 Es-Dur, 1.Satz, T.40-48
- LANDOWSKI, M. (1952): Ta.-part. Beethoven, 4. Sinfonie. Paris (Heugel)
- LISZT, F.: Années de Pèlerinage, Deuxième Année - Italie, Il Pensero, T.1-8
- MOTTE, D. DE LA (1978<sup>2</sup>): Harmonielehre. Kassel
- SALBER, W. (1965): Morphologie des seelischen Geschehens. Ratingen  
- (1980): Konstruktion psychologischer Behandlung. Bonn  
- (1986<sup>2</sup>): Kunst - Psychologie - Behandlung. Bonn
- SCHUBERT, F.: Sinfonie Nr.4 C-moll, 4.Satz, T.129-194  
- : Streichquintett C-Dur, op.163, 1.Satz T.58-79
- WALTHER, J.G. (1732): Musicalisches Lexicon. Leipzig
- WÖRNER, K.H. (1965<sup>4</sup>): Geschichte der Musik. Göttingen