

Hilarion G. Petzold (Hrsg.)

Heilende Klänge

Der Gong in Therapie, Meditation
und Sound Healing

VERLAG
Peter Hess

Heilende Klänge

Der Gong in Therapie, Meditation und Sound Healing

Hilarion G. Petzold (Hrsg.)

Impressum

Verlag Peter Hess, 2006

ISBN-10 3-938263-00-8

ISBN-13 978-938263-00-6

Überarbeitete Neuauflage der Ersterscheinung 1989, ISBN 3-87387-292-7

© Alle Rechte beim Verlag

Text überarbeitet: Christina Koller

Lektorat: Petra Brennecke

Titelbild: Fabian Valentin

Fotos s/w: Archiv Klang-Massage-Therapie, Peter Hess

Layout: Sandra Lorenz, ideenpunkt@t-online.de

Druck: Druckerei Rindt & Co KG, Fulda



INHALT

Isabelle Frohne Gongspiel in Geschichte und Gegenwart	9	Rene Reichel Animation und Gong – ein „Treff-Punkt“	141
Hilarion Petzold Gong–Singen, Gong–Bilder und Resonanzbewegung als „Sound Healing“. Intermediale Prozesse in der Integrativen Therapie	23	Harald Cordes Gong in der Erwachsenenbildung	148
Josef Moser Der Gong in der Behandlung früher Störungen	75	Bettina Hausmann „Gongstille“	156
Jorgos Canacakis Die Wiederentdeckung europäischer Gongklänge – Klangspuren des Gongs in der Antike	98	Rolf Thärichen Asiatische Gongs und Klangkörper	166
Jorgos Canacakis Gongschwingung und Gongklang in der Trauerarbeit	112	Michael Ranta Gongs und die traditionellen religiösen Instrumente in Asien	174
Kristine Schneider Gong und Imagination	120	Jean-Claude Eloy und Michael Ranta Ein Gespräch über Gongs/Tamtams und Metallinstrumente	181
Ursel Burek Gong und Bewegungsarbeit	139	Ursel Newiger-Digdoyo Gong, Kenong, Bonang – Bremer spielen javanische Gamelanmusik	194
		Thomas Köner Gedicht	217
		Kontaktadressen	219

Gongspiel in Geschichte und Gegenwart

Isabelle Frohne

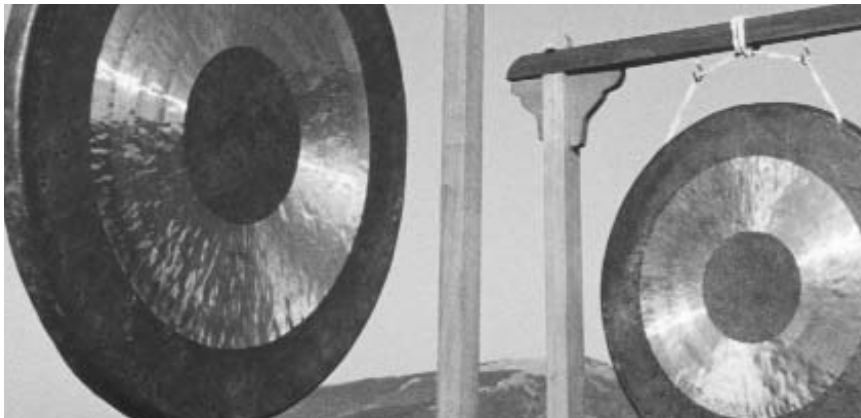
1889 stellten javanische und annamitische Ensembles auf der Weltausstellung in Paris zum ersten Mal die Musik ihrer Heimat vor. Es handelte sich um Gamelanmusik, die zu einem großen Teil von Gongs geprägt wird. Es hat fast 100 Jahre gedauert, die therapeutischen Möglichkeiten des Gongs wieder zu entdecken und wir werden sehen, ob das wachsende Interesse an Gongs auf unsere Arbeit ähnlich anregend wirken wird wie seinerzeit die Weltausstellung in Paris.

Gongs stammen aus Asien, aber man kannte sie auch in Europa bereits im 16. Jahrhundert. Gongs wurden auch schon am Ende des 18. Jahrhunderts musikalisch eingesetzt, zum Beispiel von dem französischen Komponisten *Francois Joseph Gossec* (1791). Doch blieb es eigentlich erst Claude Debussy vorbehalten, sich mit den Einflüssen der asiatischen Gamelanmusik ernsthafter auseinanderzusetzen. In einem Brief schrieb Debussy 1913 begeistert über die Musik Javas, sie sei eine Musik des Kontrapunktes, neben der die Musik Palästinas nur ein Kinderspiel sei. Die Einflüsse der Gamelanmusik sind in Debussys Werken sehr stark zu spüren und wurden von ihm auch bewusst verarbeitet. Dank Debussy hat das Interesse an südostasiatischer Musik in unserem Jahrhundert immer mehr zugenommen. Zum Beispiel haben Komponisten wie *Giacomo Puccini, Richard Strauss, Igor Stravinski, Alban Berg, Benjamin Britten, Carl Orff, John Cage, Olivier Messiaen, Pierre Boulez, Krzysztof Penderecki, Karlheinz Stockhausen* und *György Ligeti* Gongs verwendet, um nur einige Beispiele zu geben.¹⁾

Seit den fünfziger Jahren hören wir Gongklänge auch in der Jazz und Popszene im Zusammenhang mit bekannten Namen wie etwa *Miles Davis, Charly Mingus, Art Blakey* oder *den Beatles, Frank Zappa, Jimi Hendrix*. Heute haben Gongs und ähnlich lang klingende synthetische Sounds sogar eine solche Anziehungskraft gewonnen, dass man von einem regelrechten Boom sprechen kann, der nicht nur begrüßenswert ist. Sphärische Gongklänge lassen sich zurzeit bestens als Meditations- und Entspannungsmusik des New Age in Form von Kassetten vermarkten, zum Beispiel die Musik von Deuter.

Nun, ich hoffe, dass die intensive Auseinandersetzung mit dem Medium Gong fruchtbare Anregungen und eine kritische Auseinandersetzung mit diesem aus

traditioneller Sicht „heiligen“ Instrument ermöglicht. Die Bezeichnung GONG entstand onomatopoetisch und stammt aus dem indonesischen Sprachraum. So gibt es den Gong „ageng“ mit viel Nachklang, den Gong „ketuk“ ohne Nachklang usw. In Thailand heißen Gongs entsprechend Kong, zum Beispiel der Kong Mong, der Kong Ku oder der Kong Rao. Man versteht unter Gongs all solchen Idiophone (Selbstklinger), die aus Bronze gehämmert oder gegossen sind und die die Form einer runden und schalenartig mehr oder weniger tief gekrümmten Platte haben. Es gibt nach Kroker²⁾ dünnwandige Flachgongs mit oder ohne Buckel.



Tamtam-Gong



Buckel-Gong

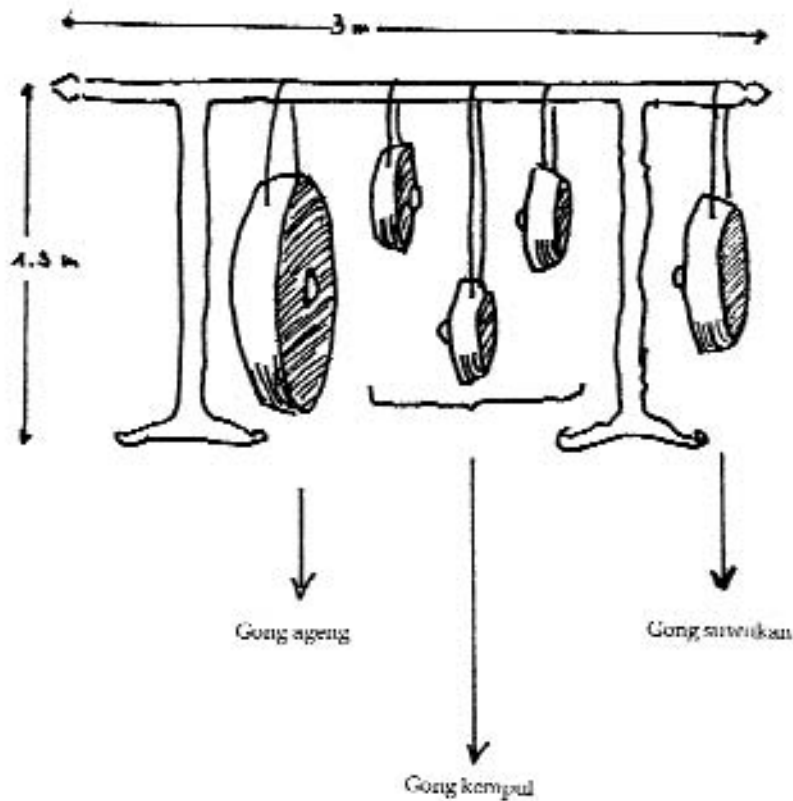
Wir sprechen zwar insgesamt von Gongs, doch versteht man im engeren Sinn unter Gongs nur solche Buckelgongs, die eine definierte Tonhöhe haben. Kein Gong im engeren Sinn ist zum Beispiel das Tamtam. Das Tamtam ist ein dünnwandiges, flaches Idiophon ohne Buckel, dessen Klang in zahlreiche Partialtöne zerfällt. Es ist also sehr obertonreich und daher in der Tonhöhe unbestimmt. Das Tamtam darf übrigens nicht mit seinem afrikanischen Namensvetter aus der Gruppe der Fellinstrumente verwechselt werden.

In unserem Kulturkreis sind das Tamtam, also der dünnwandige Flachgong ohne Buckel, und der mitteltiefe, dickwandige Buckelgong recht bekannt geworden. Gossec setzte in seiner Begräbnismusik für *Mirabeau* 1791 zum Beispiel ein Tamtam ein. Der allgemeine Begriff „Gong“ tauchte bei ihm noch nicht auf. Erst Saint-Seans komponierte 1872 in seiner „Princesse jaune“ eine Stimme für Gong.²⁾

Die tiefen Buckelgongs, die vor allem in der Gamelanmusik auch die Funktion von Melodieträgern haben, weil sie auf eine bestimmte Tonhöhe gestimmt sind, waren bis vor kurzem bei uns weniger bekannt.

Wann, wie und wo der Gong entstanden ist, wissen wir nicht genau. Es gibt verschiedene Auffassungen in der Literatur.³⁾ Die meisten Autoren sind der Meinung, dass die Gongs, vor allem die Buckelgongs, in Java entstanden sind, während das Tamtam seinen Ursprung möglicherweise in China hat. In China gab es jedoch schon während der T'ang-Dynastie (618 bis 906) Gongs, die auch am japanischen Hofe gespielt wurden. Was Indonesien betrifft, so gibt es Vermutungen, dass die Ursprünge im zweiten Jahrtausend vor Chr. liegen, als verschiedene Rassen, vor allem Malaien, in den altindonesischen Kulturraum einwanderten und ihr Kulturerbe dort verbreiteten. Möglicherweise sind die Ursprünge jedoch noch älter. Fest steht heute nur, dass die Gongs aus dem asiatischen Raum stammen und in vier Hauptzentren (Burma, China, Assam und Java) hergestellt wurden. Gongs finden sich jedoch auch in Korea, Kambodscha, Vietnam, Tibet, Indien, Thailand, Japan. Früher gab es sie auch im altrömischen und griechischen Reich, im 16. Jahrhundert kamen sie über den Seeweg aus Asien nach Europa.

Im Folgenden zeigen wir eine Übersicht über einige bedeutende Buckelgongs, wie wir sie zum Beispiel in Indonesien antreffen. Die Gongs werden entweder mittels Schnüre aufgehängt, liegen oder stehen auf kreuzweise in einem Holzrahmen mit gespannten Schnüren oder sie liegen lose auf einer Unterlage, zum Beispiel aus Bananenblättern.



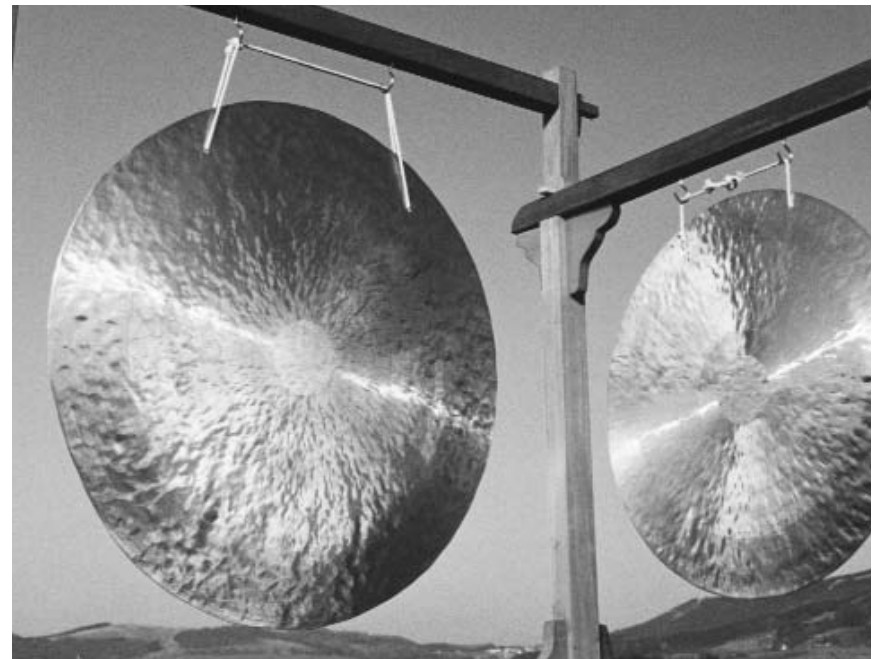
- Gong ageng - großer heiliger Gong, unbestimmte Tonhöhe, markiert zum Beispiel die Phrasierungen im Gamelan;
- Gong suwukan - zweitgrößter Gong;
- Gong kempul - schmale hängende Gongs, oft 10 Stück pro Orchester;
- Gong kenong - liegt im Set horizontal auf Schnüren in einem Holzrahmen;
- Gong ketuk - kleiner als der kenong, kurzer, nicht nachklingender Klang, klingt wie sein Name;
- Gong bonang - achtreihig, liegend, Melodieträger.

Die Buckelgongs entfalten ihren Klang am besten durch Anschlagen des Buckels, während die Flachgongs verschiedene Anschlagzonen haben: In der Mitte klingt es tiefer und dumpfer, während es zum Rande zu immer heller und

obertonreicher klingt. Moderne Anschlagarten sind auch der Hand- oder Faustschlag, das Streichen des Randes mit einem Bogen, das Eintauchen des Gongs in Wasser, das Schaben und Reiben mit feuchtem Finger auf der Innenseite des Gongs. Diese Anschlagarten werden heute zum Beispiel in der westlichen Musik für Gongs benutzt.

Sehr interessant ist die Herstellung der Gongs. Leider stirbt die alte Bronzegong-Schmiedekunst in Java und an anderen Orten seit dem zweiten Weltkrieg aus. Gongs werden immer öfter aus minderwertigem Messing hergestellt und dienen oft nicht mehr dem Musizieren, sondern dem Export als Signalinstrument, zum Beispiel als Dinner-Gong. Deshalb sind die Anstrengungen der Firma Paiste sehr zu begrüßen, weil sie nämlich in Europa wieder hochwertige Gongs herstellt und „das königliche Instrument des Ostens“ wieder auferstehen lässt.¹⁾

Ich möchte Ihnen etwas über die Herstellung von Gongs berichten, weil wir dabei der Frage nachgehen können, warum den Gongs wohl soviel Macht zugeschrieben wurde. Man sagt ja zum Beispiel, dass sie böse Geister vertrei-



Feng-Gongs

ben oder auch eine tödliche Wirkung haben können. Diese Macht sollte auch in Bezug auf therapeutische Belange reflektiert werden.

Ich beschreibe zunächst einmal den Prozess der alten Herstellungskunst in Java.³⁾

Gongs wurden in vier Schritten hergestellt: Gießen, Schmieden, Retuschieren und Stimmen.

1. Gießen

Zuerst wird Kupfer verflüssigt, dann wird Zinn hinzugefügt, umgerührt und die Schlacke abgestrichen. Der Verlust beträgt 25 Prozent. Die entstandene Legierung wird dann in eine Form aus Lehm, Sand und Kies gegossen, aus dem der *Lakar*, ein platter Metallkuchen entsteht. Dieser ist an einer Seite konvex.

2. Schmieden

Der *Lakar* wird nun ins Feuer gelegt und durch ständiges Drehen bis zur Rotglut erhitzt. Dann wird er aus dem Feuer genommen und mit einem eisernen Hammer am Rand gehämmert, wobei er auch hier ständig gedreht wird. Danach wieder Erhitzen im Feuer. Das eigentliche Schmieden beginnt, wenn der *Lakar* auf den Amboss gelegt wird. Jetzt schlagen fünf Gesellen der Reihe nach sehr rasch den vorn Meister gedrehten *Lakar* spiralförmig vom Zentrum zur Peripherie. Alle halbe Minute muss das Stück wieder ins Feuer. Bei einem großen Gong geschieht dies mindestens 150 Mal. Allmählich erhält der Gong seine Form. Dann wird er glatt gehämmert, der Buckel wird ausgehämmert und ein eiserner Ring wird um den Gong gelegt. Durch kaltes Abschrecken wird das Metall elastisch. Kleine Risse hämmert man zu, kleine Löcher verklebt man mit einem so genannten Lo-Harz.

3. und 4. Retuschieren und Stimmen

Beides geht Hand in Hand. Durch das Retuschieren, also das Polieren und Verzieren, wird der Gong auch gleichzeitig verstimmt und wieder gestimmt. Das Stimmen selbst geschieht durch Hämmern des abgekühlten Gongs. Der Gongschmied betrachtet das Stimmen als den schwierigsten Prozess, weil es hier auf sehr viel Erfahrung, Intuition und Ausprobieren ankommt: Ein bestimmter Klang kann zum Beispiel verschwinden, wenn man den selben Teil der Oberfläche des Gongs weiter beklopft. Ein Klang kann dumpfer werden,

wenn die entgegengesetzte Seite des Gongs beklopft wird.

Ein Klang wird heller und höher, wenn der „rai“ auf der Innenseite oder der „pasu“ auf der Außenseite beklopft wird, und er wird tiefer, wenn der „rai“ auf der Außenseite bzw. der „pasu“ auf der Innenseite beklopft wird.

Durch Beklopfen des „redjeb“ (des oberen Randes) von außen vermehrt man die Wellen und Schwebungen, die sich nach dem Anschlagen entwickeln. Man unterscheidet Gongs ohne nachfolgende Schwingungen („gong baung“) und Gongs mit nachfolgenden Schwingungen („bima gumuju“, „ombaq“). Zum Beispiel entwickelt der große Gong „ageng“ im Gamelan-Orchester viele Schwingungen, während die Gong „bonang“ des Gamelan keine Nachklänge hören lassen dürfen.

Gongs verstimmen sich durch Molekularveränderungen und müssen daher nach einiger Zeit noch zweimal gestimmt werden. Es heißt sogar, dass ein Gong erst nach drei Jahren endgültig stabilisiert ist. Es geht auch die Legende, dass ein bespielter oder unbespielter Gong jedes Jahr eine Schwingung verliert, so lange, bis nur ein Ton übrig bleibt. Dann kommt jedes Jahr wieder eine Schwingung hinzu.

Eine Gongschmiede war in Java nicht eine einfache Handwerksangelegenheit, sondern eine hohe Kunst. Man sagte, das Werk könne nur durch die Hilfe höherer Mächte gelingen, und die Schmiede seien bei der Herstellung der List und Tücke böser Geister ausgesetzt. Die Gamelan-Schmiede nahmen daher während der Arbeit andere Namen an, um das Unheil zu beschwören.

Wir Europäer halten diese Überzeugungen meist für lächerlich und primitiv. Natürlich kann man den Geisterglauben als infantile Projektionen abtun. Andererseits kann man den Prozess der Herstellung, aber auch etwas tiefgründiger betrachten. Unter anderem ist mir sofort eine Ähnlichkeit mit dem Anliegen der mittelalterlichen Alchimisten aufgefallen⁶⁾, denen es ja bei der Verarbeitung von Metallen nicht primär darum ging, Gold zu erzeugen, sondern darum, die Wahrnehmungsfähigkeit für geistige Zusammenhänge zu entwickeln. Jeder Grad, jeder Handgriff bei der Verwandlung der Materie ist eine Stiege auf der mehrstufigen Leiter der Erkenntnis. Anfang, Mitte und Ende der Prozedur zu durchlaufen heißt, gleichzeitig mit der Verfeinerung der äußeren Materie einen inneren Entwicklungsprozess zu durchlaufen.

Dies bedeutet aber auch, dass auf jeder dieser Stiegen geistige Energien (die so genannten Geister) freigesetzt oder gebunden werden.

Die Aktivierung von Energien kennen wir auch im Verlaufe eines therapeutischen Prozesses. Hier, auf der Reise nach Selbsterkenntnis und Verwandlung, werden ständig alte und neue Energien aktiviert, vergleichbar mit den bösen und guten Geistern der Vergangenheit und der Gegenwart. Sie müssen im Hier und Jetzt durchgearbeitet werden, um in die Gesamtpersönlichkeit integriert werden zu können. Diesen Prozess könnte man dann gleichfalls als Gießen, Schmieden, Retuschieren und Stimmen bezeichnen.

Sowohl in der Therapie als auch bei der Herstellung der Gongs geht es um die Bearbeitung von Energien und das Stimmen der Schwingungen. So möchte ich die Bedeutung des Gong-Herstellungsprozesses durchaus zum Beispiel mit dem „tetradischen System“ der Integrativen Therapie²⁾ vergleichen. Das Gießen könnte man mit der Initialphase in Verbindung bringen. Hier wird sozusagen das Thema gegossen bzw. artikuliert (Exposition in der Musiktherapie). Das Schmieden möchte ich mit der Aktionsphase vergleichen. Hier muss der Klient sozusagen durchs Feuer der Emotionen und Verstrickungen gehen und sich wie in der Höhe dadurch läutern, dass er sich mit seinen unstimmigen Anteilen konfrontiert, bis seine eigentliche Gestalt prägnant wird (Durchführung in der Musiktherapie). Das Retuschieren und Stimmen entspräche der Integrationsphase und der Phase der Neuorientierung, wo es um das feine aufeinander Abstimmen der Anteile und ihre Ausrichtung nach außen geht.

Es scheint mir daher überhaupt nicht primitiv, von Geistern zu sprechen, die einen Gong gut oder böse stimmen können. Ein Gongschmied nahm während des Herstellungsprozesses wahrscheinlich deswegen einen anderen Namen an, um – symbolisch gesehen – nur Teile seiner Persönlichkeit zu bearbeiten bzw. um nicht ganz im Gong zu verschwinden. Ebenso ist der Therapeut gegenüber dem Klienten ja auch nur selektiv offen.

Die rituelle Sorgsamkeit, die in Java in Bezug auf die Herstellung der Gongs gepflegt wurde, schloss auch die Benutzung von Gongs ein. Ein heiliger Gong, also ein Gong, dessen Energien und Schwingungen einen bestimmten Charakter angenommen hatten, durfte von Laien nicht gespielt werden.

Mein kürzlich verstorbener, sehr verehrter holländischer Freund *Knut Scheltema de Heere* war in Java aufgewachsen und hatte von dort einen alten Gong in einem großen Rahmen aus herrlichem Holzschnitzwerk nach Holland mitgebracht. Dieser Gong ist heilig und darf nur an befugte männliche Nachkommen vererbt werden. Wenn sich ein Unbefugter in „schlechter“

Stimmung mit dem Gong konfrontiert, könnte er so sehr erschüttert werden, dass er ohne therapeutische Hilfe mit sich selbst nicht wieder ins Reine käme. Die so genannte magische Besetzung und Wirkung eines Gongs beruht für mich ganz eindeutig auf der Freisetzung und Bindung psychischer und physischer Energien bei der Konfrontation mit dem Gong, sei es während des Prozesses der Herstellung oder bei der Konfrontation des Gongspielers mit dem Instrument. Es besteht wohl ein Zusammenhang zwischen materiellen und emotionalen bzw. geistigen Energieformen. Die moderne Physik und Biologie bewegt sich offenbar ja ebenfalls in Richtung der Annahme eines Zusammenhanges zwischen physischen und geistigen Energien. Nicht die Atome bzw. die Moleküle sind das, was Leben ausmacht, sondern die Energien, die sie zusammenhalten, in der Musik sozusagen die Intervallbeziehungen bzw. Spannungsenergien zwischen den Tönen. Und diese Energien „dazwischen“ sollen dem Geistigen entsprechen.

Ein Gong, der aufgrund seiner vielen Obertöne entsprechend viele Energien in sich birgt, hat die Fähigkeit, in uns entsprechende seelische Regungen auszulösen bzw. unsere entsprechenden Erlebensmöglichkeiten zu wecken. Er hat aber auch Einfluss auf unsere materielle Struktur, auf den Körper.

Gongschwingungen haben aufgrund der vielen Obertöne einen schwebenden Charakter. Dieses Schwebende spricht uns sehr häufig in frühen archaischen Schichten unserer Persönlichkeit an, d.h. in Schichten, in denen Physisches und Seelisches noch eine Einheit bildet, weil die Sprache noch nicht entwickelt ist. Dort lösen die Schwingungen im leiblichen Selbst oft physiologisch vegetative Wirkungen wie Wärme- und Kälteerlebnisse, Steigerung der Darmperistaltik, Kopfschmerzen, usw. aus. Und/oder sie veranlassen uns, Bilder zu visualisieren oder Gedanken zu assoziieren. Wir finden zum Beispiel oft archaische Bilder oder archetypische Assoziationen wie „Wasser“, „Feuer“, etc., Farben, „Krieg“, „Vulkan“, „Mutter“, „Uterus“, „Kosmos“ etc., Themen also, welche uns an tiefe, existentiell bedeutsame Lebensthemen heranzuführen.

Offenbar können die Schwingungsverhältnisse des Gongs das ozeanische Gefühl der Geborgenheit (oder bei entsprechender negativer Disposition das Gefühl der Bedrohung) im Mutterleib reaktivieren. Gleichzeitig aber scheint der Gong gewissermaßen auch die höhere Oktave der mütterlichen Geborgenheit anklingen zu lassen: Das Nirwana, das Paradies des Zustandes höchster Bewusstheit vom gemeinsamen Urgrund aller Dinge, was man viel-

leicht auch als Wissen bezeichnen könnte, dass man immer im Ganzen geborgen ist.

Die Heiligkeit eines Gongs bzw. die Magie, die den Gong umgibt, hat vielleicht sehr viel mit diesem Zusammenhang zu tun. Mit Hilfe des Gongs können wir mit den guten und traumatischen, den basalen und den erhabensten Erfahrungen emotionaler und geistiger Geborgenheit in Kontakt kommen. Der Gong kann in die Hölle und ins Paradies befördern. Ein solch gewaltiges, mächtiges Instrument zu bedienen, konnte natürlich nur dem gestattet sein, der seine eigenen Energien beherrschen konnte. Insofern ist es verständlich, dass der Gong als heiliges Instrument verehrt wurde, dessen Energien nur vom Befugten bewusst zu heilenden, aber auch zu zerstörerischen und anderen Zwecken eingesetzt werden konnten.

Wenden wir uns nun der Gong-Musik selbst zu. Dabei werden wir auf ein interessantes Phänomen stoßen, nämlich dem, dass Gongs hauptsächlich Zeitgeber sind. Und dies ist aus psychologischtherapeutischer Sicht besonders interessant.

Ich möchte mich bei der Darstellung des Gongspiels auf die Funktion von Gongs in der Gamelanmusik Indonesiens, speziell Javas beschränken, obwohl wir den Einsatz von Gongs auch u. a. im hinterindischen Raum, bei den Tempelorchestern Tibets, in Thailand und im japanischen, kaiserlichen Gagaku-Orchester antreffen. Es gibt aber einige Gemeinsamkeiten, zum Beispiel, dass die Musik nur selten um ihrer selbst Willen aufgeführt wurde und wird. Meist dient sie der Untermalung religiöser Handlungen, gesprochener und gesungener Dramen und Spielen oder als Begleitung von Tänzen, Puppen- und Schattenspielen, deren Stoffe alten Legenden und Mythen entstammen. Indische Legenden werden in Java immer durch Slendro-Musik, alt javanische Legenden durch Pelog-Musik begleitet. In Bali benutzt man auch die Pewayangan-Leiter, die weder eine Slendro-, noch eine Pelog-Leiter ist. Auf diese Tonsysteme kann ich im Rahmen dieses Aufsatzes nur sehr kurz eingehen. Beim Slendro handelt es sich um eine Fünftonskala, die auf fünf gleichen Intervallen basiert. Diese können jedoch auch halbiert werden, so dass zehn Töne entstehen, die vor allem im Gesang benutzt werden.

Pelog ist eine sieben tönende Skala, deren vierter und siebter Ton jedoch meist weggelassen werden, so dass man doch pentatonisch musiziert. Auch hier werden die Zwischentöne im Gesang einbezogen.

Das Gamelan-Orchester besteht außer aus Gongs noch aus lauten und leisen Metallophonen, die Saron bzw. Slentem genannt werden und Melodieträger sind.

Slendro (Annäherungsweise)

Pelog



Hinzu kommen Xylophone aus Holz (die Gambang), Zithern und Saiteninstrumente (Rebab und Celempung), Trommeln (kendang), Flöten (Suling) und Rasseln (anklung).

In Java beginnt jede Komposition¹⁾ mit einer Einleitung (bebuka gending), die den Musikern Gelegenheit gibt, sich auf die Atmosphäre des zu spielenden Stückes einzustellen. In der Einleitung soll die Essenz des Stückes enthalten sein, ähnlich wie die Ouvertüre einer Wagner-Oper die Essenz der Handlung bereits erfasst. Alle Einleitungen enden mit einem Schlag auf den großen Gong ageng, dann folgt der eigentliche Gending mit Vordersatz und Nachsatz, die jeweils einige Male wiederholt werden. Den Eintritt in den Vordersatz kündigt der Orchesterleiter mit einem Schlag auf die Trommel kendang an, wonach das Spiel lebendiger wird und sich beschleunigt. Der Gong ageng leitet den Nachsatz ein, dessen letzte Wiederholung vom Gong kenong markiert wird als Zeichen, das Spiel wieder zu beschleunigen und zum Schluss stark zu retardieren. Die Komposition verklingt mit einem Schlag auf den Gong ageng. Die Kernmelodie wird fast immer von den Sarons (den Metallophonen) gespielt und in Phrasen unterteilt. Wiederum werden die größten Perioden vom Gong ageng beendet, wobei jeder dieser Gongabschnitte in eine meist gerade Anzahl kleinere Phrasen (zwei, vier oder sechs) unterteilt ist. Diese kleineren Phrasen werden jeweils durch den heller klingenden Gong kenong beendet.

Auch diese Kenong-Abschnitte sind wieder unterteilt, wofür der Gong ketuk und der Gong kempul sorgen.

Dieses Kompositionsgerüst wird durch die anderen erwähnten Instrumente des Orchesters mit kunstvollen Figurationen ausgefüllt. Wenn Zithern und Flöten

(Rehab und Suling) vorhanden sind, haben sie ebenso wie der Gesang eine selbständige Melodie als Kontrapunkt zur Kernmelodie. Dieser Kontrapunkt hatte *Debussy* seinerzeit so begeistert. Beliebt ist auch das kanonische Einsetzen der Gegenmelodie zur Kernmelodie. Die Trommeln unterstützen das Tempo, beschleunigen oder verlangsamen es und spielen verschiedene Rhythmusmuster.

In Java spielen oft mehrere Gamelan-Orchester gleichzeitig am selben Ort, jedes eine andere Komposition. Dadurch entstehen hochinteressante polytonale und polyrhythmische Klanggebilde von großer Dichte und Schönheit.

In der javanischen Musik haben die Gongs - wie wir gehört haben - die Funktion von Zeitgebern. Der Gong markiert Phrasierungen, also Zeitgestalten. Diese Funktion kennen wir von den Gongs auch im außermusikalischen Bereich, man denke nur an die Dinner-Gongs oder die Zeitansage-Gongs. In Thailand gibt es einen Gong, den so genannten „Kong mong“, der benutzt wird, um die Tageszeiten anzusagen. (Die Nachtstunden werden von der Trommel - tum - angesagt). Interessanterweise heißt auf Thai das Wort „Stunde“ „tshua mong“ und dies bezieht sich auf das Zeitintervall zwischen zwei Gongschlägen. Die erste Morgenstunde (bei uns 7 Uhr) heißt „mong tshao“, die zweite (8 Uhr) heißt „song mong tshao“⁵⁾.

Die Tatsache, dass Gongs vor allem Zeitgeber, Zeitmarkierer sind, gibt uns zu denken. Und dies um so mehr, als wir doch gerade davon sprachen, dass er archaische Schichten anzusprechen vermag, in denen ja noch gar kein Zeitbewusstsein entwickelt ist. Im Mutterleib und im Zustand des Nirwana, also der höchsten Bewusstheit für das Hier und Jetzt der Ewigkeit, spielen unsere kognitiven Perspektiven in Bezug auf Vergangenes und Zukünftiges, in Bezug auf Werden und Vergehen des Lebens keine Rolle. Die Dimensionen gleichen sich einander an. Der Gong kann uns dadurch das Gefühl von Zeitlosigkeit vermitteln.

Zeit entsteht und vergeht erst da, so lehrte uns Einstein, wo Bewegung und Materie ist. Der Gong stellt durch das Teilen von Zeit die musikalische Bewegung in eine Zeitdimension. Wo Zeit entsteht, entsteht auch Raum, und nur in raumzeitlichen Dimensionen sind wir zur lebendigen Existenz befähigt. So könnte man sagen, dass der Gongspieler in der Musik den zeitlos fließenden Energien, also auch seinen eigenen Energien, symbolisch eine Existenz gibt.

Der Gong hat etwas, was andere Schlaginstrumente oder Blas- und

Saiteninstrumente - mit Verlaub - nicht haben: Einerseits symbolisiert er als Instrument der Schwingung die Zeitlosigkeit bzw. die unendliche Dauer, die Ganzheit oder den ewigen Kreislauf der Dinge, den Moment als Synonym für Ewigkeit, oder wie auch immer man dieses Phänomen begrifflich fassen möchte. Der Mensch kann also diese Zeitlosigkeit in den Schwingungen eines Gongs erleben und erfahren. Andererseits hat der Mensch als Spieler auch die Macht, die Zeitlosigkeit aufzuheben und Zeiträume entstehen zu lassen, so dass symbolisch die musikalische Erfahrung vom Anfang und Ende alles Lebens gemacht werden kann.

Zum Schluss noch ein kurzer philosophischer Hinweis auf die therapeutische Bedeutung des Mediums Gong. In der therapeutischen Arbeit mit dem Gong kann der Klient die Natur seiner eigenen psychophysischen Energien und ihre Beziehung zu kollektiven Energien (den so genannten Geistern) erfahren. Es sind Schwingungen bzw. Ur-Energien, die unsere Existenz an sich und unsere individuelle, biographisch bedingte Art und Weise des Umgangs mit ihnen erfahrbar machen können. Der Klient kann sie im eigenen Spiel musikalisch neu gestalten, indem er ihnen Zeit und Raum gibt. Genial erscheint mir die tiefere Bedeutung des Gongspiels in Geschichte und Gegenwart zu sein. Therapeutische Gongarbeit kann umso mehr dazu beitragen, dass wir unsere Kräfte und Energien psychisch kanalisieren, strukturieren und beherrschen lernen können.