

Community Music Therapy – Kraft für eine sich wandelnde Kultur?

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des akademischen Grades
des Doctor scientiae musicae
am Institut für Musiktherapie
der Hochschule für Musik und Theater Hamburg

Direktorin (kommissarisch):
Prof. Eva-Maria Frank-Bleckwedel

im Promotionsstudiengang Musiktherapie (alter Ordnung)
am Institut für Musiktherapie
der Hochschule für Musik und Theater Hamburg

Vorsitz des Promotionsausschusses:
Prof. Dr. Hans-Helmut Decker-Voigt
Prof. h.c. der Kunstwissenschaften und Dr. h.c. .
Rostropovitch-Hochschule Orenburg/Russland

eingereicht von Christine Simon

Klein Jasedow, am 1. November 2011

Gutachter:

1. Prof. Dr. Hans-Helmut Decker-Voigt, Prof. h.c. der Kunstwissenschaften
und Dr. h.c. Rostropovitch-Hochschule Orenburg/Russland
2. Prof. Dr. h.c. Hermann Rauhe

Widmung und Dank

Für alle fühlenden Wesen –
Menschen, Tiere, Blumen, Bäume,
Gras, Laub, Wasser und Stein

Allen, die dazu beigetragen haben, dass diese Arbeit entstehen konnte, danke ich von Herzen, besonders meiner Familiengemeinschaft, die mich beständig unterstützt, inspiriert und bestärkt hat. Und ich danke Herrn Prof. Dr. Hans-Helmut Decker-Voigt für seine Ermutigung. All meinen Interviewpartnerinnen und -partnern danke ich für das Geschenk ihrer Zeit und Zuwendung.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	S. 1
These	S. 6
1 Community, Musik und Therapie in ihrer Bedeutung – eine Annäherung auf drei Pfaden	S. 8
1.1 Eine Annäherung an den Begriff Community	S. 9
1.1.1 <i>Zum Verständnis des Begriffs Community vor dem Hintergrund von CMT und Formen von Gemeinschaft</i>	S. 11
1.1.2 <i>Die erste Gemeinschaft des Lebens und die Bedeutung empathischer Begegnung</i>	S. 17
1.2 Eine Annäherung an die Musik	S. 20
1.2.1 <i>Zur Wirkung von Musik unter einem spirituellen Gesichtspunkt</i>	S. 22
1.2.2 <i>Zur Wirkung von Musik unter einem mythologisch- kulturphilosophischen Gesichtspunkt</i>	S. 25
1.2.3 <i>Zur Wirkung von Musik unter einem entwicklungspsychologischen Gesichtspunkt</i>	S. 27
1.2.4 <i>Betrachtungen zu einer Synthese dieser Gesichtspunkte</i>	S. 30
1.2.5 <i>Musiktheoretischer Diskurs im Feld von CMT</i>	S. 32
1.3 Eine Annäherung an den Begriff Therapie	S. 41
1.3.1 <i>Zur Bedeutung des Therapie-Begriffs in Beziehung zu CMT</i>	S. 43
1.3.2 <i>Skizze eines Wegs von der Musiktherapie zur CMT</i>	S. 44
1.3.3 <i>Zum Wandel des Therapieverständnisses in den modernen westlichen Gesellschaften in Beziehung zu CMT</i>	S. 46
2 Die Wurzeln von Community Music Therapy	S. 48
2.1 Gemeinschafts-Heil-Rituale traditioneller Kulturen	S. 51
2.2 Aspekte der Lebensreform als eine geschichtliche Wurzel von CMT	S. 54
2.3 Modelle konventioneller moderner Musiktherapie als Wurzel von CMT – Eine Annäherung an ein Paradox vor dem Hintergrund der Geschichte der Musiktherapie seit den 60er Jahren	S. 58

2.4	Wurzeln von CMT im Bereich von Theorien aus den Sozial- und Humanwissenschaften und der Forschung	S. 62
2.5	Community Music	S. 64
2.6	Soziotherapie und Milieuthherapie	S. 67
2.7	Gemeinwesen- bzw. Sozialarbeit, soziale Kulturarbeit	S. 68
2.8	Künstlerische Aktionen zwischen Konzert, Improvisations-Musiktheater und Therapie und künstlerische Strömungen wie die Neue Improvisationsmusik und die Fluxusbewegung	S. 70
2.9	Künstlerische Aktionen, Singen und Musizieren im politischen Widerstand	S. 72
2.10	Wurzeln von CMT im Spiegel der Nationen – Deutschland, Norwegen, Nordamerika, Großbritannien und Irland	S. 73
2.10.1	<i>Deutschland</i>	S. 74
2.10.2	<i>Norwegen</i>	S. 86
2.10.3	<i>Nordamerika</i>	S. 90
2.10.4	<i>Großbritannien</i>	S. 94
2.10.5	<i>Irland</i>	S. 95
2.10.6	<i>Ausblick in weitere Nationen und Kontinente</i>	S. 96
3	Community Music Therapy in Praxis und Theorie	S. 97
3.1	Praxisbeispiele von CMT: Israel, Südafrika und Norwegen in Aktion und Reflexion	S. 100
3.2	Das Selbstverständnis von CMT innerhalb ihrer Entwicklungsgeschichte seit 2002	S. 103
3.3	Aspekte zum Spannungsfeld zwischen dem musiktherapeutischen „Konsens-Modell“ und CMT – ein Auf-Bruch?	S. 112
3.4	CMT – ein diskursives Feld	S. 120
3.4.1	<i>Even Ruud</i>	S. 121
3.4.2	<i>Brynjulf Stige</i>	S. 122

3.4.3	<i>Gary Ansdell</i>	S. 123
3.4.4	<i>Rudy Garred</i>	S. 125
3.4.5	<i>Mercédès Pavlicevic</i>	S. 126
3.4.6	<i>Kommentierung</i>	S. 127
3.5	Zum Diskurs über mögliche Gefahren von CoMT: „Is it dangerous“?	S. 128
3.6	CMT und psychotherapeutisch orientierte Musiktherapie – ein unvereinbares Paar oder eine glückliche Verbindung?	S. 131
3.7	„Musicking“ – CMT und die Kraft des Eros	S. 135
3.8	Die Bedeutung von Performance für CMT – Potentiale und Risiken	S. 138
3.9	„From Therapy to Community“– CMT-Strukturen und Performance-Projekte aus drei Kontinenten	S. 146
3.10	Zur Werte-Orientierung von Community Music Therapist's	S. 155
3.11	Zum Verständnis von Kultur, Gesundheit und Lebensqualität im Kontext von CMT	S. 162
3.12	Eine spirituelle Dimension von CMT	S. 164
4	Zur Rückverbindung des Menschen mit der Natur	S. 168
4.1	Zur Entfremdung des Menschen von der Natur und Aspekte einer ökologischen Ethik	S. 169
4.2	Zum Wesen der Natur	S. 171
4.3	Aspekte der Ökopsychologie, Ökotherapie und Tiefenökologie zur Mensch-Natur-Beziehung vor dem Hintergrund von CMT	S. 173
4.4	Die zentrale Bedeutung der Natur für den Menschen im Spiegel von Forschungsprojekten, Naturtherapien und Musiktherapie in der Natur	S. 176

4.5	Die zentrale Bedeutung der Natur für den Menschen im Spiegel von künstlerischen, pädagogischen und akustisch-ökologischen Projekten	S. 178
4.6	Zur Verbundenheit von Musik und Natur	S. 180
5	CMT als Basisbaustein für eine sich wandelnde Kultur im Spiegel eines gesamtgesellschaftlichen Wandlungsprozesses	S. 182
5.1	Zum derzeitigen Paradigmenwandel in den modernen westlichen Gesellschaften als Hintergrund der Bewegung von CMT	S. 184
5.2	Zur politischen Dimension von CMT und CMT-nahen Aktivitäten	S. 195
6	Parallele Entwicklungen zur CMT von verwandten therapeutischen Methoden und künstlerischen Aktionsformen sowie ein Exkurs zu deren Missbrauch	S. 201
6.1	Ökologische Musiktherapie	S. 202
6.2	Community Art, Community Dance und Community Theatre	S. 206
6.3	Feministische Musiktherapie	S. 210
6.4	Musiktherapie als Empowerment	S. 214
6.5	Gemeinschaftsorientierte künstlerische und therapeutisch orientierte Aktionsformen als politischer Widerstand und Friedensbewegung	S. 215
6.6	Ihr Gegenteil – Exkurs: Der Missbrauch von Gemeinschaft und ihrer Musik am Beispiel des nationalsozialistischen Deutschlands und ihre Bedeutung für die Opfer der NS-Herrschaft und oppositionelle Kräfte	S. 217
6.6.1	<i>Die ideologische Instrumentalisierung der Musik im nationalsozialistischen Deutschland</i>	S. 219
6.6.2	<i>Zur Bedeutung von Musik, Tanz und Gemeinschaft bei den Opfern des Nationalsozialismus und oppositionellen Jugendbewegungen</i>	S. 222

6.6.3	<i>Brücke zur Gegenwart und die Aufarbeitung der national-sozialistischen Vergangenheit in Deutschland bezüglich gemeinschaftlichen Singens und Musizierens</i>	S. 225
7	„Das klingt ja wie Liebe“ – Eine Interviewstudie zu musik- und gemeinschaftsorientierten Projekten in Deutschland vor dem Hintergrund von Community Music Therapy	S. 227
7.1	Zur Forschungsmethode	S. 230
7.2	Zur Fragestellung	S. 231
7.3	Zur Aufbereitung und Auswertung	S. 232
7.4	Die Klostersgemeinschaft der Abtei Königsmünster und ihr Gesang	S. 234
7.4.1	<i>Bruder Damian – thematische Tendenz: Musik als Gebet</i>	S. 235
	<i>Kommentierung</i>	S. 236
7.4.2	<i>Bruder Isidor – Tendenz: Ein musikalischer Langzeitprozess</i>	S. 237
	<i>Kommentierung</i>	S. 240
7.4.3.	<i>Pater Abraham – Gemeinschaft als Geschenk</i>	S. 241
	<i>Kommentierung</i>	S. 244
7.4.4.	<i>Pater Michael – Tendenz: Ut mens nostra concordit</i>	
	<i>voce nostrae – ein Wir-Herz und eine Wir-Stimme</i>	S. 245
	<i>Kommentierung</i>	S. 249
7.4.5	<i>Auswertung der vier Interviews</i>	S. 250
7.4.6	<i>Resümee</i>	S. 256
7.5	Das Zentrum für Experimentelle Gesellschaftsgestaltung	S. 257
7.5.1	<i>Hagara Feinbier – Tendenz: Räume der Geborgenheit durch Musik</i>	S. 257
7.5.2	<i>Auswertung</i>	S. 261
7.5.3	<i>Resümee</i>	S. 265
7.6	Ein soziales Chornetzwerk in Europa	S. 266
7.6.1	<i>Christoph Kapfhammer – Tendenz: Freiheit und Demut</i>	S. 266
7.6.2	<i>Auswertung</i>	S. 272
7.6.3	<i>Resümee</i>	S. 277

7.7	Das Netzwerk „Il Canto del Mondo e.V.“	S. 278
7.7.1	<i>Karl Adamek – Tendenz: Singen als Weg zu einer Kultur des Vertrauens</i>	S. 279
7.7.2	<i>Auswertung</i>	S. 283
7.7.3	<i>Resümee</i>	S. 288
7.8	MUSIKUZ und das Projekt „Beats statt Schläge“	S. 289
7.8.1	<i>Gisela Lenz – Tendenz: Resonanzräume für Kinder</i>	S. 290
7.8.2	<i>Auswertung</i>	S. 294
7.8.3	<i>Resümee</i>	S. 298
7.9	Life Music Now	S. 300
7.9.1	<i>Iris von Hänisch – Tendenz: Berührung im Hören</i>	S. 300
7.9.2.	<i>Auswertung</i>	S. 304
7.9.3	<i>Resümee</i>	S. 307
7.10	Zur modernen Matriarchatsforschung	S. 309
7.10.1	<i>Heide Göttner-Abendroth – Tendenz: Gesellschaft in Balance</i>	S. 310
7.10.2	<i>Auswertung</i>	S. 313
7.10.3	<i>Resümee</i>	S. 317
7.11	Die Lebensgemeinschaft Klein Jasedow und die Europäische Akademie der Heilenden Künste	S. 319
7.11.1	<i>Klaus Holsten – Tendenz: Brücke zwischen Polen</i>	S. 322
7.11.2	<i>Auswertung</i>	S. 325
7.11.3	<i>Resümee</i>	S. 329
7.12	Facites zu allen Interviews	S. 330
7.12.1	<i>Thematische Tendenz: Musik als Erfahrung der Einheit</i>	S. 333
7.12.2	<i>Tendenz: Musik als Basis von Gemeinschaft</i>	S. 334
7.12.3	<i>Tendenz: Ein horizontales Kraftfeld im Gesang</i>	S. 335
7.12.4	<i>Tendenz: Musik als Gesang der Natur</i>	S. 336
7.12.5	<i>Tendenz: Resonanz und Ökologie</i>	S. 336
7.12.6	<i>Tendenz: Die Ästhetisierung der Gesellschaft</i>	S. 337
7.12.7	<i>Tendenz: Therapie im weitesten Sinn</i>	S. 340
8	Schlussbetrachtung	S. 342
9	Literaturverzeichnis	S. 345

Verzeichnis der sieben Grafiken:

Gegenseitige Befruchtung von CMT, Formen von moderner Musiktherapie und frühen Formen der Musiktherapie aus dem musikpädagogischen und musikalisch-ästhetischen Bereich	S. 61
Die Matrix	S. 146
Das Drei-Stufen-Modell „from Therapy to Community“	S. 149
„The ripple effect in action“	S. 149
Vernetzung von Disziplinen und Bewegungen, die für einen kulturellen Wandel arbeiten	S. 193
CMT als Basisbaustein innerhalb eines tiefenökologischen Bewusstseins- und Gestaltungsprozesses der Gesellschaft	S. 194
Spirale zum (r)evolutionierenden Wandlungspotential der Musik vor dem Hintergrund von CMT	S. 339

Einleitung

Als ich vor einigen Jahren das erste Mal von Community Music Therapy hörte, begann mich dieses Thema stark zu faszinieren. Allein im Klang dieses Wortes nahm ich etwas Besonderes wahr, es liegt Hoffnung darin, Wärme, Verbundenheit.

Als Mensch, der den größten Teil seines Lebens in einer Künstlergemeinschaft verbrachte, ist mir die therapeutische Kraft von Musik und Gemeinschaft vollständig bewusst, – zugleich erscheint sie mir wie ein Tor zu einem Verständnis von Musiktherapie, das mit der Entwicklung einer neuen Kultur in Resonanz steht.

Die Aufgabe, über dieses Thema eine Dissertation zu schreiben, nahm ich mit Freude an, wohlwissend, dass es sich dabei um eine junge Disziplin handelt und Literatur relativ sparsam gesät ist. Beim Studium der Quellen zeigte sich, dass die Begrifflichkeit der Musiktherapie für außerklinische Funktionsfelder über nur wenige abgegrenzte Definitionen verfügt. CMT befindet sich vielmehr in einem ständigen Erneuerungsprozess, wie ein mäandernder Fluss, der sich kontinuierlich neue Bahnen mit neuen Ufern erschließt. Zugleich mag sie auch die älteste Form von Musiktherapie sein, die je existierte, wie es Brynjulf Stige, ein norwegischer Pionier der Musiktherapie, annimmt (Stige 2004a, S. 93). So lag es auf der Hand, neben der Literatur zu CMT auch Publikationen über musiktherapeutische Bereiche mit einzubeziehen, die sich zwar nicht CMT nennen, ihr jedoch so nahe stehen, dass sie in das Gesamtfeld CMT integriert werden können.

Bei der Vertiefung in die Fachliteratur beschäftigte mich zunehmend die grundsätzliche Frage, ob nicht – angesichts des heutigen Zustands der Erde – CMT eine deutlich radikalere Ausdehnung in ihrem Selbstverständnis erfahren sollte, als allein eine Erweiterung relativ eingegrenzter Formen von Musiktherapie zu sein. Um bei dem Bild des mäandernden Flusses zu bleiben: Mir schien es, dass er anstelle eines dünnen Rinnsals die Kraft zu einem breiten und schönen, dem Meer zustrebenden Strom entwickeln könne. Ansätze dazu sind in der Literatur reichlich vorhanden, doch scheinen die einzelnen Ströme noch nicht wirklich zusammen zu fließen.

Und so ist diese Arbeit einerseits ein Versuch, die vielfältigen Richtungen zusammen zu fassen und andererseits die Hinwendung zu einem grundlegend erweiterten Verständnis von CMT und der Wirksamkeit künstlerischer und therapeutischer Prozesse. Dafür erfährt CMT hier zunächst eine Erweiterung um drei Aspekte, die, als Gesamtheit gesehen, aus meiner Sicht das „Flussbett“ nicht nur in Richtung auf ein Delta verbreitern, sondern die Grundlage für eine neue organismische Kultur bilden. Meine Hoffnung ist, dass diese Arbeit für die Entwicklung der Musiktherapie und darüber hinaus der menschlichen Gemeinschaft einen integrierend wirkenden Beitrag leisten kann.

Der erste Aspekt für ein erweitertes Verständnis von CMT ist die Rückverbindung des Menschen mit der Natur, etwas, was aus meiner Sicht integraler Bestandteil therapeutischer Arbeit sein sollte und auch in verschiedenen Psychotherapien ansatz-

weise bereits ist. In der gesamten Literatur zu CMT kommt ihr eine verschwindend geringe Bedeutung zu. Angesichts der fortschreitenden Entfremdung des Menschen von der Natur, die inzwischen etliche physische wie psychische Krankheiten hervorruft, erscheint dies als eine dringende Notwendigkeit. Von daher sehe ich CMT als einen Weg der Rückverbindung des Menschen mit der Natur.

Dies ist nicht in einem vordergründigen Sinn zu verstehen oder als romantische Idee, sondern in einem sehr radikalen: Natur steht hier für die Gesamtheit dessen, was den Menschen mit sich selbst, seinen Mitmenschen und seinem gesamten Umfeld verbindet, eine allem Leben immanente, ursprüngliche Kraft als Ressource für ein gesundes Leben.

Der zweite Aspekt ist die Spiritualität, die – wie die Natur – in der Literatur zu CMT nur marginal behandelt wird. Unter Spiritualität wird hier eine innere Haltung verstanden, die der Psychologe und Kulturwissenschaftler Harald Walach als ein „explizites Bezogensein auf eine über das eigene Ich und seine Ziele hinausreichende Wirklichkeit“ beschreibt. Und ich definiere, nur dann von Spiritualität zu sprechen, „wenn sie ganzheitlich Erkennen, Affekt und Emotion, Motivation und Handeln durchdringt“ (Walach 2011, S. 23).

Der dritte Aspekt ist der gesellschaftspolitische im Sinne einer Bewegung an der Basis, der in den Diskursen zu CMT bereits deutlich anklingt. Er wird im Kontext dieser Arbeit verstärkt, denn wenn ein politisches Bewusstsein von MusiktherapeutInnen wirklich getragen würde, könnte CMT in besonderer Weise zu einem Wandel der modernen westlichen Kulturen beitragen.

In diesem Kontext wurde auch deutlich, dass sie keineswegs eine singuläre, musiktherapeutische Erscheinung ist, sondern in Resonanz zu einer kulturellen Bewegung steht, wie sie z.B. Paul Ray in seiner Studie zu den „Cultural Creatives“ (vgl. Ray 1996, 2001) beschreibt.

Dieser Dissertation liegt ein Menschen- und Weltbild zugrunde, das von einer grundsätzlichen Einheit der Wirklichkeit und aller Prozesse des Lebens sowohl auf materieller wie auf immaterieller Ebene ausgeht. Es steht damit dem Menschenbild der Humanistischen Psychologie nahe wie auch den Werten, auf denen alle großen Religionen der Welt basieren. Von daher erschien es mir notwendig, den Stil der Dissertation dieser Sichtweise anzupassen und eine Sprache zu finden, die etwas von dem Geist des Verbundenen, der dem Thema dieser Arbeit zugrunde liegt, widerspiegelt. Auch achtete ich bei der Wortwahl darauf, weniger die – in unserer Kultur üblichen – Metaphern aus der Welt des Visuellen zu verwenden, sondern vor allem Begriffe aus dem auditiven, musikalischen Bereich.

Im Folgenden geben 11 Aussagen über CMT einen kurzen Überblick über die Richtung, in die sich CMT bewegt. Die meisten Zitate sind im Original in englischer Sprache und erscheinen hier in meiner Übersetzung. Dabei wurde der englische Begriff des „musicing“ mit „Musizieren“ übersetzt, wobei das „musicing“ einen viel „musikantischeren“ Charakter hat als das deutsche „Musizieren“.

1. „CMT ist ein Ansatz, musikalisch mit Menschen in Zusammenhängen zu arbeiten: indem ihre sozialen und kulturellen Faktoren in den Bereichen Gesundheit, Krankheit, Beziehungen und Musik anerkannt werden. Er reflektiert die grundlegende gemeinschaftsorientierte Realität des Musizierens und ist eine Antwort einerseits auf übermäßig individualisierte Behandlungsmodelle und auf die Isolation, die Menschen oftmals in der Gesellschaft erfahren“ (Ansdell 2002, S. 8).

2. „CMT ist eine verschiedenartige Angelegenheit für verschiedenartige Menschen an verschiedenartigen Orten. Andernfalls würde sie sich selbst widersprechen. Etwas, das kontext- und kultursensitiv ist, kann nicht zugleich ein ‘one size fits all anywhere’ Modell sein“ (Pavlicevic/Ansdell 2004, S. 17).

3. „Die Bewegung von CMT agiert als eine „Kulturkritik“, die durchdrungen von soziokulturellen Wandlungsprozessen ist, sowohl in Bezug auf die gesamte Gesellschaft wie auch auf den akademischen Diskurs zur Musik“ (Stige 2010a, S. 11).

4. „Die Praxis von CMT entwickelt und erzeugt soziale Netzwerke und vielfältige ökologische Prozesse“ (Stige/Ansdell/Elefant/Pavlicevic 2010a, S. 301).

5. „CMT ist naturgemäß ökologisch, denn Individuen, Gruppen und Communities funktionieren in Systemen und wirken als solche“ (Stige 2002a, S. 2).

6. „CMT [...] mag man definieren als den reflexiven Gebrauch von auf Performance basierender Musiktherapie innerhalb einer systemischen Perspektive“ (Ruud 2004, S. 2).

7. „CMT ist eine relativ neue, internationale Bewegung, die ihre Wurzeln in mehreren unterschiedlichen Traditionen hat. [...]. Man könnte CMT als ein Symptom der sich verändernden internationalen Umstände von Spätmoderne und Globalisierung sehen. CMT ist für uns Musiktherapeuten entstanden [...], als eine ‘neue-alte Möglichkeit’, zu handeln: ein Werkzeug, das uns zur Verfügung steht und uns hilft, die Möglichkeiten für ein hoffnungsvolles, hilfreiches und relevantes musikalisch bestimmtes Handeln in der Welt neu zu überdenken“ (Ansdell 2006, S. 235 und 237).

8. „[CMT ist] die BEZIEHUNGSEBENE ZWISCHEN den vielfältigen Aspekten von Praktiken (und ihre begleitenden theoretischen Komponenten), die sie charakterisieren [...]. [...]. Wir mögen dies als „Fuzzy Recognition“ bezeichnen“ (Ansdell 2005a, S. 2 und 4).

9. „[CoMT ist eine] Musiktherapie, welche die jeweilige menschliche Umwelt direkt einbezieht [...]. CoMT [reagiert] auf Herausforderungen unserer aktuellen Zeitge-

schichte [...]. Sie beschreitet Felder, die über die herkömmlichen Anwendungsfelder der Musiktherapie weit hinausgehen. Es öffnet sich damit ein sehr kreatives wie auch interdisziplinäres Feld, welches auf eine neue Art und Weise Musiktherapeuten mit ihren Klienten und benachbarten Professionen zusammen führt, innerhalb und außerhalb des Sozial- und Gesundheitswesens sowie ganz im Herzen von Alltag und einer weiten Normalität“ (Wosch 2009b, S. 10 f.).

10. „In der CMT arbeitet der Therapeut mit KlientInnen innerhalb traditioneller individueller oder Gruppen-Musik-Therapie-Settings, während er ebenfalls mit der Community arbeitet. Der zugrundeliegende Sinn liegt auf zwei Ebenen: Auf der einen Seite, Klienten in die Lage zu versetzen, am gemeinschaftlichen bzw. gesellschaftlichen Leben teilzunehmen und ein wertgeschätztes Mitglied der menschlichen Gemeinschaft zu sein, und auf der anderen Seite darin, auf die Community dahingehend einzuwirken, dass sie die Klienten akzeptieren und wertschätzen, indem sie ihre Mitglieder dabei unterstützen, die Klienten zu verstehen und mit ihnen zu interagieren“ (Bruscia 1998, S. 237).

11. „CMT ist ökologisch, musikzentriert und wertegeleitet“ (Stige 2004b, S. 3 f.).

Die genannten Zitate zeigen, dass Definitionsversuche von CMT einerseits sehr differenziert verbalisiert werden, sich jedoch andererseits einer exakten Definition entziehen. Deutlich wird dabei, dass CMT von etlichen Autoren als Agens innerhalb eines gesamtgesellschaftlichen kulturellen Wandels wahrgenommen wird und grundsätzlich in Beziehung zu ihrem jeweiligen Umfeld steht. Diese Kontext-Sensitivität, die CMT immanent ist, gilt auch als ein Grundmotiv dieser Dissertation.

Sie orientiert sich in dieser Hinsicht an

1. Erkenntnissen aus Praxis und Theorie unterschiedlicher Formen von CMT und systemischen oder kulturzentrierten Formen von Musiktherapie,
2. Erkenntnissen aus neueren wissenschaftlichen Forschungen in den Bereichen Naturwissenschaften und Geistesgeschichte,
3. Erkenntnissen im Rahmen meiner Forschungstätigkeit in Kapitel 7 dieser Arbeit, basierend auf den Erfahrungen der von mir interviewten Menschen,
4. eigenen Erfahrungen sowie
5. Erkenntnissen aus der frühgeschichtlichen Forschung und der modernen Matriarchatsforschung.

Dazu sei angemerkt: Wenn in dieser Arbeit der Begriff „Erkenntnis“ gebraucht wird, so ist damit nicht allein eine rationale Erkenntnis gemeint, sondern eine Erkenntnis, die dem Begriff der „Erfahrung“ nahesteht. Dieses Verständnis steht einer Definition von Harald Walach nahe, der schreibt: „Erfahrung ist in Abgrenzung zur rein rationalen Erkenntnis eine ganzheitliche Erkenntnis, die Affekt und Motivation mitbe-

trifft. Sie vermittelt, in Abgrenzung zum reinen Hörensagen, tatsächliche Kenntnis“ (Walach 2011, S. 22).

Im Rahmen dieser Dissertation soll gezeigt werden, wie in den Erkenntnissen aller oben genannter Punkte wertvolle Inspirationen für ein erweitertes Verständnis von CMT wie auch für einen Wandlungsprozess der modernen Gesellschaft liegen. So verstanden könnte CMT einen bedeutsamen Beitrag zur Selbstheilungskraft der menschlichen Gemeinschaft auf unserem Planeten leisten und vielleicht zu einem breiten Fluss werden, der in etwas Neues, heute noch Ungekanntes, mündet.

Der Weite und Komplexität dieses Themas entsprechend beinhaltet das Literaturverzeichnis über die Fachliteratur aus der Musiktherapie hinaus auch etliche Quellen aus Gebieten, die im Rahmen dieser Arbeit zum Thema zwar unmittelbar in Beziehung stehen, jedoch ungewöhnlich sind für Dissertationen im Fach Musiktherapie. Dabei sind auch Presseartikel und Beiträge aus Zeitschriften mit eingeschlossen. Aufgrund dessen, dass der Hauptteil der Quellen in englischer Sprache ist, erscheinen manche Zitate aus der Fachliteratur auf englisch. Ich habe allerdings die meisten Passagen ins Deutsche übersetzt, um den sprachlichen Fluss der Arbeit möglichst durchgängig zu gestalten. Ein weiterer Grund bestand darin, ihre Lesbarkeit nicht unnötig zu erschweren. Allerdings sind an einigen Stellen, wo die Originalität gewahrt werden sollte, die Zitate auf englisch geblieben.

Von den zwei Abkürzungen, die in der Literatur für Community Music Therapy existieren – CoMT und CMT – wurde für diese Arbeit die letztere gewählt.

These

1. Ausgangslage: Die gegenwärtige, vom modernen westlichen Mythos(1) dominierte Welt(2) ist von einer Spaltung(3) zwischen Erkennen und Handeln geprägt: Das Richtige erkennen ist das eine – eine bis in die nur noch virtuellen Räume des Universums vordringende Wissenschaft(4) stellt ein Wissen zur Verfügung, das für nahezu alle gegenwärtigen Herausforderungen Ursachen und Lösungen benennt. Das Richtige tun ist das andere – Armut, gewaltsame Konflikte und Kriege nehmen zu, der Raubbau an der Natur im globalen Maßstab schreitet fort, der Verlust von Bindungsfähigkeit und kreativer Ausdrucksfähigkeit schon in jungem Alter zeigen, dass das Handeln des überwiegenden Teils der modernen Menschen von anderen Motiven getrieben wird, die gegenüber der Erkenntnis des Richtigen blind zu sein scheinen. Was man als richtig erkennt, wird nicht in Handlung umgesetzt.

2. Die zentrale These dieser Arbeit lautet: Angesichts der aus der benannten Spaltung erwachsenden globalen Krise, die sich bis in die kleinsten Gliederungen der menschlichen Gemeinschaft(5), in die kommunalen, familiären und persönlichen Bereiche in vielfach gleichen Mustern verästelt, kann die CMT – als Therapieform und kulturelle Bewegung – einen spezifischen, nachhaltig wirksamen Beitrag zur Linderung der Symptomatik, wenn nicht zur Heilung der Ursache leisten. Dazu soll das, was bisher unter CMT verstanden wird, eine Erweiterung erfahren, und zwar insofern, als sie sich nicht in sektoriellen, dem Mythos der Materialität unterworfenen Maßnahmen erschöpfen darf, sondern sich im Sinn des Mythos des Lebens(6) ein Bewusstsein ihrer umfassenden sozialen und Gemeinnsinn- stiftenden Bedeutung und Aufgabe erarbeiten muss, sowie ein neues und gleichzeitig an alte Wurzeln anknüpfendes Verstehen von Natur(7). Das bedeutet, CMT als transformative Gestaltungskraft für einen kulturellen Wandel der modernen, westlichen Gesellschaften wahrzunehmen, eine kulturelle Evolution, in deren Mitte die Verbundenheit der schöpferischen Kräfte von Mensch und Natur steht.

3. Es wird darzulegen sein, dass Musik im weiten Sinn (insbesondere in ihren heilsamen Aspekten) eine integrale Komponente der ganzen (= ungetrennten) Innen- und Außenwelt des Menschen ist. Als gemeinschaftliche Ausdrucksform der Natur, in die der Mensch mit seinen komplexen Fähigkeiten als essenzielles, nicht heraus zu dividierendes Mitglied eingewoben ist, kann Musik genauso als bewusstes Werkzeug des Menschen dort eingebracht werden, wo die lebensfördernden Bezüge abgebrochen, brüchig geworden oder verschüttet, verdeckt, blockiert (Neurosen) sind. Auf diese Weise dient die CMT zur Wiederfindung und Neuschaffung einer kraftvollen Lebenspraxis, die ein gesundes, erfülltes Leben in Verbundenheit ermöglicht und den Menschen zur Verwirklichung seiner edelsten Bestimmung, nämlich seinem die ganze Erde umfassenden Lebensraum schöpferisch gestaltend zu dienen, befähigt.

Die drei zentralen Fragen, die sich somit aus meiner These ergeben, lauten:

1. Ist Community Music Therapy nur eine öffentliche Erweiterung der Musiktherapie oder Kraft für eine sich wandelnde Kultur hin zu einer Kultur der Verbundenheit?
2. Welchen Beitrag leistet Community Music Therapy zur Selbstheilungskraft der menschlichen Gemeinschaft?
3. Welches neue Selbstverständnis erwächst dadurch für den Beruf des Musiktherapeuten bzw. der Musiktherapeutin?

Anmerkungen:

1 Mythos der Materialität

Der moderne westliche Mythos wird hier der „Mythos der Materialität“ genannt. Dieser Begriff wird an dieser Stelle gewählt, um zu verdeutlichen, dass es sich bei dieser Anschauung der Welt grundsätzlich um etwas Subjektives handelt. Jener Mythos ist durch einen unbeirrbaren Glauben an das Machbare, eine Überhöhung des Menschen als Maß aller Dinge sowie die systematische Verdrängung der transrationalen Erfahrungsebenen des Menschen gekennzeichnet (vgl. Dürr/Popp/Schommers 2000, Dürr/Dahm/Lippe 2006).

2 Unter „Welt“ wird hier der vom Menschen geprägte Teil der Biosphäre verstanden. Dabei ist der weitaus größere Teil der irdischen Welt nach wie vor dem Menschen kaum oder gar nicht zugänglich. Die autopoietischen Evolutionsprozesse der Biosphäre übersteigen in ihrer Komplexität das menschliche Fassungsvermögen (vgl. Margulis 1997, 1999, Weber 2007).

3 Spaltung in diesem Sinne meint den Prozess, der seit dem Auftreten der frühpatriarchalen Eroberer und ihrer hierarchischen Herrschaftsgesellschaft etwa 3.000 vor Christus begonnen hat und von da an die Zivilisation in wechselvoller Ausprägung durchzogen hat. Geschichtlich hatte sie die Unterdrückung des Weiblichen, Hierarchien, Kriege bis hin zur Ausrottung ganzer Völker zur Folge sowie ein Denken und Handeln nach zunehmend materialistischen, machtorientierten Grundsätzen (vgl. Göttner-Abendroth 1982/2001, Gimbutas 1995, Merleau-Ponty 2003).

4 Siehe hierzu z.B. Chaosforschung, Vakuumphysik, Kohärenzforschung, etc. (vgl. Küppers 1996, Milonni 1994, Preparata 1995).

5 „Gemeinschaft“ wird hier anstelle von „Gesellschaft“ gebraucht, um von vornherein der These eine Wärme zu geben, die das Wort „Gesellschaft“ nicht leistet. Es ist eines der Prinzipien dieser Arbeit, auch sprachlich die Mittel zu würdigen und zu befördern, deren Verlust in dieser Dissertation sinngemäß beklagt wird: Gefühl und Empathie, Verbindung, Verbindlichkeit und Verbundenheit etc. (vgl. Bauer 2007, Göttner-Abendroth 2008).

6 Mythos des Lebens

Dieser, dem Mythos der Materialität gegenüberstehende, Mythos vertieft die Auffassung, dass Leben nicht in einem toten, rein materiellen Universum existieren kann, sondern nur in einem selbst durch und durch lebendigen Kosmos. Die Botschaft dieses „Mythos des Lebens“ liegt darin, dass Leben immer in Leben eingebettet ist und sich in unauflösbaren Beziehungen ständig aus sich selbst heraus erneuert. Leben ist in diesem Mythos eine nicht exakt definierbare Eigenschaft des Universums, was somit eine informatorische, transmaterielle Grundkomponente der Welt postuliert. Diesem Mythos steht die vorliegende Arbeit nahe. Letztlich sind beide Mythen unbeweisbar (vgl. Elgin 2009).

7 Natur

Das hier verwendete Konzept des Begriffs Natur bezieht sich auf die Grunderfahrung des griechischen Wortes „physis“ (entsprechend dem lateinischen Wort „natura“) von etwas, das durch Entwicklung zu sich selbst kommt. In diesem antiken Verständnis wird Physis hier nicht (wie in der neuzeitlichen Physik) als Gegenstandsbereich, sondern als Seinsweise betrachtet, entsprechend dem griechischen Wort „phyein“, das immer etwas Wesenhaftes, Prozesshaftes bezeichnet (vgl. Falter 2003).

1 Community, Musik und Therapie in ihrer Bedeutung – eine Annäherung auf drei Pfaden

*„Drei sind die Sphären, in denen sich die Welt der Beziehung errichtet:
Die erste: das Leben mit der Natur. Da ist die Beziehung im Dunkel schwingend und
untersprachlich [...]. Die zweite: das Leben mit den Menschen. Da ist die Beziehung
offenbar und sprachgestaltig. [...]. Die dritte: das Leben mit den geistigen Wesenhei-
ten. Da ist die Beziehung in Wolken gehüllt, aber sich offenbarend, sprachlos, aber
sprachzeugend [...]“ (Buber 1995, S. 6).*

Drei Phänomene sind es, die den Begriff von CMT bilden, Phänomene, von denen jedes eine Welt darstellt. Bei dem Versuch, jedes einzelne Phänomen als einen eigenen Kosmos wahrzunehmen, zeigte sich, dass sich alle drei einer exakten definitiven Abgrenzung entziehen. Dabei werden hier die Begriffe Gemeinschaft (als eine der möglichen Übersetzungen von Community), Musik, Gesundheit und Heilung als unmittelbar verbunden betrachtet. Dieses Verständnis einer grundsätzlichen Einheit ist die Basis des ersten Kapitels.

Im Folgenden widmet sich sein erster Teil dem Begriff Community innerhalb zweier Themenfelder, – mit Beiträgen von Pionieren der CMT, aus Philosophie, Soziologie, Säuglingsforschung, Entwicklungspsychologie und Neurobiologie. Es zeigt unterschiedliche Verständnisebenen und Formen des Phänomens Community und versucht, sich seiner Bedeutung im Kontext von CMT wie auch der heutigen modernen Gesellschaft anzunähern.

Der zweite Teil ist dem Thema Musik gewidmet, dem sich auf verschiedenen Pfaden angenähert wird, Pfade, die an vielen Stellen aufeinander treffen, um sich spiralförmig zu einem Weg zu verbinden, sich voneinander entfernen und wieder zusammen finden. Die zentrale Frage dabei ist die nach der Tiefenwirkung von Musik, der sich von einem spirituellen, einem mythologisch-kulturphilosophischen und einem entwicklungspsychologischen Gesichtspunkt aus angenähert wird. Nach einer Betrachtung der Synthese fokussiert sich das Kapitel auf einen musiktheoretischen Diskurs um CMT.

Der dritte Teil vertieft sich in das Verständnis von Therapie in Beziehung zu CMT. Er widmet sich anfangs dem Therapie-Begriff, indem er an seine etymologischen Wurzeln anknüpft, und bringt im Folgenden die Begriffe Musiktherapie und CMT miteinander in Beziehung. Im dritten Abschnitt thematisiert er den derzeitigen Wandlungsprozess im Therapie- und Gesundheitsverständnis der modernen westlichen Gesellschaften.

Angesichts der Größe dieses Themas – wie auch der so umfassenden Phänomene Community/Gemeinschaft und Musik – versteht es sich, dass sie hier in keiner Weise erschöpfend behandelt werden können. Im Rahmen dieser Arbeit ist es nur möglich, einzelne Aspekte anklingen zu lassen.

1.1. Eine Annäherung an den Begriff Community

Übersetzt man den Begriff „Community“ ins Deutsche, ergeben sich nach dem Online-Dictionary dict.cc. gleich 9 Bedeutungen. So meint dieses Wort: „Gemeinde, Gemeinschaft, Allgemeinheit, Gemeinsamkeit, Staat (pol.), Kommunität (rel.), Community (Internet), Gemeine (ein inzwischen veraltetes Wort für Gemeinde vom landschaftlichen Gesichtspunkt aus) und Ordensgemeinschaft (rel.)“ zugleich (vgl. Hemetsberger 2010). Nach dem Online-Dictionary leo hat der Begriff die 6 Bedeutungen: „Gemeinde, Gemeinsamkeit, Gemeinschaft, Gemeinwesen, Gesellschaft und Sprechergemeinschaft“ (vgl. Riethmayer 2010). Der Begriff umfasst also ein weites Spektrum von Verbindungen, von einer Gemeinschaft zwischen zwei Menschen bis hin zu einer institutionalisierten sozialen Gestalt. Im Kontext von CMT trifft überwiegend eine Übersetzung mit dem Begriff „Gemeinschaft“ zu. An vielen Stellen überschneiden sich die Begriffe, sodass eine Übersetzung etwa lauten könnte: „Gemeinschaft im kommunalen Zusammenhang“ oder „Gruppe in einer Gemeinde“ etc. Dabei gingen allerdings die Anmutung und der Klang des Wortes „Community“ gänzlich verloren. Von daher wird es hier zumeist unübersetzt gelassen.

Gary Ansdell, ein britischer Pionier von CMT, weist darauf hin, dass der deutsche Philosoph und Soziologe Ferdinand Tönnies eine klare Unterscheidung der beiden Begriffe „Gemeinschaft“ und „Gesellschaft“ gab. Danach charakterisiere das Phänomen Gemeinschaft eine authentische seelische Verbundenheit, während eine Gesellschaft ein künstliches soziales Konstrukt sei, die einen wachsenden Individualismus begünstigen würde (Ansdell 2004, S. 78). Der Intention dieser Arbeit entsprechend liegt der Fokus hier auf der Bedeutung des Begriffs „Gemeinschaft“ als Basis von Gesellschaft.

Ein Blick in die Brockhaus Enzyklopädie zeigt bereits die große Vielschichtigkeit dieses Begriffs und sowohl eine Nähe als auch eine Ferne zu dem Begriff Gesellschaft. Danach versteht man unter einer Gemeinschaft „1. das Zusammensein, -leben in gegenseitiger Verbundenheit, 2. eine Gruppe von Personen, die durch gemeinsame Anschauungen o.ä. untereinander verbunden sind, 3. durch ein Bündnis zusammengeschlossene Staaten, die ein gemeinsames wirtschaftliches und politisches Ziel verfolgen (Brockhaus Enzyklopädie 1995, S. 1279). Versucht man allerdings, ein Verständnis für das innere Wesen dieses Phänomens zu gewinnen, so wird eine eindeutige Definition unmöglich. Es gibt auch in der modernen westlichen Gesellschaft keinerlei gemeinsame kulturelle Ausprägung des Begriffs, allenfalls eine gemeinsame Ahnung. Dieses Bewusstsein über die Eigenart von „Community“, Definitionen zu widerstehen, spiegelt sich in der Literatur zu CMT wieder. So schreibt G. Ansdell: „Obwohl [der Begriff ‘Community’] innerster Kern und Grundlage des Konzepts der Soziologie ist, widersteht er standardisierten Definitionen“ (Pavlicevic/Ansdell 2004, S. 77). Und der norwegische Musiktherapeut Even Ruud schreibt im Jahr 2004: „[...] wie können wir etwas mit dem Begriff ‘community’

versehen, wenn keine Übereinstimmung dahingehend besteht, was das Wort bedeutet oder ob Communities tatsächlich existieren, ob sie wirklich reale Orte sind oder imaginierte oder utopische Bruder- und Schwesternschaften in einer Welt der Entfremdung?“ (Ruud 2004, S. 1).

Man findet in der Literatur zu CMT jedoch verschiedene Definitionen, die versuchen, sich diesem Phänomen verbal anzunähern. So schreibt G. Ansdell – mit dem Verweis auf den Autor F. Kirkpatrick – : „Community bedeutet ein gemeinsames oder gemeinschaftliches Leben oder Verständnis, der Ort endgültiger persönlicher Erfüllung: Kommunion, Kameradschaft, Gegenseitigkeit und Intimität“ (Pavlicevic/ Ansdell 2004, S. 77). Der Musiktherapeut Thomas Wosch formuliert: „[Der Begriff Community meint] „alle Systeme des direkten Zusammenlebens und Zusammenwirkens von Individuen“ (Wosch 2009b, S.10).

Eine besonders differenzierte Interpretation des Wortes Community gibt der norwegische Musiktherapeut und Pionier von CMT Brynjulf Stige, wenn er schreibt: „Aus meiner Sicht wohnt dem Begriff ‘Community’ eine gewisse Schönheit inne. Ich freue mich an seiner Etymologie und der Weite seiner heutigen Bedeutung, und ich genieße den Klang des Wortes selbst. [...]. Wenn wir von ‘der Community’ sprechen, mögen wir zugleich ‘die Öffentlichkeit’ meinen. Dieses polysemantische Wort lädt uns daher ein, über die Ökologie soziokulturellen Lebens zu reflektieren; vom Mikrosystem, sagen wir, einer Familie, hin zu dem Ort, wo wir im Kontext mit den größeren Organisationen der Gesellschaft leben. [...]. Besonders faszinierend finde ich die Tatsache, dass der Begriff ‘Community’ sowohl für die Bezeichnung eines sozialen Systems gebraucht wird (z.B. eine Ortschaft und ihre EinwohnerInnen) als auch einer Erfahrung (von Zusammengehörigkeit und gegenseitiger Hilfe). Die Verbindung von Systemen und persönlicher Erfahrung ist eine fortwährende Herausforderung im menschlichen Leben, und in den Begriff ‘Community’ mögen wir zumindest eine Hoffnung in die Möglichkeit projizieren, dass gesunde Lebenszusammenhänge geschaffen werden können“ (Stige 2004a, S. 91).

Überträgt man B. Stiges Interpretation ins Musikalische, so hört man zwei weit entfernt voneinander liegende Töne in dem Begriff „Community“ – das Mikro- und Makrosystem –, zwischen denen sich entweder Konsonanzen oder Dissonanzen entfalten können, je nachdem, ob Menschen ihr Umfeld lebensfördernd oder entfremdet gestalten. Er verwendet in diesem Kontext das Wort Hoffnung, etwas, das viele Texte über CMT durchzieht. Wenn man dieser Hoffnung nachhört, gelangt man zum Kern dieser Arbeit: Der Einbettung von CMT in den derzeitigen kulturellen Wandel.

Damit in Resonanz steht B. Stiges Aussage im gleichen Kapitel: „Eine gemeinsame Sichtweise, die viele MusiktherapeutInnen teilen, die über CMT sprechen, ist, [...], dass ‘Community’ nicht nur ein Kontext ist, in dem man arbeitet, sondern einer, mit dem man arbeitet“ (ebd., S. 93).

1.1.1 Zum Verständnis des Begriffs Community vor dem Hintergrund von Community Music Therapy und Formen von Gemeinschaft

Das Studium der Literatur von CMT zu diesem Thema zeigt, dass ein elementares, in tiefen Schichten menschlicher Erfahrung wurzelndes Verständnis des Begriffs Community kaum Erwähnung findet. Statt dessen werden verschiedene Typen von Gemeinschaft kategorisiert. So geben z.B. M. Pavlicevic und G. Ansdell in ihrer 2004 erschienenen Anthologie zu CMT folgende Unterscheidungen von Gemeinschaftstypen:

- Ortsgemeinschaften (communities of place) – autarke, unabhängige, traditionelle Gemeinschaften, Clans oder städtische ethnische Gruppen,
- Hoffnungsgemeinschaften (communities of hope) – utopische, spirituelle, ideelle oder rechtliche Gemeinschaften, die ihre Religiösität verbindet, oder die gemeinschaftliche Ideale verfolgen,
- Interessengemeinschaften (communities of interest) – basierend auf gemeinsamen Interessen z.B. politischer oder beruflicher Art,
- Gemeinschaften der jeweiligen Gegebenheiten (communities of circumstances) – Gemeinschaften, die sich für einen vorübergehenden Zeitraum ergeben, wie z.B. bei Klientinnen und Klienten innerhalb eines Krankenhauses oder künstlerischer Art, wenn Musiker sich auf einer Bühne zum Improvisieren treffen (Pavlicevic/ Ansdell 2004, S. 77).

Anknüpfend an diese Kategorisierung reflektiert G. Ansdell sechs Jahre später diesen Begriff in einem erweiterteren Kontext. So zeigt er in seinen Reflexionen „Belonging through Musicing: Explorations of Musical Community“ in Verbindung mit dem von ihm erforschten Projekt „Musical Minds“ das Spannungsfeld auf, in dem sich das heutige Verständnis von Community bewegt (Ansdell 2010, S. 41 ff.). Auffallend sind dabei zunächst drei Ausprägungen:

1. *Gemeinschaft als fernes Ideal*: das Phänomen Community wird von einem Teil der Menschheit innerhalb der modernen westlichen Gesellschaften als ein Traum wahrgenommen, der sich – z.B. in der Musik – in wenigen Momenten in der Realität manifestieren kann, aber gleich wieder vergeht, und dem man allenfalls wehmütig nachsinnen kann (vgl. Ansdell 2010b, S. 41 f.).

Eingedenk dessen, dass Community Jahrtausende lang die alltägliche elementare Erfahrung des Menschen war, sind diese Zeilen ein deutliches Zeichen der Entfremdung des Menschen in der modernen Gesellschaft, denn: der Traum von Community – als Ahnung einer „unmöglichen Welt“ – verschwindet mit dem Verklingen einer Musik. G. Ansdell schreibt dazu: [So] „evoziert Musik einen ‘Traum von Community‘ – der gegen die Bedrohungen der gegenwärtigen sozialen Welt steht: Wie Globalisierung und Kosmopolitarismus dahin führen, dass Millionen von Menschen Ortswechsel, Migration und große Entfernungen erfahren müssen und sich selbst von

traditionellen Formen von Gemeinschaft und Zugehörigkeit losgerissen fühlen (ebd., S. 61).

2. *Community als Un-wort*, wobei andere Begriffe wie z.B. „hospitality“ – Gastfreundschaft – vorgeschlagen werden.

Diese Haltung, in der an die reale Existenz einer dauerhaften, Geborgenheit vermittelnden menschlichen Community nicht [mehr] geglaubt wird, spricht aus einigen Ausführungen von G. Ansdell, der z.B. leichthin solche Passagen wie bei Ian McEwan als „‘apple pie‘ view“ von Community bezeichnet, die eine warme, nostalgische Kuschlichkeit vorgaukeln würden (ebd., S. 42). Er spricht auch vom „over-use“ des Begriffs Community (ebd., S. 61). In diesem Kontext lässt er den französischen Philosophen Jaques Derrida zu Wort kommen, der schreibt, dass er diesen Begriff nicht sehr schätze. J. Derrida kritisiert dabei die Enge einer nur auf Selbstschutz bedachten Gemeinschaft, die alles von außen Kommende ausschließen würde. Er schlägt statt dessen vor, den Begriff der „hospitality“ zu prägen, „the welcoming of the other“ und plädiert für eine offene Gemeinschaft ohne Verteidigung, „an open quasi-community“ (Pavlicevic/Ansdell 2004, S. 79 f.).

Noch radikaler als J. Derrida ist die Haltung des englischen Autors Steven Poole, den G. Ansdell ebenfalls zitiert. Er nennt Community als den ersten Begriff in seinem Buch „Unspeak“ über zeitgenössische Propaganda, den man eliminieren sollte. Für ihn ist das Konzept Community eine beladene politische Waffe, mit der falsche Versprechungen und Gefühle hervorgerufen würden, um den Menschen zu entwarnen in Bezug auf seine rationalen, Mensch und Gesellschaft betreffenden, Argumente. Man sollte gegen dieses Wort Widerstand leisten und es unausgesprochen lassen (Ansdell 2010b, S. 42). Auch der britische Musiktherapeut Simon Procter warnt vor dem inflationären und unehrlichen Gebrauch des Wortes Community von Seiten der Politik, wenn er schreibt: „Community kann die Kleidung des Schafes sein nahe der Politik eines Wolfes“ (Procter 2004, S. 216 und 217).

3. *Community als flexible Gemeinschaft der jeweiligen Lebensumstände* (entsprechend der „communities of circumstances“):

Diese Form, die bei den meisten Pionieren von CMT anzutreffen ist, steht dem Begriff Community positiv gegenüber, wobei sie in erster Linie auf sozio-kulturelle Aspekte des Menschen bezogen ist. So weist z.B. auch der polnisch-britische Soziologe Zygmunt Bauman in seinem Buch „Community“ darauf hin, dass dieses Wort bei den meisten Menschen positiv besetzt ist (Baumann 2001, S. 1). Diese von Ansdell genannte Form von Gemeinschaft ist eine hoffnungsvolle Position, die Community zwischen Menschen in allen nur erdenklichen Arten anerkennt. Sie ist pragmatisch, ohne Orientierung an einer Utopie oder Vision, und setzt mitten in der Gespaltenheit der modernen Gesellschaft an: „Theoretiker“, sagt G. Ansdell dazu, „sprechen von ‘begrenzten Communities‘, um den Übergangscharakter, das Vorübergehende oder das ‘Dazwischensein‘ in Beziehung zu Orten zu verdeutlichen, an die Menschen heute gelangen [...]“ (Ansdell 2010b, S. 61).

Im Kontext seiner Erläuterungen wird auch deutlich, dass er sich – wie etliche der von ihm zitierten Soziologen und Musikologen – allein an der rationalen, auf das Machbare und den Menschen konzentrierten Ebene der Realität orientiert. Die Haltung ist verständlich angesichts der Gespaltenheit der modernen Welt und angesichts des inflationären Gebrauchs des Begriffs von Seiten der Politik.

Allein auf dieser rational-pragmatischen Ebene der Realität bewegt sich G. Ansdell und nimmt in ihr eine Fülle an Gemeinschaften wahr, die ihm Grund zur Hoffnung geben. Mit seiner Schilderung des CMT-Projekts „Musical Minds“ beschreibt er Gemeinschaften von behinderten Menschen, die sich unmittelbar durch das gemeinsame Musizieren bilden, und die er als „Communication Community“ oder als „Community of Musical Practice“ bezeichnet. Dadurch entwickeln sie – laut G. Ansdell – das Bewusstsein eines „Belonging through Musicing“, ein durch Musizieren verursachtes Zugehörigkeitsgefühl. Er schreibt dazu: „Indem ich ihre soziale und musikalische Welt miterlebte und partizipierte, empfand ich den Begriff „Community“ weder als eine behelfsmäßige romantische noch politische Auffassung, sondern als eine genaue Beschreibung eines bewegenden und lebendigen menschlichen Prozesses“ (ebd., S. 42). Er ist überzeugt davon, dass sich diese Menschen, die in relativ feindlicher Umgebung am Rande der Gesellschaft leben, allein in Gemeinschaften der jeweiligen Gegebenheiten („circumstantial communities“) und Gemeinschaften der musikalischen Praxis („Community of musical practice“) bewegen können. Gemeinschaft ist nach G. Ansdell weniger ein realer Ort oder eine Wahrheit, als vielmehr ein interaktiver Prozess, der sich in vielfältiger Weise entfalten kann. Im Hinblick auf Formen musikalischer Gemeinschaft beschreibt er insbesondere zwei Ausprägungen. So nennt er

1. den Begriff der Kommunikations-Gemeinschaft („communication communities“, S. 44), die er als partizipative, dynamische Gemeinschaft bezeichnet, und
2. den Begriff der Gemeinschaft musikalischer Praxis („community of musical practice“, S. 47) – einer harmonischen oder auch konfliktreichen Gemeinschaft musizierender Menschen, zwischen denen sich ein intensives Zusammengehörigkeitsgefühl entwickeln kann.

Diese beiden Formen sieht G. Ansdell als die zentralen Gemeinschaftsformen im Rahmen von CMT an. Dazu schreibt er: „Vielleicht ist die wichtigste Funktion eines CMT-Unternehmens [...], solche ‘communities of musical practice‘ zu kultivieren, zu ernähren und zu erhalten, indem man Gegebenheiten anregt, wo sie andernfalls schwer oder gar nicht vorstellbar wären“ (ebd., S. 43). Und er bezeichnet – mit Blick auf ein von ihm erforschtes Projekt, „Musical Minds“ –, folgende Charakteristika als zentral für eine ‘community of musical practice’, indem er den Begriff in ihre einzelnen Elemente zerlegt:

- „(‘A community ...’) Eine Gemeinschaft bedeutet ein nachhaltiges gegenseitiges Engagement zwischen einer bestimmten Gruppe von Menschen, die [...] ihre Zugehörigkeit in Beziehung zu ihrer jeweiligen Gruppe [...] definieren, und die ein

Gefühl von Begrenzung zwischen Mitgliedern und Nicht-Mitgliedern aufrechterhalten, und ein Gefühl von Kontinuität, Entwicklung und Langlebigkeit ihrer Verbände.

- (*of musical...*) bedeutet das gemeinschaftliche Ziel [...], dass die Mitglieder artikulieren, WARUM sie zusammengehören, zusammenfinden und darin einen Sinn sehen. Ihre Leidenschaft [...] ist die Musik, und die Gruppe ist beides, musikzentriert und musikgeleitet [...].
- (*Practice ...*) ist das [Element], das ihr Engagement stärkt, und das ihre Kompetenz definiert in Beziehung zu ihrem übergreifenden Gemeinschaftsprojekt. Die Praxis mag darin bestehen, zu proben, über Musik zu sprechen, Arrangements für ein Konzert zu gestalten, in Kürze, Musizieren („Musicking“), wie es Christopher Small (1998) definierte – Musik als Ökologie von miteinander verknüpfter sozialer Aktion, belebt durch Performance“ (ebd., S. 50, vgl. Small 1998).

Als zentrales Charakteristikum des Begriffs Community im Kontext von CMT formuliert G. Ansdell darüber hinaus: „[...] mehr als dass sie sich nur ereignet, sollte eine heutige Community aufgeführt (‘performt’) werden, sie ist etwas, das wir kreieren, [...]. Diese Perspektive betont, wie eine heutige Community sich aufgrund spezifischer Arten der Kommunikation ereignet, und sich weniger auf traditionelle Faktoren wie Lokalität, festgelegte soziale Strukturen oder rituelle Ereignisse bezieht“ (ebd., S. 285).

Nach G. Ansdell ist Community also etwas, das „performt“ wird, das es zu kreieren gilt. Dieser Auffassung des Gemeinschaftsbegriffs wohnt zwar eine starke Dynamik und Flexibilität inne, jedoch zeugt sie aus meiner Sicht auch von einer gewissen Enge, da sie sich nur auf den Aspekt des aktiven Tuns beschränkt und den des Seins bzw. einer Innenschau außer acht lässt.

Zwei weitere, für CMT relevante Formen von Gemeinschaft sollen hier angefügt werden. So beschreiben die amerikanischen Musiktherapeutinnen Sandra L. Curtis und Chesley Sigmon Mercado in einem Artikel über CMT mit behinderten Menschen eine „community of resistance“, einen Begriff, den man als „Widerstandsgemeinschaft“ bezeichnen könnte: Eine Gemeinschaft, die sich bildet, weil Gruppen von Menschen, die in der Gesellschaft keine oder nur wenig Wertschätzung erfahren, sich selbst ermächtigen und in der Gemeinschaft Ermutigung erfahren. Dies können z.B. behinderte oder diskriminierte Menschen sein, die sich gemeinsam künstlerisch und/oder politisch engagieren und daraus die Kraft schöpfen, ihr Leben gemeinsam mit ähnlich Betroffenen selbst in die Hand zu nehmen und Widerstand gegen Diskriminierungen zu leisten (Curtis/Mercado 2004, S. 3).

Eine weitere relevante Gemeinschaftsform ist die „soziale Gemeinschaft“, welche bislang in der Literatur zu CMT nicht berücksichtigt wurde. In G. Ansdells „Hoffnungsgemeinschaften“ würde sie am ehesten unter den „utopischen, spirituellen oder ideellen“ Gemeinschaften rangieren. Dieser in keiner Weise utopischen, sondern sehr realen Gemeinschaftsform, die in der beginnenden soziologischen Gemein-

schaftsforschung bereits vielfach Erwähnung findet, sollte im Kontext einer CMT, die sich als Agens innerhalb eines kulturellen Wandels versteht, eine zentrale Bedeutung zukommen. Die Soziologin Iris Kunze schreibt – unter Bezugnahme auf den Sozialwissenschaftler Matthias Grundmann – dazu: „Die manifestierten sozialen Gebilde, die durch Vergemeinschaftungsprozesse entstehen, werden [...] als soziale Gemeinschaften bezeichnet.“ Und sie schreibt weiter: „Soziale Gemeinschaft ist nicht aufgrund der äußeren Gruppenform, sondern aufgrund der Art und Qualität der tatsächlich direkten sozialen Beziehungen [...] ausgewiesen.“ Darin werde „das Gemeinsame [...] nicht einfach vorgegeben, sondern konstituiert sich von Innen durch Aushandlungsprozesse [...] der Gemeinschaftsmitglieder“. Von daher widersetze sie sich politischen oder ideologischen Vereinnahmungen.“ (Kunze 2008, S. 34 f.) Eine besondere Form von sozialer Gemeinschaft ist die „Intentionale Gemeinschaft“ mit sozialökologischen Zielen, die im Kontext dieser Arbeit von ebenso hoher Relevanz ist, – zumal im 7. Kapitel einige intentionale Gemeinschaften untersucht werden. Der Begriff kommt aus dem Amerikanischen und wurde – nach I. Kunze – bereits im Jahr 1948 auf einer Konferenz nordamerikanischer Communities im Osten der USA geprägt. Er dient als „umfassender Begriff für Ökodörfer, gemeinschaftliche Wohnprojekte, ländliche Gemeinschaften, Kommunen [...] und andere Projekte, in denen Menschen mit einer gemeinsamen Vision zusammen leben“.

Heute gibt es viele intentionale Gemeinschaften, die auf internationaler Ebene im „Global Ecovillage Network“ (GEN) miteinander vernetzt sind (ebd., S. 55).

Widmet man sich der Entstehungsgeschichte, der Erforschung der praktischen Arbeit und den Zielen der „intentionalen Gemeinschaftsbewegung“, so wird deutlich, dass Gemeinschaft heute alles andere als ein Traum, eine romantische Vorstellung oder eine Utopie ist, sondern eine konkrete Lebensperspektive für viele Menschen.

Festzuhalten ist im Kontext dieses Kapitels, dass der Begriff Gemeinschaft dann einen positiven „Klang“ erhält, wenn er im Zusammenhang einer Gemeinschaftskultur und eines Wertesystems steht, das auf Freiheit, Toleranz, Verbindlichkeit, einer Dezentralisation von Macht und Verbundenheit gegenüber allem Leben basiert.

Wenn eine Gemeinschaft diese Werte lebt, erübrigt sich auch das von G. Ansdell – mit Bezug auf Zygmunt Bauman – genannte „paradox of community“: der Preis der individuellen Freiheit, die man angeblich für den erhofften „warm circle“ einer Community bezahlen müsse (Pavlicevic/Ansdell 2004, S. 78). Dies ist nur solange der Fall, wie man in Polaritäten denkt und einem modernen Lebensstil des Narzissmus fröhnt, – welcher freilich nicht kompatibel mit einem gemeinschaftlichen Leben ist. Besteht jedoch in einer Gemeinschaft eine innere Balance im Sinne einer „regulierten Anarchie“, wie sie die Pionierin der modernen Matriarchatsforschung, Heide Göttner-Abendroth, beschreibt, so stellt sich dieses Problem zwischen individueller Freiheit und Gemeinschaft nicht. In einer Sphäre von Verbundenheit und Freiheit werden alle Aspekte eines Menschen getragen und integriert (Göttner-Abendroth 1988, S. 13). Von daher lässt sich in der Theoriediskussion zu CMT der

Begriff Community (im Sinne von Gemeinschaft) auch als reale, das ganze Leben umfassende Praxis, wie es von intentionalen Gemeinschaften verwirklicht wird, und als Bewusstsein der Verbundenheit allen Lebens verstehen.

Erfasst man dieses Bewusstsein in einer tieferen Dimension, so wird deutlich, dass es von einem besonderen Verständnis der Unmittelbarkeit von Beziehung getragen ist. Diese Unmittelbarkeit klingt aus einem Zitat des englischen Sozialforschers Etienne Wenger, der in seinem Werk „Community of Practice“ aus dem Jahr 1998 in besonderer Weise den Begriff der „mutuality“ beschreibt. In diesem Wort schwingt etwas, das im Deutschen am besten mit Gegenseitigkeit im Sinne einer empathischen Gemeinsamkeit wiedergegeben werden kann, einer Voraussetzung für eine von Freiheit und Offenheit getragenen Gemeinschaft. Er schreibt dazu: „In der lebensspendenden Kraft von „mutuality“ liegt das Wunder der Elternschaft, die Essenz des Lernens, das Geheimnis der Begegnung der Generationen, der Schlüssel zur Schöpfung von Verbindungen [...]: eine zarte Brücke über dem Abgrund, eine leichte Übertretung des Gesetzes, ein kleines Geschenk unverdienten Vertrauens“ (Wenger 1998, S. 277). Es ist die unmittelbare, hier anklingende Beziehungsqualität, die in dieser Arbeit als Basis für Gemeinschaft gilt, sei es in einer dyadischen Beziehung, einer Triade, einer Gruppe oder in der Begegnung mit der Natur.

Gary Ansdell zitiert in seiner Anthologie zu CMT zwei Äußerungen Martin Bubers, die in Resonanz mit dieser Qualität stehen. Sie lauten:

1. „Community ist keine Union der Gleichgesinnten, sondern ein genuines Zusammenleben von Menschen ähnlicher oder komplementärer Naturen, jedoch unterschiedlichen Geistes. Community ist die Überwindung der Andersartigkeit in lebendiger Einheit“ (Ansdell 2010b, S. 54),
2. „Community ist dort, wo sie geschieht“ (Pavlicevic/Ansdell 2004, S. 79).

Gary Ansdell bezeichnet allerdings dieses tiefe Verständnis, bei dem sich Community nicht willentlich ereigne, sondern durch die Gnade des Augenblicks hervorgerufen werde, als „Theorie“ und als „unapologetisch utopisch“. (S. 79 ebd.)

Anmerkung: Hierbei sei die kritische Frage gestellt, woher G. Ansdell diese Sicherheit nimmt, etwas, das KünstlerInnen, TherapeutInnen oder in Gemeinschaft lebende Menschen, die wissen, dass die Beseeltheit einer Musik, ein „healing moment“ oder eine Beziehung nicht „gemacht“ werden kann, in ihrem täglichen Leben erfahren, als utopisch zu klassifizieren. Da man sich einer Definition des Phänomens Community, wie in diesem Kapitel ausgeführt, am adäquatesten in der Art einer respektvollen Annäherung widmet, wäre in diesem Kontext weit mehr eine hörende als eine beurteilende Geisteshaltung angebracht.

Aus meiner Sicht beinhaltet gerade das zweite Buber-Zitat mit seiner inneren Empfänglichkeit und Weite etwas von der Essenz des Phänomens Community.

Darüber hinaus scheint es mir doch möglich, einige seelische Qualitäten zu nennen, die einer menschlichen Gemeinschaft den Boden bereiten, gleich, ob diese für ein ganzes Leben oder nur für eine Stunde gemeinsamen Lebens besteht. Diese Qualitäten sind Vertrauen, Geduld, Mitgefühl, Verbindlichkeit, Offenheit, Mut und die Freude, bedingungslos zu geben und zu nehmen.

1.1.2 Die erste Gemeinschaft des Lebens und die Bedeutung empathischer Begegnung

Wie das vergangene Kapitel zeigt, wird der Begriff Gemeinschaft vielfach positiv verstanden. Dies lässt sich – über den Jung'schen Aspekt des „kollektiven Unbewussten“ hinaus – auch dadurch begründen, dass die Menschen ihre Existenz einer intimsten neunmonatigen Gemeinschaft und äußerst dicht verwobenen Prozessen der Verbundenheit mit ihren Müttern verdanken. Die Forschungen des amerikanischen Arztes und Säuglingsforschers Daniel Stern, des Entwicklungspsychologen Martin Dornes et al. sowie die Arbeiten des Musiktherapeuten und Entwicklungspsychologen Hans-Helmut Decker-Voigt zeigen sehr klar die immense Bedeutung dieser ersten Gemeinschaft des Lebens.

Hans-Helmut Decker-Voigt weist in seinem Werk „Mit Musik ins Leben“ auf die innige Verbundenheit von Mutter und Kind in der pränatalen Phase hin, sofern es sich um eine gesund und normal verlaufende Schwangerschaft handelt. Er schreibt: „[...] das Kind hat längst vor der Geburt, sogar vor der erst 24. Woche, eine feste Beziehung zur Mutter aufgenommen, zunächst über das Hören der mütterlichen Herzrhythmus-Figur. Der Rhythmus des Herzschlags ist die erste akustische Nahrung [...]“ (Decker-Voigt, 1999, S. 24). Nach H.-H. Decker-Voigt geschieht diese Aufnahme der Beziehung zunächst allein auf der auditiven Ebene. Und D. Stern beschreibt den Säugling als ein von Geburt an kommunizierendes Wesen: „Die neuen Erkenntnisse über die altero-zentrierte Beteiligung, die Säuglinge durch zahlreiche Formen der Nachahmung zeigen, sowie die Entdeckung von Spiegelneuronen und adaptiven Oszillatoren haben mich mittlerweile davon überzeugt, daß frühe Formen der Intersubjektivität nahezu von Beginn des Lebens an vorhanden sind“ (Stern 2007, S. XV).

Daniel Stern schreibt von der „intersubjektiven Bezogenheit“ in der präverbalen Entwicklungsphase des Säuglings und prägt den Begriff der „Affekt Abstimmung“ zwischen Mutter und Kind. Damit meint er das gemeinsame Erleben von affektiven Zuständen als zentralen Aspekt intersubjektiver Bezogenheit, ein Erleben, das in alle Handlungen des Alltags eingebettet sei. D. Stern ist der Ansicht, dass es gerade diese eingebetteten Affekt Abstimmungen seien, die die Qualität einer Beziehung bestimmen würden. Die Affekt Abstimmungen wiederum sind eingebettet in den Fluss der „Vitalitätsaffekte“, die Stern als Gefühlsqualitäten benennt, welche die Art und Weise von Affekten bzw. Gefühlen beschreiben. Über diese Abstimmungen und Vitalitätsaffekte sagt Stern:

„Indem wir uns mit Hilfe der Vitalitätsaffekte aneinander orientieren und aufeinander abstimmen, können wir mit einem anderen Menschen 'zusammensein', das heißt, eine Basis entwickeln, auf der wir innerliche Erfahrungen nahezu kontinuierlich miteinander teilen. Auf diese Weise entsteht das Gefühl der Verbundenheit, das Gefühl, aufeinander abgestimmt zu sein, das uns wie eine ununterbrochene Linie

erscheint. Es orientiert sich an der Aktivierungskontur, die sich in jeder Sekunde im gesamten Verhalten abzeichnet, und benutzt diese Kontur, um den Faden des gemeinschaftlichen Erlebens nicht abreißen zu lassen“ (ebd., S. 224).

D. Sterns und H.-H. Decker-Voigts Erkenntnisse sowie die weiterer Entwicklungsforscher (vgl. Dornes 1993, 1997, Grossmann 2004) lassen also deutlich werden, dass Gemeinschaft bereits in den ersten Wochen eines Menschenlebens als zentraler Aspekt elementar erfahren wird und daher zu den frühesten Wahrnehmungen und Gefühlsqualitäten des Menschen gehört. Die Art, wie diese erste Gemeinschaft erlebt und gestaltet wird, prägt ihn sein ganzes Leben.

Weitere Erkenntnisse, die die zentrale Bedeutung von Verbundenheit und Gemeinschaft zu Beginn des menschlichen Lebens zeigen, kommen in den Forschungen des Neurobiologen Gerald Hüthers zum Ausdruck, dem Mitbegründer des interdisziplinären Netzwerks „Win-Future“. Er geht davon aus, dass jeder Mensch mit zwei Grunderfahrungen auf die Welt kommt, die er zumindest am Anfang seines Lebens – bei einer natürlichen Entwicklung – bestätigt findet, und die als implizite Erfahrungen in seinem Gehirn verankert werden: 1. Die Erfahrung, auf eine enge, untrennbare Weise mit anderen Menschen (zunächst mit der Mutter) verbunden zu sein und 2. die Erfahrung, dass es möglich ist, jeden Tag ein Stück weit über sich hinauszuwachsen. Aus diesen beiden Grunderfahrungen werden Erwartungshaltungen gespeist, die Gerald Hüther die zwei Grundbedürfnisse des Menschen nennt: „Das Bedürfnis nach Verbundenheit und nach Wachstum, also nach Bindung und Autonomie“ (Hüther 2008, S. 108). Er weist nachdrücklich darauf hin, dass neuesten neurobiologischen Erkenntnissen zufolge „die wichtigsten Erfahrungen bereits während der frühen Kindheit gemacht und als gebahnte Verschaltungsmuster im Gehirn verankert werden. Sie sind bestimmend für das, was ein Mensch später zu erreichen sucht, und was [...] besonders glücklich macht“ (ebd., S. 113).

Die Erkenntnisse aus der Säuglingsforschung wie der Neurobiologie weisen eindrücklich darauf hin, von welcher immens hohen Bedeutung die erste Gemeinschaft im Leben eines Menschen ist, und wie prägend erste Gemeinschaftserfahrungen innerhalb des sozialen Kontexts von Säuglingen sind. Hätten diese Erkenntnisse oberste Priorität in der modernen Zivilisation, sähe diese Welt anders aus, und es würde vermutlich nicht zu der von G. Hüther erwähnten dramatischen Zunahme stress- und angstbedingter Erkrankungen in den hoch entwickelten Industriestaaten kommen, wie sie die WHO prognostiziert (vgl. Hüther 2008, S. 110).

Empathie als Fähigkeit, die in der ersten Gemeinschaft von Mutter und Kind im menschlichen Leben angelegt wird, betrachtet man zunehmend als ein wesentliches Element in Pädagogik, Kunst und Therapie, und es wird deutlich, dass der Verlust von Empathie unheilvolle Folgen nach sich zieht. Der Psychologe und Psychoanalytiker Arno Gruen erforschte über viele Jahre hinweg den Zusammenhang zwischen der Zerstörung von Empathie in der frühen Kindheit und späterer Gewalttätigkeit des erwachsenen Menschen, was er in seinen Werken „Der Wahnsinn der Normalität

– Realismus als Krankheit: eine Theorie der menschlichen Destruktivität“ (Gruen 1987), „Der Verlust des Mitgefühls“ (Gruen 1997) und „Der Fremde in uns“ (Gruen 2001) dokumentierte. Er wies nach, dass das Fehlen oder der Verlust des Mitgefühls im Kindesalter zu kaum vorstellbarer Unmenschlichkeit führen kann. Dies belegte er u.a. mit Fällen aus seiner eigenen Praxis wie auch anhand der Biographien von Göring, Hitler und anderen Persönlichkeiten aus der Zeit des Nationalsozialismus. In einem 2005 erschienenen Beitrag zu diesem Thema schrieb er: „[...] Die Anfänge dieser Entfremdung liegen in der Kindheit. Das wird nirgendwo deutlicher als in einem Satz, den Hitler 1934 bei einer Rede vor der NS-Frauenschaft formulierte: ‘Jedes Kind ist eine Schlacht’ [...]. Damit drückte er in erschreckend klarer Weise aus, was in westlichen Kulturen auch heute noch oft als unumstößliche Wahrheit angesehen wird: Dass es eine natürliche Feindschaft gibt zwischen Säugling und Eltern. Im Kampf der sogenannten Sozialisation muss das Kind dazu gebracht werden, sich dem Willen der Eltern zu unterwerfen. Das Kind muss daran gehindert werden, seinen eigenen Bedürfnissen und Genüssen nachzugehen. Der Konflikt ist unvermeidlich [...]“ (Gruen 2005, S. 5 f.).

In jeder Gesellschaft hat das vorherrschende Weltbild einen starken Einfluss auf die Art der Beziehung zu Kindern und ihrer Erziehung. Von daher ist die Folge eines vom Geist der Materialität geprägten Weltbildes eine wachsende Beziehungslosigkeit sowohl Kindern gegenüber, wie auch zwischen Individuen und Gruppen allgemein, eine „zunehmende kommunikative Abschottung“, wie der Autor Jörg Ueltzhöffe im Rahmen der Friedrich-Ebert-Stiftung schreibt (Ueltzhöffe 2001, S. 47). Aus diesen Ausführungen wird deutlich, wie die Entmenschlichung der natürlichen Mutter-Kind-Beziehung – mit verursacht durch ein materialistisches Menschen- und Weltbild in der Gegenwart und durch ein diktatorisches Regime in der Vergangenheit – inzwischen bei einem großen Teil der Bevölkerung zu einem Verlust von Empathie geführt hat und einer Verrohung Tür und Tor öffnet. Erniedrigung, Gewaltbereitschaft und eine starke Zunahme depressiver Erkrankungen sind Folgen dieses Verlustes, eine Zunahme, die wissenschaftliche Untersuchungen der letzten Jahre belegen (vgl. Bühnen 2008, S. 207 f.).

Ein Ziel dieser Arbeit ist es, zu zeigen, wie eine Musiktherapie, bei der die Gemeinschaft, das Zuhören und die Empathie eine zentrale Rolle spielen, zur Linderung bzw. zur Heilung der in der These dargelegten gesellschaftlichen Symptomatik beitragen kann.

Am Ende dieses Kapitels sei ein Ausspruch des Musikmediziners Ralph Spintge zitiert, der im Jahr 2005 schrieb: „Unsere gesamtgesellschaftliche Diskussion über Ethik, Moral und Humanität in der von Gentechnologie, Pränataldiagnostik und Euthanasie-Debatte aufgewühlten modernen Zeit fordert m. E. kategorisch die Rückbesinnung auf den Menschen und das Menschliche“ (Spintge 2005, S. 66).

1.2 Eine Annäherung an die Musik

Im Wandel der Geschichte wurde oft versucht, die Bedeutung von Musik zu definieren, ihr Wesen mit bestimmten Eigenschaften in Verbindung zu bringen oder in poetischen Bildern, philosophischen Begriffen und Metaphern auszudrücken. Ein Beispiel dafür ist der Ausspruch des Musikwissenschaftlers Carl Dahlhaus, der im Jahr 1985 schrieb: „Musik ist von großer Unmittelbarkeit und birgt die Möglichkeit, die ganze Vielfalt menschlichen Daseins auszudrücken. [...]. Ihr Besonderes ist die gegenstands- und begriffslose Bestimmtheit, mit der sie in unendlicher Potenz das Existenzielle des Menschen in sich aufzunehmen und verstehen zu geben vermag, indem sie es selber ist.“ (Dahlhaus/Eggebrecht 1985, S. 191). Bei all diesen Bemühungen, und seien sie noch so tiefsinnig, stellt sich nur immer die Frage: Wie ist es überhaupt möglich, etwas, das sich der Sprache entzieht, weil es nicht-sprachlich ist, das nicht gesehen werden kann, weil es unsichtbar ist, nicht berührt, weil es nicht berührt werden kann, ein Immer-Werdendes und Immer-Schon-Vorbei-Seiendes in ein Gerüst von logisch aufeinander folgenden Worten zu zwängen, das freilich nichts anderes als eine Annäherung sein kann? Musik – immer schon Vergangenheit, Gegenwart wie Zukunft zugleich – lebt in der Zeit und entzieht sich ihr zugleich, indem sie die Hörenden in unermessliche Weiten der Zeitlosigkeit trägt. Ein Blick auf die umfangreiche Literatur in Geschichte und Gegenwart zu diesem Thema zeigt, dass bei der Definition dessen, was Musik ist, ein Hang dazu besteht, ihre verschiedenen Aspekte zu trennen, – entsprechend der Gespaltenheit der modernen westlichen Gesellschaften. So wird Musik von den einen als reine, absolute Geistigkeit betrachtet, von den anderen als rein psychologisches oder kulturelles Phänomen, von wieder anderen als dionysische oder apollinische Kraft. Bereits der christliche Gelehrte Anicius M.S. Boethius (ca. 475-526 n. Chr.) teilte die Musik in drei Kategorien, wobei ich mich auf eine Schrift des Religionswissenschaftlers Hans Zimmermann beziehe: die „musica mundana“, die „musica humana“ und die „musica instrumentalis“ (Zimmermann 2009, S. 1 f.). Dabei wurde allein die drittgenannte für Musik gehalten, die dem physischen Ohr wahrnehmbar sei. Das von Boethius beschriebene Bewusstsein der „musica mundana“ mit ihren harmonischen Gesetzmäßigkeiten entwickelte sich zu der Anschauung, dass musikalische Phänomene objektive Wirkkräfte hätten. So geht z.B. die altorientalische und die anthroposophische Musiktherapie davon aus, dass eine bestimmte Art der Beschallung eines Klienten auf objektive Weise zur Genesung führe (vergl. Tucek 2009, S. 18 und Florschütz 2009, S. 33). Tonleitern, Rhythmen, Melodien werden in dieser Betrachtungsweise objektive Wirkkräfte zugeschrieben. Und so entwickelten sich Denkweisen und -ismen zum Wesen der Musik, von denen etliche fest davon überzeugt sind, im Besitz der Wahrheit zu sein. Bei aller Hochachtung vor diesen Theorien gehe ich in dieser Arbeit von einer anderen Wahrnehmung ihres Wesens aus: von der lebendigen Subjektivität der Musik. Dieses Verständnis umfasst im

Rahmen dieser Arbeit alles, was auf physischer, seelischer oder geistiger Ebene musikalisch wahrnehmbar ist. Es erhebt keinen Anspruch auf Objektivität, sondern speist sich aus der jeweils subjektiven Wahrnehmung eines hörenden Menschen. Danach entzieht sich Musik letztlich einer Definition, zumal bestehende Definitionen immer auf's Engste verknüpft mit dem dahinter stehenden Menschen- und Weltbild sind. Definiert man Musik z. B. als eine organisierte Form von Schallereignissen, so steht dahinter ein materialistisches Weltbild, in welchem der Mensch, die Welt und die Schallereignisse getrennte Entitäten darstellen. Versteht man jedoch Musik als integrale Komponente der ganzen (= ungeteilten) Innen- und Außenwelt des Menschen (siehe These), so ist es nicht möglich, Musik von einem getrennten Standpunkt her zu betrachten, ist sie doch Teil des eigenen Körpers, der eigenen Seele wie der Natur.

Im Verständnis von MusiktherapeutInnen hat der Musikbegriff vielfach eine Dimension, die ihre subjektive Bedeutung für den Menschen berücksichtigt. So schreibt die Musiktherapeutin Maria Becker mit Bezug auf eine Formulierung des Berufsverbands der Musiktherapeutinnen und Musiktherapeuten in Deutschland e.V.: „In der Musiktherapie herrscht ein sehr weit gefasster Musikbegriff. [...]. Es wird grundsätzlich davon ausgegangen, dass Musik eine Artikulation menschlichen Erlebens ist und somit subjektive Bedeutung hat, die sich wiederum in einem Spannungsverhältnis zu dem gesellschaftlich-kulturellen Kontext befindet“ (Becker 2009, S. 287). Diese Beziehung von Musik zu ihrem kulturellen Kontext ist vor dem Hintergrund von CMT von besonderer Bedeutung. Musiktherapie wie CMT basieren auf einem elementaren Berührtsein des Menschen durch die Musik, und dieser grundlegende Aspekt steht im Folgenden zunächst im Zentrum der Aufmerksamkeit. Viele Menschen sagen, sie seien „zutiefst berührt“, wenn sie von ihrem Musikerleben sprechen. Berührung durch Musik bedeutet ihnen etwas Heimatliches, Ursprüngliches, es weckt in ihnen Ahnungen, Erinnerungen an etwas Anfängliches, Verbundenes, und zwar sowohl auf der physisch-sinnlichen wie auf der geistig-seelischen Ebene. Dabei stellt sich die Frage, warum sie den Menschen – über alle Aspekte von Aktivierung und Vergnügung durch Musik hinaus – in dieser Tiefe berührt. Offenbar ist im Menschen eine Ahnung vorhanden, dass Musik in Verbindung mit dem Beginn des Lebens steht, – sei es der Beginn seines individuellen Lebens oder der Beginn der Menschheit –, und mit einer Dimension, die mit Worten kaum berührbar ist. Diese Aspekte lassen sich auf verschiedene Weise verständlich machen: von einem spirituellen Gesichtspunkt her, einem mythologisch-kulturphilosophischen wie auch von einem entwicklungspsychologischen her. Sie sollen in den folgenden Kapiteln als Grundlage aller weiteren Aspekte untersucht werden. Der letzte Abschnitt behandelt einen zentralen Punkt: den musiktheoretischen Diskurs im Feld von CMT.

1.2.1 Zur Wirkung von Musik unter einem spirituellen Gesichtspunkt

„Die Himmel erzählen die Ehre Gottes, und die Feste verkündigt seiner Hände Werk. Ein Tag sagt's dem andern, und eine Nacht tut's kund der andern. Es ist keine Sprache noch Rede, da man nicht ihre Stimme höre“ heißt es im 19. Psalm des Alten Testaments (Bibel, Ausgabe 1914, Vers 2-4, S. 560). Bei einer Vertiefung in diese „Stimme“ mag etwas von dem Himmel und Erde verbindenden Wesen der Musik deutlich werden, das in der Poesie, in Philosophie und Religion aller Zeit versucht wurde, in Worte zu fassen.

Angesichts der Schwierigkeit, Erfahrungen mit Musik in die Struktur von Worten zu kleiden und der vergleichbaren Schwierigkeit, über spirituelle Erfahrungen zu sprechen, sei zunächst auf ein Zitat Harald Walachs verwiesen, der im Jahr 2011 schrieb, dass „spirituelle Erfahrung ihrem Wesen nach nicht sprachlich verfasst und nicht propositional geprägt“ sei. Und er sagt weiter: „Es ist charakteristisch für alle genuin spirituellen Erfahrungen, dass sie zunächst und unmittelbar eben gerade nicht propositional fassbar sind, also im Sinn unserer zweiwertigen Logik von wahr und falsch [...] ausdrückbar“ (Walach 2011, S. 27 f.). Vergegenwärtigt man sich diese Erkenntnis, so mag die Sprache dennoch eine Brücke zu ihr sein, deren Ende jedoch im Verborgenen bleibt.

Eine solche Brücke ist in den Worten M. Bubers erkennbar, wenn er sagt: „Das Seiende ist da, nichts weiter. Der ewige Kraftquell strömt, die ewige Berührung harret, die ewige Stimme tönt, nichts weiter“ (Buber 1995, S. 107). Vertieft man sich in die Worte M. Bubers, so kann einem die Dimension der Musik, die darin mit anklingt, bewusst werden. Seine Worte stehen in Resonanz zu einem Zitat aus dem Prolog der Ordensregel des St. Benedikt aus dem 6. Jahrhundert p. Chr., das lautet: „Neige deines Herzens Ohr“ (Altenähr 2011, S. 1) . Diese vier Worte symbolisieren eine innere Haltung des Sich-Zuneigens und Hörens mit dem Herzen. Sie mag die Grundlage dafür sein, den oben genannten Ausspruch Martin Bubers zu der „ewigen Berührung“ der ewig tönenden Stimme aufnehmen zu können.

Ein weiterer Text Martin Bubers spricht von der „ewigen Berührung“ als „Anrede“, was als Metapher auch musikalisch zu verstehen ist. Er lautet: „Jeder von uns steckt in einem Panzer, den wir bald vor Gewöhnung nicht mehr spüren. Nur Augenblicke gibt es, die ihn durchdringen und die Seele zur Empfänglichkeit aufrühren [...]. Die Zeichen der Anrede sind nichts Außerordentliches, [...], sie sind eben das, [...], was sich ohnehin begibt, durch die Anrede kommt nichts hinzu. Die Ätherwellen brausen immer, aber wir haben zumeist unseren Empfänger abgestellt. Was mir widerfährt, ist Anrede an mich. Als das, was mir widerfährt, ist das Weltgeschehen Anrede an mich“ (Buber 1984, S. 153). Aus dem letzten Satz Martin Bubers geht deutlich hervor, dass diese „Anrede“ mit der alltäglichen Wirklichkeit, dem „Weltgeschehen“, unmittelbar verbunden ist, und in diesem Sinn sei dieses Kapitel nicht als etwas

verstanden, das sich dem spirituellen Aspekt von Musik als etwas Jenseitigem widmet, sondern als etwas, das sich mitten im Zentrum des Lebens befindet.

Nach Martin Buber tönt die „ewige Stimme“ mitten im Leben, und mitten im Leben sind auch Zeit und Stille, – Elemente, die untrennbar mit der Musik verbunden sind. Wie die Musik ist die Zeit fühlbar durch ihr ständiges Fließen, ihr Gleiten, Strömen, Eben-noch-da, ihr Jetzt-und-vorbei, ihr Gleich-und-schon-da, – ein immer offenes Geheimnis. Vertieft man sich hörend in das Wesen von Zeit, so nimmt man in ihrem Innern eine Stille wahr, die als Musik geahnt werden kann.

Birgt allein schon die Stille in einer Nische der Zeit das spirituelle Wesen von Musik, so ist die physisch erfahrbare Musik in allen Kulturen der Welt und in allen Zeiten eine Brücke zum Transmateriellen gewesen. Viele Menschen empfinden beim Hören oder Spielen von Musik – sei es ein einfaches Lied oder ein so komplexes Werk wie die H-moll-Messe von J. S. Bach – eine Wahrnehmung der Rückverbindung mit etwas Unsagbarem, – ein grundloses Brennen im Herzen, das bleibt nach der Berührung durch Musik.

In der Philosophie und Musiktheorie wurde vielfach versucht, diese Berührung mit harmonikalen Gesetzmäßigkeiten innerhalb kosmologischer Betrachtungen zu begründen. Diese Gesetzmäßigkeiten beschreibt der Kunst- und Musiktheoretiker Hans Kayser – mit Bezug auf Pythagoras und Johannes Keplers Werk zur Weltharmonik (1619) – in seiner harmonikalen Grundlagenforschung (vgl. Kayser 1946/2007). Darin sieht er die Welt als klingendes Universum mit harmonikalen Entsprechungen zwischen Pflanzenformen, kristallinen Körpern, Kathedralen wie Planetenbahnen. Ein Bewusstsein dieser unmittelbaren Verbundenheit von Musik mit dem Transmateriellen war in der Musik- und Geistesgeschichte bis etwa zur Mitte des 18. Jahrhunderts allgegenwärtig präsent. In diesem Sinn schrieb der englische Universalgelehrte Robert Fludd, ein Zeitgenosse J. Keplers, im Jahr 1617: „So kann auch nicht der kleinste Zweifel obwalten, daß die genannten Proportionen der Dinge zueinander die über alles erhabene Weltenharmonie begründen, indem zufolge der auf die inmitten gelagerte Materie einwirkende allerhöchste Lichtkraft ein unaufhörlicher Einklang der Dinge entsteht und das geistigem Hören aufgeschlossene Ohr von unbeschreiblicher Musik berührt wird. Das als Instrument für jenes Melos dienende Weltengerieße ist wie ein Monochord, die inmitten gelagerte Materie aber gleichsam dessen Saite, auf welcher der Einklang der einzelnen Teile bewirkt wird, als Urheber solcher Musik jedoch wirkt die Weltseele oder das wesenzeugende Licht“ (vgl. Fludd 1617, S. 79; in: Pfrogner 1954, S. 162). Und J. Kepler schrieb 1619: „Es sind also die Himmelsbewegungen nichts anderes als eine fortwährende mehrstimmige Musik [...]“ (vgl. Kepler 1619, S. 315).

Diese Erkenntnis von einem „unaufhörlichen Einklang der Dinge“ war für die Musikgelehrten, Komponisten und MusikerInnen jener Zeit essentiell, ein Wissen, das allerdings mit der Veränderung des Zeitgeists im 18. und 19. Jahrhundert zunehmend peripherer wurde.

Ein Bewusstsein von dem weltverbindenden Wesen der Musik blieb jedoch in allen spirituellen Traditionen der Welt bis heute erhalten. So schrieb der Sufi-Mystiker Hazrat Inayat Khan im Jahr 1963 über das Wesen der Musik: „Musik ist hinter dem Wirken des ganzen Universums. Musik ist nicht nur das größte Objekt des Lebens, sondern sie ist Leben selbst. Hafiz, der wunderbare Dichter Persiens, sagt: ‘Viele sagen, dass Leben den menschlichen Körper durch die Hilfe der Musik erfüllt, aber die Wahrheit ist, dass das Leben selbst Musik ist!’“(Khan 1963, S. 78).

Diese unmittelbare spirituelle Verbundenheit von Musik und Leben klingt auch aus den Worten der indianisch-amerikanischen Musiktherapeutin Carolyn Kenny, wenn sie schreibt: „Musik ist das ausdrucksvolle verbindende Gewebe, das uns in eine Ganzheit führt. Sie ist nicht nur eine Metapher, sondern ein lebendiges Wesen, in dem die tiefe Wahrheit und Schönheit mitschwingt, die in dem Phänomen der Ganzheit liegt [...]. Worte können niemals weit genug zur Musik hin reichen, um ihre Essenz zu berühren. Jedoch können wir dahin zielen, dass unsere Worte musikalischer werden, unser Respekt und unser Staunen intensiver, unser Verständnis von Musik tiefer. Und vielleicht wird unsere Art und Weise, zu sein und zu handeln, musikalischer, vollständiger“ (Kenny 2006a, S. 79). So wie C. Kenny hier ein „musikalisches Handeln“ anklingen lässt, drückt dieser Satz eine Haltung aus, die zentral für diese Arbeit ist: Die Nähe von Erkenntnis zum Sein –, die Umsetzung von Erkenntnis in Handeln.

Eine solche Nähe und Unmittelbarkeit spricht vielfach aus tradierten Gesängen und Gebeten von Menschen indigener Kulturen. Und so sei am Ende dieses Kapitels ein Gebet der Hopi-Indianer wiedergegeben, aus dem das spirituelle Wesen der Musik in elementarer Weise klingt:

„Ich – ich bin eins mit dem Geist der Erde.
Die Füße der Erde sind auch meine Füße.
Die Beine der Erde sind auch meine Beine.
Die Kräfte der Erde durchdringen mich.
Die Gedanken der Erde sind auch meine Gedanken.
Die Stimme der Erde ist auch meine Stimme.
Alle Dinge der Erde sind auch meine Dinge.
Mich umgeben die Dinge der Erde.
Ich singe ihr Lied“ (Kaiser 1993, S. 44).

1.2.2. Zur Wirkung von Musik unter einem mythologisch-kulturphilosophischen Gesichtspunkt

Musik am Beginn des Lebens – in vielen der weltweiten Schöpfungsmythen ist Leben aus Klang entstanden, dem Klang eines Wortes, dem Klang eines Tons.

„Im Anfang war das Wort“ heißt es im Alten Testament, und das Lob Gottes klingt aus den Himmel und Erde umfassenden Gesängen des Psalters.

Der Wissenschaftsautor Marco Bischof weist darauf hin, dass im ‚Popol Vuh‘, dem heiligen Buch der Mayas, geschildert werde, „wie die ursprünglich bewegungslose, schweigende Ursubstanz durch die Kraft des Wortes ihre erste akustische, gestaltete und sich bewegende Aufgliederung in Seinsformen und Organismen erhält“ (Bischof 2008, S. 55). Und der Klangforscher Alexander Lauterwasser zitiert einen Vers aus der altindischen Rigveda, der lautet: „Aksara-Brahman, Brahma im formlosen Bereich der reinen Gedanken, zeigte sich zum ersten Mal als goldener Embryo des Tons. Er war ein Laut, der durch das Nichts hinausschwang und auf sich selbst zurückkehrte. Als sich die Tonwellen kreuzten, entstanden Wasser und Wind, die miteinander spielend den nebelartigen Leib der Welt zu weben begannen“ (Lauterwasser 2002, S. 13.). Für Hindus und Buddhisten ist es die Sanskrit-Silbe Om, aus deren Klang sich das Universum entwickelte.

Eingedenk C. G. Jungs Konzept eines „kollektiven Unbewussten“ liegt die Annahme nahe, dass Ahnungen von den Ur-Anfängen des Lebens in den Zellen des Menschen gespeichert sind. Doch nicht allein der Beginn allen Lebens, sondern auch frühe Formen menschlicher Kultur dürften in diesem Sinn Bestandteil des menschlichen kollektiven Unbewussten sein.

Nach den Forschungen der Prähistorikerin und Anthropologin Marija Gimbutas und Heide Göttner-Abendroths lebte der Mensch des „Alten Europa“ im Jungpaläolithikum, im Meso- und Neolithikum über Tausende von Jahren hinweg in einer von Friedfertigkeit geprägten matrilinearen Kultur. Friedenskulturen dieser Art existierten in der so genannten prähistorischen Zeit auf dem gesamten Globus, wie in Neuseeland bei den Waitaha (vgl. Altmann 2010) und in Afrika und Amerika, so z.B. bei den Hopi-Indianern, die ebenfalls in matrilinearen Clans lebten (vgl. Waters 2000). Den Forschungen M. Gimbutas und H. Göttner-Abendroths zufolge waren Kunst und Musik in der Frühzeit der Menschheit harmonisch in die „Feier des Lebens“ eingebunden, in der soziales Leben, Kunst, Natur und Spiritualität eine Einheit bildeten (Gimbutas 1995, S. 321). H. Göttner-Abendroth beschreibt das sinnreiche Gefüge aus Gesellschaftsmustern, Wissenschaft und Ästhetik, das den matriarchalen Kultfesten innewohne, als eine Ganzheit der Lebenspraxis, in der die Musik – als matriarchale Kunst – immer einen prozessualen Charakter habe und eingebunden sei in die Muster matriarchaler Mythologie, die ihrerseits auf den grundlegenden Abläufen der Natur beruhen (Göttner-Abendroth 1988, S. 30).

Diese Einheit von Musik, Clan-Gemeinschaft, Natur und Spiritualität, die das Leben der Menschheit in ihrer Frühgeschichte prägte, und die sich in den Naturvölkern der Welt noch vereinzelt erhalten hat, mag als Erinnerung im menschlichen kollektiven Unbewussten bis heute fortwirken, sodass viele Menschen mit Musik Gefühle von Geborgenheit und Sehnsucht nach einem fernen, ursprünglichen Zustand der Gemeinschaft von Mensch und Natur verbinden. Werden z.B. in musikalischen Gruppen-Improvisationen rituelle, archaische Elemente integriert, so löst diese Praxis in den Teilnehmenden zumeist starke Gefühle und Erinnerungen aus.

Ein Blick in die Kulturgeschichte der Menschheit zeigt, dass sich Elemente dieser elementaren Verbundenheit von Mensch, Kultur, Natur und Spiritualität in vielen Regionen der Erde bis heute – zumindest spurenweise – erhalten haben. Da die überwiegende Mehrheit der Menschheit noch bis zum Zeitpunkt vor etwa 150 Jahren in einer dichten Beziehung zur Natur lebte, gehörten elementare Formen des Singens und Musizierens über die Jahrhunderte hinweg zum alltäglichen Leben. Spuren von dieser ursprünglichen Einheit sind in etlichen ländlichen Regionen der Welt bis heute zu finden, – in Deutschland z.B. in der Verwobenheit von Volksmusik und Alltagskultur im Sorbenland nahe der tschechischen Grenze, deren gesellschaftliche Struktur noch heute matriarchale Züge aufweist (Quelle: persönliches Gespräch mit dem Bürgermeister der Lausitzer Gemeinde Nebelschütz im Sorbenland, Thomas Zschornak, am 5.6.2010), oder in einigen Regionen Bayerns, in England, Schottland und Irland, in Schweden, Finnland, Norwegen, Litauen, Lettland, Estland, Ungarn und Rumänien, um nur einige Beispiele zu nennen. Bekanntlich zerstört die wachsende Industrialisierung und Globalisierung bzw. das kapitalistisch-materialistische Weltbild derzeit weltweit solche kulturellen Inseln (vgl. Haselbach 2005, S. 4). Wo vor kurzem noch bei der Arbeit, beim Spiel oder abends am Feuer gesungen wurde, sitzt man nun an Fernseher, Computer, Gameboy oder i-pod –, eine Entwicklung, die besonders auf junge Menschen zutrifft, wie der amerikanische Autor Richard Louv beschreibt (vgl. Louv 2008, S. 34 f.).

Auf der anderen Seite entfaltet sich parallel zu dieser Zerstörung weltweit eine Vielfalt kultureller Graswurzel-Bewegungen, die am Aufbau neuer, in das soziale und kulturelle Umfeld des Menschen integrierter, Gesangs- und Musizierformen arbeiten, wie es z.B. das 7. Kapitel dieser Arbeit zeigt. Es mag als ein Zeichen dafür gelten, dass die archaische Erfahrung der Berührung durch Musik so stark im kollektiven Gedächtnis der Menschheit verankert ist, dass sie nicht gänzlich zerstört werden kann, sondern sich gerade in Phasen großer Destruktivität neue Wege eines kreativen Ausdrucks bahnt. Und so schreibt die amerikanische Musiktherapeutin Carolyn Kenny: „[Die Musik] bringt uns zur Gemeinschaft der Menschheit und zum Leben in seiner Vollständigkeit. [...]. Sie ist ein Strom, der uns durch all die Zeitalter zur Essenz unseres Anfangs zurück weht – unserem ersten Herzschlag, der ersten Geschichte unserer Existenz. Sie erlaubt uns, Teil einer Gesamtheit zu sein und doch eins mit den reisenden Wellen der Zeit“ (Carolyn Kenny 2006a, S. 61).

1.2.3 Zur Wirkung von Musik unter einem entwicklungspsychologischen Gesichtspunkt

Bei der Beantwortung der anfangs gestellten Frage, warum Musik den Menschen zutiefst berührt, sind die Erkenntnisse der Säuglingsforschung und der neueren Entwicklungspsychologie von hoher Relevanz. Diese Forschung hat inzwischen grundlegende Einsichten dahingehend gegeben, warum Musik auf jeden Menschen wirkt, und warum diese Wirkung eine tiefe Berührung auslösen kann.

Der Entwicklungspsychologe und Pionier der Musiktherapie Hans-Helmut Decker-Voigt beschreibt in seinem Werk „Mit Musik ins Leben“ frühkindliche Interaktionen zwischen Mutter und Kind mit Metaphern aus der Musik und weist darauf hin, dass Säuglinge bereits im Mutterleib intensive Hörerfahrungen machen, denn sie hören den Herzrhythmus der Mutter, ihre Stimme und „Körpermusik“ als ständige akustische Umgebung ihres Lebens. Dabei sind Berührungs- und Hörsinn auf subtile Weise verbunden, was Hans-Helmut Decker-Voigt am Beispiel der Entwicklungsdynamik in den ersten Lebenswochen des Säuglings aufzeigt. Er schreibt dazu: „Eine Zygote ist während der ersten drei Tage in dynamische Wärmewellen eingebettet. Das bedeutet, von lebendiger Wärme umgeben zu sein, die in Wellen rhythmisch hin und her wogt. Wieder erweist sich Rhythmus als eine Urstruktur des Lebens“ (Decker-Voigt 1999, S. 33). Der Embryo ist eingebettet in ein dynamisches Feld von rhythmischen Schwingungen, in dem sich seine Sinne entwickeln. Und so beschreibt Hans-Helmut Decker-Voigt in seinem Kapitel „Vor dem Hören schwingt der Mensch“, wie der erste sich ausbildende Sensor der Berührungssinn ist, und der Fetus mit vier bzw. viereinhalb Monaten beginnt, „Schwingungen nicht mehr nur über das Gleichgewichtsorgan allein zu erleben“ (ebd., S. 37). Über diese „neue Phase des Hörens“ sagt er: „Biologisch ist der Sensor Ohr zwar nicht so früh ausgebildet wie etwa der Sensor Berührung (taktile haptische Empfindungen), dafür ist er unter den Sensoren jener Fühler, der als erstes damit beginnt, Reize aus der Außenwelt der Mutter zum Kind in den Uterus zu leiten und damit das akustische Erleben der Welt zum ersten Erleben der Welt überhaupt zu machen. [...]. Das Ohr ist das erste Tor nach draußen mit der Aufgabe, dieses Außen nach innen zu holen. Unser Ohr wird auch als letzter Sensor noch aufnehmen – bis sich unser Lebenskreis schließt“ (ebd., S. 37 und 40). So wie das Berührtsein und Hören von Schwingungen die ersten menschlichen Erfahrungen im Mutterleib bilden, so ist das Erleben des Säuglings von elementaren musikalischen Empfindungen geprägt.

Der amerikanische Säuglingsforscher und Arzt Daniel Stern beschreibt in seinem Buch „Die Lebenserfahrung des Säuglings“ verschiedene Arten des Empfindens und Erlebens von Säuglingen, die auf einen beständigen Fluss intensiver Wahrnehmung deuten, wie sie Erwachsene in künstlerischen, insbesondere musikalischen Prozessen auf ähnliche Weise erfahren. So spricht er von einer Art transmodalen Wahrnehmung, der „amodalen Wahrnehmung“ von Säuglingen (Stern 1985/2007, S. 74

f.), was bedeutet, eine in einer bestimmten Sinnesmodalität aufgenommene Information in eine andere Sinnesmodalität zu übersetzen. Säuglinge haben nach D. Stern die Fähigkeit, Farben und Klänge zu fühlen, zu schmecken, zu riechen und von daher auch Farben zu hören oder Klänge zu sehen. Er schreibt über die Art und Weise, wie ein Säugling „amodal“ wahrnimmt: „Wie sie das machen, wissen wir nicht. Vermutlich wird die Information dem Säugling gar nicht über einen bestimmten Sinnesmodus vermittelt. Sie überschreitet vielmehr die Modi oder Kanäle der Wahrnehmung und existiert in einer unbekanntem, supramodalen Form“ (ebd., S. 79). Der sprachliche Ausdruck des „Berührtseins durch Musik“ mag seine Wurzeln auch in dieser frühen Phase der menschlichen Wahrnehmung haben. D. Stern weist darauf hin, dass die amodale Wahrnehmung dem von Aristoteles benannten „Sechsten Sinn“, dem gemeinen Wahrnehmungsvermögen, entspricht, mit dem er in seiner Lehre der sinnlichen Entsprechungen die Fähigkeit bezeichnet, Empfindungsqualitäten wahrzunehmen, die – weil sie nicht an einen einzigen Sinn gebunden sind – einen übergeordneten (also amodalen) Charakter haben und allen Sinnen gemeinsam sind (ebd., S. 220). Diese Einheit der Sinne, die der Mensch zu Beginn seines Lebens erfährt, bleibt für künstlerisch arbeitende Menschen als synästhetisches Phänomen in Spuren erhalten und ist eine lebenslange Quelle der Inspiration. Als eine weitere, in Beziehung zu musikalischen Phänomenen stehende Wahrnehmungsart führt Stern den Begriff der „Vitalitätsaffekte“ ein (Stern 1985/2007, S. 83 und 225). In diesem Zusammenhang begründet er die Notwendigkeit, für bestimmte Arten des menschlichen Erlebens einen neuen Begriff einzuführen, auf folgende Weise: „Es ist nötig, weil uns zahlreiche Gefühlsqualitäten vertraut sind, die von unserem herkömmlichen Wortschatz oder unserer Taxonomie der Affekte nicht erfaßt werden. Diese schwerbestimmbaren Qualitäten lassen sich besser mit dynamischen, kinetischen Begriffen charakterisieren, Begriffen wie ‘aufwallen’, ‘verblasend’, ‘flüchtig’, ‘explosionsartig’, ‘anschwellend’, ‘abklingend’, ‘berstend’, ‘sich hinziehend’ usw. Erlebnisqualitäten dieser Art sind für Säuglinge mit Sicherheit spürbar und täglich, ja in jedem Augenblick von großer Bedeutung [...]. Der Säugling taucht in diese ‘Vitalitätsgefühle’ ganz und gar ein“ (ebd., S. 83 f.). D. Stern weist in diesem Kontext auf die Philosophin Suzanne Langer hin, die bereits 1967 die Auffassung vertrat, dass diesen „Arten des Fühlens“ in jeder erfahrungsnahen Psychologie größte Aufmerksamkeit gewidmet werden müsse (ebd., S. 84). An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass die dynamischen, kinästhetischen Begriffe, denen man eine Fülle weiterer Begriffe hinzufügen könnte, auch für die gesamten Prozesse des Wachsens und Vergehens in der Natur und ihrer Elemente gültig sind, man denke allein an die Verwandlungen des Wassers, die zarten wie mächtigen Bewegungen der Luft, von Wind und Wetter, die Vielfalt der Erscheinungen des Feuers und die Prozesse der fortwährenden Erneuerung, dem unzähligen Geborenwerden und Sterben auf der Erde. Dieses kommt in der altchinesischen Weisheitslehre des „I Ging“, dem „Buch der Wandlungen“, zum Ausdruck, in dem das

Leben in all seinen Aspekten in dynamischen, sich fortwährend wandelnden Prozessen dargestellt wird. Sterns Forschungsergebnisse stehen aus meiner Sicht in besonderer Resonanz zum „I Ging“, dem „Buch der Wandlungen“, – einer Weisheitslehre, die von der Prozesshaftigkeit lebt: „Gen, das Stillehalten, der Berg“ ist verbunden mit „Dschen“, dem „Erregenden“, dem „Donner“ und „Dui, das Heitere, der See“ verbindet sich mit „Sun“, dem „Sanften“, dem „Wind“, – alle Phänomene sind in beständiger Wandlung begriffen (Anthony 1989, S. 307-309).

Die Nähe dieser dynamischen Prozesse zur Musik und Kunst ist offensichtlich, – etwas, was D. Stern bewusst ist, wenn er schreibt: „Abstrakter Tanz und Musik sind ausgezeichnete Beispiele für die Ausdrucksfähigkeit der Vitalitätsaffekte“ (ebd., S. 87).

Hans-Helmut Decker-Voigt widmet in seinem Buch „Mit Musik ins Leben“ dem unmittelbaren Zusammenhang zwischen den Vitalitätsaffekten und dem Musik-Erleben ein spezielles Kapitel und schreibt: „Besonders deutlich wird die Bedeutung der Vitalitätsaffekte für das musikalische Erleben des Säuglings und für Menschen jeden Alters beim genauen Betrachten der Gefühlsqualitäten (etwa beruhigend oder berstend, anschwellend oder abschwelend usw.) [...]. Es sind alles Ereignisse oder Zeitabläufe, die sich im Erleben musikalischer Bauelemente wiederfinden. [...]. Musik ist eines der besten Medien für den menschlichen Ausdruck von Vitalitätsaffekten“ (Decker-Voigt 1999, S. 135). Diesen Zusammenhang beschreibt er auf folgende Weise: „So wie Erwachsene etwa Musik empfinden, so empfinden Säuglinge die menschliche Umgebung in deren Vitalitätsaffekten: Die Mutter tröstet ihr Kind ‘Ja, nun bin ich ja da ... Ja, nun bin ich ja da....‘ und fängt die Worte höher an und lauter – und klingt zum Ende hin tiefer aus und leiser. Gleichzeitig streichelt sie das Kind mit Bewegungen und Berührungen, die anfangs rascher und stärker sind, schließlich langsamer und behutsamer werden. Wir werden ein Leben lang Begegnungen untereinander mittels dieser Vitalitätsaffekte empfinden. [...]. Das Medium Musik lebt und zeigt eben diese Vitalitätsaffekte wie kein anderes. Daß wir lebenslang direkter auf die ‘Vitalitäten der Affekte’ in der Musik reagieren als auf Sprache hat hier seinen frühen Grund“ (S. 135, ebd.)

Am Ende dieses Kapitel sei der Philosoph Peter Sloterdijk zitiert, der die musikalische Wahrnehmung eines Fötus unter einem philosophischen Aspekt auf diese Weise beschrieb: „[...] vor der Individuation hören wir voraus – das heißt: das fötale Gehör antizipiert die Welt als eine Geräusch- und Klangtotalität, die immer im Kommen ist; es lauscht ekstatisch vom Dunklen der Tonwelt entgegen, meist weltwärts orientiert, in einer unentmutigbaren Vorneigung in die Zukunft.“ Lauscht man dieser „unentmutigbaren Vorneigung“ nach, so mag man eine Ahnung davon gewinnen, mit welcher Innigkeit und Tiefe der werdende Mensch seinem Leben in der Welt entgegen-hört. (Sloterdijk 1993, S. 301).

1.2.4 Betrachtungen zu einer Synthese dieser Gesichtspunkte

Eingedenk dessen, was die drei letzten Kapitel zum Ausdruck bringen, scheint Musik etwas zu sein, das in unmittelbarer Verbindung zum Ursprung des Lebens steht, etwas, das den Menschen die Einheit des Seins erfahren lässt. Wohin er sich auch wendet, – in Bereiche des Unsagbaren spiritueller Erfahrung, an den Anfang menschlicher Evolutions- und Kulturgeschichte oder an den Beginn seiner eigenen individuellen Existenz, – immer führt ihn die tiefe Berührung durch Musik zu einer Rückverbindung mit dieser Einheit. Eine solche Erinnerung an die Verbundenheit mit dem Göttlichen, mit der Menschheit sowie mit seiner Mutter zu Beginn des individuellen Lebens ist heute für viele Menschen in der modernen westlichen Gesellschaft mit Schmerz und Wehmut verknüpft, sofern sie sich überhaupt erinnern können. Weder ist diese Gesellschaft mit dem Göttlichen verbunden, noch fördert sie die Gemeinschaftsbildung und Beziehungsfähigkeit von Menschen, und Mutter-Kind Beziehungen sind vielfach bereits in der pränatalen Phase immensen Belastungen und Störungen unterworfen.

Diese Betrachtungen zeigen, dass man auch bei der Frage nach der Tiefenwirkung von Musik unweigerlich auf die Tatsache der jahrtausendelangen Unterdrückung des Weiblichen in Kultur, Religion, Geistesgeschichte und Politik stößt. Denn: in Kulturen der Balance, die sich auf der Erkenntnis der Verbundenheit allen Seins gründet, wie indigene, häufig matriachale, Kulturen aus Geschichte und Gegenwart, ist Spiritualität unlösbarer Bestandteil des alltäglichen Lebens, und Gemeinschaftsbildung und Mütterlichkeit gelten als höchste Werte, denen Achtung und Schutz gegeben wird. Es braucht keine Rückverbindung, weil die grundsätzliche Verbundenheit natürliches Element des Lebens ist. Musik in einer solchen Kultur ist das Leben selbst und zutiefst verbunden mit der schöpferischen Kraft im Kosmos. Vergleicht man nun die Erkenntnisse der modernen Matriarchatsforschung mit denen aus Entwicklungspsychologie und Säuglingsforschung, so wird deutlich, dass die Wahrnehmung des Menschen am Beginn seines Lebens eine signifikante Verwandtschaft zu der des Menschen früher Kulturen oder indigener Völker zeigt. Beiden ist eigen, die Welt in holistischer Weise wahrzunehmen, in der alles mit allem verbunden und zugleich in seiner jeweiligen Eigen-art klar erkennbar ist. Hans-Helmut Decker-Voigt weist darauf hin, dass sich diese Verwandtschaft auch in deutlicher Weise zeigt, wenn man eingedenk des Bewusstseinsstufen-Modells des Kulturphilosophen Jean Gebser die beiden ersten Phasen, die archaische und die magische Phase der Menschheitsgeschichte, auf die Wahrnehmung von Säugling und Kleinkind überträgt (vergl. Decker-Voigt 2010). Angesichts der Komplexität der Menschheitsgeschichte mag man verschiedene Aspekte an J. Gebser's Modell in Frage stellen, doch vermag der Vergleich an dieser Stelle Aufschluss geben zu der tiefen Berührung des Menschen durch die Musik. Musik – als Sprache der Seele – steht in Resonanz zur archaischen, magischen Wahrnehmung des Menschen, die

sowohl im „kollektiven Unbewussten“ C.G. Jungs wurzelt wie in den Empfindungswelten am Beginn eines jeden individuellen Lebens. Die tiefe Berührung des Menschen durch Musik weist zurück auf eine Innigkeit, die dem Hören mit dem Herzen wie dem Hörsinn selbst innewohnt. Und so sei noch einmal Peter Sloterdijk zitiert, der schrieb: „Eine Philosophie des Hörens wäre [...] von Anfang an nur als Theorie des In-Seins möglich – als Auslegung jener ‚Innigkeit‘, die in der menschlichen Wachheit weltempfindlich wird“ (Sloterdijk 1993, S. 296).

Sowohl SchamanInnen, PriesterInnen, ÄrztInnen wie auch TherapeutInnen im Bereich der künstlerischen Therapien arbeiten mit dem Vertrauen in die Qualität von Musik, die jeden Menschen berühren kann. Auf der Erkenntnis, dass jeder Mensch in Resonanz steht zur Musik und daher jedem Menschen eine eingeborene Fähigkeit zur Musikalität wie zur Empathie innewohnt, basiert diese Dissertation.

Anmerkung:

Das Verständnis von Musikalität als menschlicher Kernkompetenz wird allerdings bis heute kontrovers diskutiert. So äußerte z.B. der Komponist Peter Ruzicka in der Zeitung „zwoelf“ der Hochschule für Musik und Theater Hamburg im Jahr 2008: „Es gehört zu den hartnäckigsten Irrtümern der Geistesgeschichte die Annahme, dass alle Menschen musikalisch seien, dass Musik keine Grenzen kenne, und dass die Musik eine Sprache sei, die in aller Welt verstanden würde [...]. [...] die Ansicht, dass Musik eine Sprache sei, die in aller Welt verstanden wird, [führt] geradewegs in die Irre“. [...]. (Ruzicka 2008, S. 27).

Aus dem Verständnis von Musikalität als einer jedem Menschen immanenten Fähigkeit zur Resonanz, zum Mitschwingen, erwächst das Verständnis von Mitgefühl als einer musikalischen Fähigkeit und zugleich das Vertrauen, dass in jedem Mensch ein starkes Gesundungspotential vorhanden ist, das ihm selbst wie auch der menschlichen Gemeinschaft zugute kommen kann. Angesichts einer Welt, in der die wachsende Empathielosigkeit in den modernen Gesellschaften zu einem schreienden Problem wird, ist es für musiktherapeutisch arbeitende Menschen von höchster Priorität, diese im weitesten Sinn musikalischen Kräfte von Resonanz und Empathie in einem Kontext, der über die klinische Arbeit hinaus geht, zur Entfaltung zu bringen (vgl. Menuhin 1999). Von diesem Gesichtspunkt aus beginnen die heutigen „Randbereiche“ von Musiktherapie, – wie die Community Music Therapie, feministische Musiktherapie, musikalische Kulturarbeit, Sozialarbeit und die Sozial- und Musikpädagogik – , an Bedeutung zu gewinnen und ins Zentrum von Musiktherapie zu rücken. Gerade die CMT kann dazu beitragen, ein Bewusstsein für die gesamtgesellschaftliche Situation zu entwickeln, für Schönheit, Mitgefühl und Gemeinschaft als musikalische Qualitäten. Und so könnte die aktive Förderung der Entfaltung des Musikalischen im Menschen und seiner Fähigkeit des teilnehmenden Hörens unmittelbar dazu beitragen, eine neue Kultur des Vertrauens und Mitgefühls entstehen zu lassen.

1.2.5 Musiktheoretischer Diskurs im Feld von CMT

Dieses Kapitel ist dem speziellen Verständnis von Musik in der Literatur zu CMT gewidmet. Grundsätzlich wird dabei die Musik und das Musizieren als Mittelpunkt eines sich immer neu entfaltenden Beziehungsgefüges angesehen, wobei ihre Verknüpfung mit dem sozialen und politischen Leben im weitesten Sinn betont wird. Der norwegische Pionier von CMT, Brynjulf Stige, schreibt zum Wesen der Musik: „Musik ist unglaublich vielgestaltig; sie ist ein akustisches Phänomen, [...], sie ist ein symbolisches Medium, und sie ist ein Werkzeug für Aktion und Interaktion in sozialen Kontexten. Musik mag physische Reaktionen hervorrufen, Gefühle, Assoziationen und Erinnerungen; und sie mag als persönlicher, sozialer oder transpersonaler Raum wirken“ (Stige 2002b, S. 49). Und der britische Musiktherapeut Stuart Wood schlägt eine direkte Brücke von jedweder Form des Musizierens zur Musiktherapie, wenn er schreibt: „[...] die Essenz von jeglicher Form des Musikmachens ist die Art und Weise, in der Musik innerhalb und zwischen Menschen wirkt. Alle Konzepte des Musikmachens können darum zu musiktherapeutischen Konzepten werden [...]“ (Wood 2006, S. 1).

In der Literatur zur CMT nehmen theoretische Betrachtungen zur Musik einen beträchtlichen Raum ein. Dies spiegelt sich z.B. in den ausführlichen Diskursen zur Frage des Musikverständnisses in Werken von Gary Ansdell und Mercedes Pavlicevic wider (Ansdell 2004, S. 65-90 und Pavlicevic 1997, S. 18-23).

Da CMT vielfach als eine Bewegung betrachtet wird, die auf eine Integration der sozialen und kulturellen Bereiche des Lebens hinzielt, liegt es für diese Autoren nahe, Bezüge zur Musiksoziologie und zur „New Musicology“ herzustellen. So beschreibt M. Pavlicevic zwei gegensätzliche Standpunkte, den der „Absolutisten“ und den Standpunkt der „Referentialisten“ (Pavlicevic 1997, S. 19-21). In Bezug auf die absolutistische Sichtweise verweist sie auf die geistliche Instrumentalmusik des Mittelalters, die als die erhabenste Form von Musik angesehen wurde und ihren Wert allein aus sich selbst heraus erhält, wobei sich M. Pavlicevic auf den Musikwissenschaftler Carl Dalhaus bezieht (ebd., S. 19). Als weitere Vertreter des absolutistischen Standpunktes nennt M. Pavlicevic den Musikkritiker Eduard Hanslick wie auch den Komponisten Igor Stravinsky, der die Bedeutung in der Musik ausschließlich in ihr selbst begründet sah (ebd., S. 20). Nach dieser Sichtweise erschließt sich ihr Sinngehalt durch rein musikalische Aspekte wie Rhythmen, Melodien, Harmonien, Dynamik, Form.

Im Gegensatz dazu zitiert M. Pavlicevic die „Referentialisten“, nach deren Auffassung Musik in erster Linie durch die Art der menschlichen Wahrnehmung zustande komme, und bei denen die Bedeutung von Musik in erster Linie in der Beziehung zwischen der Musik und ihren Zuhörenden liege sowie an den jeweiligen soziokulturellen Kontext gebunden sei (ebd., S. 21). In diesem Zusammenhang spricht sie – mit Verweis auf den britischen Ethnomusikologen John Blacking – vom „social

view of music“ (ebd., S. 21). J. Blacking ging davon aus, dass musikalischer Sinngehalt immer kontextbezogen sei, und sie schreibt: „[...] music cannot be separated from its relationship to, and role in, society“ (ebd., S. 21). Nach J. Blacking würden musikalische „Patterns“ die Patterns der jeweiligen Organisation einer Gesellschaft widerspiegeln: die Beziehungen der Menschen, die Hierarchien einer Gesellschaft und die Interaktionen der Menschen. Im südafrikanischen Stamm der Venda z.B. würde jeder Mensch für musikalisch gehalten, und alle würden an den musikalischen Ritualen ihrer Kultur teilnehmen. J. Blacking nimmt diese Aktivitäten schwarzafrikanischer Stämme, die als rituell, ästhetisch oder künstlerisch gesehen werden könnten, explizit nicht bloß als Teil eines Überbaus des menschlichen sozialen Lebens wahr, sondern als fundamentalen Bestandteil des intellektuellen sozialen Lebens und als integralen Teil des Arbeitsprozesses. Aus dieser musikethnologischen Perspektive zitiert M. Pavlicevic J. Blackings Ausspruch „Music itself has no power“ und betont, dass Musik dazu beitragen würde, Beziehungen zwischen Individuen und ihrer Community zu definieren und zu verkörpern (ebd., S. 22). Sie weist unter dem Gesichtspunkt einer musiktherapeutischen Betrachtungsweise darauf hin, dass es bei beiden Standpunkten, dem absolutistischen und dem referentiellen, Verbindungen und Überlappungen gäbe und die Musiktherapie von daher nicht unmittelbar einer der theoretischen Positionen zuzuordnen sei. Als Beispiel für die referentielle Bedeutung von Musik gibt sie die musiktherapeutische Methode des „Guided Imagery in Music“ nach Helen Bonny an und schreibt: „Hier können wir sagen, dass die Bedeutung von Musik stark referentiell ist, in dem Sinne, dass es das visuelle/verbale Bild der Person ist, auf dem der primäre Fokus liegt [...]“ (ebd. S. 24). Und sie kommentiert zur Position der „absoluten“ Musik: „Die absolutistische Position in der Musiktherapie würde sich in einer Überzeugung begründen, dass die heilenden Eigenschaften in der Musik selbst liegen – und vielleicht ist dies von der antiken griechischen Auffassung abgeleitet, dass [...] der phrygische Modus Enthusiasmus erweckt oder der dorische Modus eine entspannte und ruhige Stimmung hervorruft“ (ebd., S. 27).

Vergleichbar mit dem von M. Pavlicevic erwähnten Spannungsfeld zwischen den Absolutisten und den Referentialisten beschreibt Gary Ansdell einen „Paradigmenwechsel“ zwischen den sogenannten „alten“ und „neuen“ Musikologen (auch „critical musicology“, „theoretically informed musicology“ oder „current musicology“ genannt) (Ansdell 2004, S. 66 f.). Zu diesem Paradigmen-Wechsel formuliert Ansdell: „Die alte Musikologie konstruierte sich um die Ideologie von ‘musikalischer Autonomie’ (‘die Musik selbst’) herum, die durch eine strukturalistische Methodologie unterstützt wurde, die die Bedeutung von Musik als etwas verstand, das auf irgend eine Art in ihrer Struktur enthalten ist. [...]. Im Gegensatz dazu verlagert die ‘neue Musikologie’ ihre Aufmerksamkeit von der ‘Musik als einem Objekt’ zum Musizieren [‘musicing’] als einem sozialen und kulturellen Ereignis: von etwas Abstraktem, Unweltlichem zu etwas sehr Weltlichem“ (ebd., S. 67).

Als Vertreter der „neuen Musikologie“ zitiert er AutorInnen wie Nicholas Cook, P. Bohlmann, M. Everist, Christopher Small, Alastair Williams, Peregrine Horden und Tia deNora (ebd., S. 66, 68, 70, 72). Diese neuen, den Positionen der von M. Pavlicevic erwähnten Referentialisten nahestehenden, Perspektiven subsummiert G. Ansdell mit einer Reihe von Statements, die an dieser Stelle wieder gegeben seien:

- „Musik ist nicht ein autonomes Objekt – sie ist eingebettet in einen soziokulturellen Prozess“ (ebd., S. 67).
- „Musik ist kein universales (oder natürliches) Phänomen – sie ist ein kulturelles Phänomen und lebt durch lokal-definierte Kontexte“ (ebd., S. 68).
- „Die Bedeutungen von Musik sind ihr selten immanent – sie sind sozial und kulturell bedingt.“
- „Musizieren ist kein mentales Phänomen – es ereignet sich innerhalb und zwischen Körpern.“
- „Musik ist nicht nur ein notiertes Artefakt – ihre grundlegende Realität ist gelebte Performance“.
- „Musik drückt nicht nur Emotion und Bedeutung aus – sie führt sie auf und gestaltet sie.“
- „Die expressiven Formen von Musik sind ebenso wichtig wie ihre Strukturen.“
- „Musik ist selten ein privates Vergnügen – sie ist immer schon eine soziale Partizipation.“
- „Musizieren kann beides, das Vermächtnis eines anderen reproduzieren und die Performance des Selbst erlauben“ (ebd., S. 68).

Im Anschluss kommentiert G. Ansdell: „Musik wird nicht gefunden, sondern gemacht – in menschlichen, sozialen und politischen interaktiven Zusammenhängen“. Und er zitiert Nicholas Cook: „Musik scheint auf irgend eine Weise natürlich zu sein, [sie scheint] als etwas Separates zu existieren – und doch ist sie von menschlichen Werten durchdrungen, von unserem Sinn dafür, was gut oder schlecht ist, richtig oder falsch. Musik ereignet sich nicht einfach, sie ist das, was wir machen, und was wir aus ihr machen. [...]“ (ebd., S. 68.). Davon ausgehend bezeichnet er die Musikalität als menschliche Kernkompetenz, das Musizieren als „musicality-in-action“ im alltäglichen und kulturellen Leben (ebd., S. 70) und Musik als Ökologie (ebd., S. 74). Über diese Wahrnehmung von Musik sagt er: „Ich würde gern einen Metaphern-Wandel für die Musik selbst anregen (und infolgedessen für die Musiktherapie) – einen, der die Musik mehr als eine Ökologie betrachtet, denn als Struktur. Eine Ökologie ist eine Balance von miteinander verbundenen Formen und Prozessen in einem Kontext, der sie erhält und Diversität garantiert“ (ebd., S. 74). Und G. Ansdell zitiert den Geschichtswissenschaftler Peregrine Horden, der im Jahr 2000 äußerte, dass in der zeitgenössischen Musiktherapie die soziale Dimension relativ vernachlässigt werde (ebd., S. 75). In diesem Kontext betont G. Ansdell, dass die „2. Generation der Musiktherapie“ die neuen Theorien der Musikologie wie der sozialen

Musikpsychologie zu wenig beachtet habe. Allerdings gäbe es ehrenwerte Ausnahmen wie z.B. Even Ruud (1998), Brynjulf Stige (2002) und andere (ebd., S. 75). G. Ansdell legt Wert darauf, zu erwähnen, dass dies nicht den Eindruck erwecken sollte, dass der sich entwickelnde Diskurs zu CMT unkritisch all die neuen Strömungen absorbieren solle. Das genuin Neue auf dem Gebiet der Musiktherapie in den vergangenen Jahren sei das Erscheinen einer systematischen „kritischen“ oder metatheoretischen Perspektive zur Musiktherapie (ebd., S. 75 f.). G. Ansdells Positionen zum Verständnis von Musik erfuhren in dem Werk „Where Music Helps“, das M. Pavlicevic und G. Ansdell zusammen mit zwei weiteren Pionieren der CMT, Brynjulf Stige und Cochavit Elefant, im Jahr 2010 herausgaben, eine Weiterentwicklung (vgl. Stige/Ansdell/Elefant/Pavlicevic 2010). Darin liegt der Schwerpunkt besonders auf dem Verständnis von Musik als einer Ökologie bzw. einem sozialen Phänomen, – so werden z.B. die Begriffe „social-musical“ oder „musical-social“ für die Beschreibung von musikalischen Prozessen verwendet. Die vier Pioniere schreiben in einem gemeinsam verfassten Kapitel am Ende ihres Werks dazu: „Musik verkörpert immer persönliche Erfahrung und ist in ihr verankert, nur im Musizieren ist unsere Welt der Erfahrung eine gemeinsam geteilte Welt. Von daher ist das, was wir anregen, [die Annahme], dass Musik als ein verkörpertes und persönliches Phänomen zugleich und prinzipiell ein soziales Phänomen ist. Dieses Thema ist wahrscheinlich der Schlüssel zu einem Verständnis von CMT [...]“ (Stige/Ansdell/Elefant/Pavlicevic 2010a, S. 293).

Zur Unterstützung dieses Verständnisses zitieren die AutorInnen die britische Musiksoziologin Tia DeNora, die im Jahr 2003 schrieb: „Musik wirkt [...] in den kulturellen und sozialen Lebenszusammenhängen, in denen sie lokalisiert ist [...]. Auf diese Weise ist es möglich, von den Arten zu sprechen, in denen Musik als Medium innerhalb und mit den Menschen aufgeführt wird. Sie ist, mit anderen Worten, ein Medium von Aktion. [...]. Musik ist nur ein Weg, in dem wir das tun, was wir letztlich soziale Aktion nennen“ (ebd., 297). In diesem Sinn beziehen sie sich auf Tia DeNoras Annahme eines grundsätzlich zirkulären Prozesses, in dem Musik und Musizieren auf systemische Weise wahrgenommen, erfahren und in Handlung umgesetzt würde, wobei beständig para-musikalische Elemente inkorporiert und einbezogen würden. Und sie kommentieren dazu: „[...] wir sehen dies in einem endlosen Kreis oder einer imaginierten Spirale, in der Musik kein Stimulus ist, der zu bestimmten Ergebnissen führt, sondern ein integriertes Element in einem ökologischen Prozess, in dem das Musikalische und Para-Musikalische nur durch eine Analyse getrennt werden könnte, die auf kultur-spezifischen Konzeptionen basieren würde“ (ebd., S. 299). Diese systemische, ökologische Perspektive, die in dem Symbol der unendlichen Spirale klar zum Ausdruck kommt, stellt das Autorenteam

1. in Gegensatz zu dem von ihnen beschriebenen traditionellen Verständnis von Musik als singulärer und analytisch extrahierbarer Kraft, die einen quasi-magischen Effekt auf Menschen und Situationen habe, und

2. in Gegensatz zu der modernistischen Haltung, dass Musik eine Lösung auf Probleme sei, die vorschriftsmäßig von Experten im Sinne vorhersagbarer Ergebnisse instrumentalisiert werden könne (ebd., S. 294).

Sie schlagen die ökologische Perspektive von Musik als einen „dritten Weg“ vor, bei dem das Musizieren als „song-and-dance in context and collaboration“ wahrgenommen wird. Das Therapeutische sei nur insofern möglich, als es ihm gelingen würde, sich innerhalb der Wahrnehmungen, Erfahrungen und Aktionen von Menschen an ihren jeweiligen Lebensräumen zu verwirklichen und ihnen verschiedenste Entfaltungsmöglichkeiten zu bieten, die sich unmittelbar an ihren lokalen Bedürfnissen orientieren würden (ebd., S. 294). Dabei beziehen sie sich auf die psychobiologische Forschung des vergangenen Jahrzehnts, wie z.B. die Entdeckung der „Spiegelneuronen“ und anthropologische Perspektiven zu der dichten Verbundenheit von Musik und Tanz seit prähistorischer Zeit und betonen die Bedeutung der Inkorporierung von Musik (ebd., S. 294 f.). Für sie ist Musik beides, „embodied and embedded“, und sie schreiben: „‘Music(ing)’ ist niemals ‘nur Klang’, niemals von ihren erzeugenden Körpern oder von ihren Kontexten in Bezug auf Ort und ‘Anwendung’ abstrahiert. ‘Musicing’ ist in gewisser Weise immer Singen-und-Tanzen, an irgend einem Ort und mit irgend jemandem“. Dabei sprechen sie von einem „re-embodiment“ of music, einer Wiederverkörperung der Musik. (ebd., S. 297).

Ein ebenfalls ökologisches Musikverständnis entwarf der britische Musiktherapeut Stuart Wood in seinem 2006 erschienenen Internetartikel „The Matrix: A Modell of Community Music Therapy Processes“ (vgl. Wood 2006), in dem er allerdings die Universalität von Musik aus einem anderen Blickwinkel sieht als G. Ansdell. Dabei stützt er sich auf Arbeiten des Musikforschers Eckart Altenmüller. So beschreibt Stuart Wood E. Altenmüllers Kritik an konventioneller Musikforschung, in der Musik von neurowissenschaftlicher Seite her lange Zeit isoliert im Labor erforscht wurde und nicht zwischen Menschen in ihrem täglichem Umfeld, wobei die „real music“ verfehlt worden sei (Wood 2006, S. 3). Dazu schreibt er: „Real music‘ nimmt auf unvorhersehbare Weise weit ausgedehnte Bereiche des Gehirns in Anspruch,[...]. In einem anderen Sinn wird Musik von Neuromusikologen als etwas Universales betrachtet, nicht, weil jeder in der Welt sie macht, sondern weil wir alle auf musikalische Weise agieren. Wenn es da etwas gibt, das im Kontext mit Musik universal genannt werden kann, dann ist es unsere gemeinsame Musikalität, eher als unsere gemeinsame musikalische Praxis – die ART, in der Musik gemacht wird, [...], mehr als WAS gemacht wird [...]. Dies erfordert von uns, ein musikalisches Konzept auszuarbeiten, das in Resonanz steht zu der kontextgebundenen Vielfalt musikalischer Erfahrung, und hängt doch davon ab, wie Musik in und zwischen uns allen wirkt. Die klare Natur dieser universalen Musikalität ist tatsächlich mühsam zu erklären“ (ebd., S. 4).

Darüber hinaus vertieft Stuart Wood den Aspekt von Musik in der neuromusikologischen Forschung, der besagt, dass Musik kein bestimmtes, präzise zu definierendes

Zentrum im Gehirn habe, sondern eher durch ein variierendes, sich gegenseitig überlappendes Set neuronaler Beziehungen, die in der Art einer Matrix zusammenarbeiten würden, charakterisiert sei. Es sei die Strukturierung von Beziehungen, die etwas als Musik charakterisieren würde. Musikalische Aktivitäten würden die Verknüpfungen zwischen Gehirnarealen kreieren und zugleich von ihnen kreiert werden, wobei sie die Basis für soziale Interaktion bilden würden. Ebenso würden musikalische Aktivitäten in sozialer Interaktion Verknüpfungen zwischen Menschen kreieren und von ihnen kreiert werden (ebd., S. 4). In diesem Sinn weist S. Wood darauf hin, dass Musik dazu beiträgt, individuelle wie auch gemeinschaftliche Aktionen zu strukturieren und zitiert ebenfalls Tia DeNora, die das soziale Leben selbst als ein Netzwerk beschreibe, in dem Musik eine gestaltgebende Kraft sei. Musik würde durch ihre Eigenschaften oder – mit einem Begriff von Tia DeNora –, ihren „affordances“ (Ermöglichkeiten) eine Matrix für menschliche Aktion bilden. Dieses würde einen bedeutungsvollen „Shift“ weg von der Frage, wovon Musik handelt, zu der Frage, was Musik möglich mache, bedeuten (ebd., S. 4). Dabei zitiert er T. DeNora wie folgt: „Abhängig davon, wie es begrifflich erfasst wird, betont das Konzept der ‚affordances‘ das Potential von Musik als einem organisierenden Medium, als etwas, das dazu beiträgt, solche Dinge wie Bewusstseinsmodelle, Ideen oder Formen einer Verkörperung zu strukturieren“ (DeNora 2003, S. 46, zitiert ebd., S. 4). Diese Eigenschaft menschlicher Strukturierung, so Stuart Wood, würde in dem gleichen „flow“ zugleich auch Gemeinschaft kreieren. Die (so verstandene) Idee von Musik als einem Menschen organisierenden Medium bezeichnet Stuart Wood als ein Herzstück von CMT (ebd., S. 4).

Stuart Wood wird in diesem Zusammenhang deshalb so ausführlich zitiert, weil der theoretische Hintergrund seiner Arbeit in besonders deutlicher Weise das Musikverständnis vieler Pioniere von CMT widerspiegelt. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Musik in diesem Verständnis

1. als ein systemisches, ökologisches Feld von Möglichkeiten aufgefasst wird, die sich auf sozialer und kultureller Ebene manifestieren,
2. als eine gestaltgebende Kraft gesehen wird, deren Wesen dem des Phänomens Gemeinschaft verwandt ist, wobei es zwischen Gemeinschaft und Individualität vermittelt und beide Pole kreiert,
3. durch ein sich beständig erweiterndes, neu strukturierendes Netz von Beziehungen charakterisiert ist,
4. durch „Verkörperung“ („re-embodiment“) gekennzeichnet ist.

Der folgende Teil dieses Kapitels sei einer kritischen Würdigung dieser hier erläuterten Positionen zum Musikverständnis innerhalb von CMT gewidmet. Aus diesem Verständnis wird deutlich, wie dabei der Schwerpunkt auf dem Aspekt des Werden, sich-Wandelnden, -gestaltenden in der Musik liegt: Musik als soziokulturelles Phänomen. Damit wird eine Musikauffassung vertreten, die eindeutig bei den musi-

zierenden Menschen, ihren Bedürfnissen und Möglichkeiten angesiedelt ist, im Sinne von Gary Ansdell und den „new musicologists“, welche Musik als etwas Konkretes, „Weltliches“, im Feld menschlicher Beziehungen Beheimatetes betrachten. „Music ist niemals allein,“ schreibt Gary Ansdell mit Bezug auf den Musikologen Nicholas Cook, „[...] sie ist immer ein Teil einer cross-modalen Inszenierung [...] und sie findet immer irgendwo, mit irgendeinem statt, indem sie irgendetwas tut, aus irgendeinem Grund“ (Ansdell 2010a, S. 166 und 168).

Aus den Ausführungen der genannten Pioniere von CMT erschließt sich sehr klar die dichte Beziehung von Musik und Gemeinschaft wie auch das Potenzial von beiden: Wenn Gemeinschaft und Individualität zwei Ressourcen menschlicher Existenz darstellen und Musik die Fähigkeit hat, diese Quellen zu vereinen, dann kommt der CMT eine gesellschaftsgestaltende, Frieden und Integration befördernde Aufgabe zu. Um allerdings einer solch umfassenden Aufgabe gerecht werden zu können, sollte aus meiner Sicht die von G. Ansdell vertretene Abgrenzung zu einem Verständnis, das Musik als universales (oder natürliches) Phänomen sieht, revidiert werden zugunsten eines erweiterten, tiefenökologischen Verständnisses von Musik. Die von ihm vorgeschlagene Position eliminiert von vornherein wesentliche Aspekte der Musik, die gar nicht wahrgenommen werden. So ist auffallend, dass bei den hier genannten Pionieren der CMT nirgendwo ein Naturbezug erscheint, schon gar nicht im musiktheoretischen Diskurs. Musik wird von ihnen naturfrei definiert, ohne Berücksichtigung des Eingewobenseins menschlicher Körper und ihrer Kultur in die Natur. Nicht einmal dann, wenn von einem Körperbezug die Rede ist, wie z.B. bei der Definition von Musik als „embodied and embedded“ (Stige/Ansdell/Elefant/Pavlicevic 2010, S. 297) wird die Natur erwähnt. Der ausschließliche Blick auf die Kultur lässt vermuten, der Mensch bewege sich ausnahmslos in von Menschen gemachten Zusammenhängen und schwebe ansonsten in einem luft- und lichtlosen Raum. Ich nehme in Bezug auf die Natur ein absolutes Vakuum wahr im Diskurs um CMT, was bei dem Verständnis von Musik beginnt. Aus meiner Sicht ist dieses Vakuum nur zu erklären durch die grundsätzliche Entfremdung – besonders auch der akademischen Welt – von der Natur, sodass eine gewisse „Betriebsblindheit“ vorhanden sein mag. Allerdings sind die Forschungen und Erkenntnisse aus Ökopsychologie (vgl. Roszak 1994), Tiefenökologie (vgl. La Chapelle, 1978) und Wildnistherapie (vgl. Conner 2007) schon seit längerem bekannt und hätten bei ihrer Definition von Musik und CMT Berücksichtigung finden können, zumal dort die Musik ausdrücklich als „ecology“ definiert wird.

Dem Tiefenaspekt von Ökologie wird jedoch in keiner Weise Beachtung geschenkt, was auch dazu führt, dass der spirituelle Aspekt von Musik bei den Pionieren von CMT keine Würdigung erfährt, im Gegenteil, man grenzt sich dagegen ab, indem der Musik selbst jede Kraft abgesprochen und ihre Universalität in Frage gestellt wird (siehe in den oben genannten Thesen zur Musik von G. Ansdell). Bei aller Würdigung der Positionen G. Ansdells als einer wertvollen und notwendigen Aus-

weitung des Musikverständnisses auf den Menschen in seinem soziokulturellen Umfeld sehe ich die Gefahr, dass mit einer Negierung von Musik als einem universalen oder natürlichen Phänomen zentrale Aspekte der Musik verloren gehen. Angesichts des großen Ja, das in der gesamten Natur mit ihrer Fülle an Musik täglich schwingt, soll diese Arbeit dazu anregen, in ein ökologisches Verständnis von Musik auch ihren spirituellen Aspekt zu integrieren anstelle einer Auffassung von Musik, die zu der Annahme führt, Musik würde ausschließlich „gemacht“. Dass der Musikbegriff bei G. Ansdell derartig auf das Machbare reduziert wird, hängt offensichtlich damit zusammen, dass er mit seiner Position ein Gegengewicht zu starren traditionellen Auffassungen von Musik bilden wollte, die mit ihrem Absolutheitsanspruch in ihrem philosophischen, wissenschaftlichen, therapeutischen, künstlerischen oder religiösen Elfenbeinturm sitzengeblieben sind, anstatt zu begreifen, dass eine Erkenntnis von der Universalität der Musik geradezu darauf brennt, sie mit Menschen zu teilen, die Türen des Geistes und Herzens – wie auch die Türen der Institutionen – weit zu öffnen, „Musik zu machen“, und die Funken des Lebens überspringen zu lassen. Genau dieses ist G. Ansdells Absicht und ein wesentliches Ziel von CMT. Darum sei hier dafür plädiert, diese Türen noch weiter zu öffnen, und die ganze, ungeteilte Wirklichkeit von Musik wie von dem menschlichen und nicht-menschlichen Leben hörend wahrzunehmen: Der These dieser Arbeit entsprechend Musik als integrale Komponente der gesamten Innen- und Außenwelt des Menschen.

Und so sind G. Ansdells Abgrenzungstendenzen gewiss verständlich angesichts des elitären Anspruchs von Musikauffassungen der letzten Jahrhunderte, der die Musik zum „schönen Schein“ hat verkommen lassen und ihr ihre soziale Relevanz genommen hatte. Und zweifelsohne ist es ein Verdienst der musiksoziologischen Forschung und der Arbeit von Kunsttheoretikern und Philosophen wie Ernst Bloch, Theodor Adorno und Herbert Marcuse (vgl. Bloch 1954/1985, Adorno 1959, Marcuse 1965) sowie VertreterInnen neuer Musikologie (DeNora 2003, Small 1998), die sich vehement für die Wiedergewinnung der sozialen Funktion in der Kunst einsetzen, sodass heute Musik bzw. Kunst zunehmend mehr in ihrem kulturellen und sozialen Kontext betrachtet wird. Allerdings wird dem nicht-menschlichen Kontext, der natürlichen Umwelt, keine oder nur marginale Beachtung geschenkt, da anscheinend grundsätzlich von einer denaturierten urbanen Umwelt ausgegangen wird, eine Tradition, die besonders auch in den analytischen und existentialistischen Psychotherapien zu finden ist, wie der Begründer der Ökopsychologie, Theodore Roszak, aufzeigt (vgl. Roszak 1994, S. 82 f., 88 f.).

Wenn hier dafür plädiert wird, das Verständnis von Musik noch um ein Vielfaches zu erweitern, weil eine auf die Materie und menschengemachte, soziokulturelle Aspekte bezogene Position viel zu kurz greift, dann erscheint die Notwendigkeit eines solchen Plädoyers u. a. auch als ein Ergebnis der Zerspaltung der modernen Gesellschaft, die dazu führt, dass sich VordenkerInnen neuer Strömungen – wie in diesem

Fall zur CMT – Gefahr laufen, sich schon wieder in neue Käfige der Abgrenzung zu begeben, weil die Gesamtheit der Wirklichkeit heute nur schwer „er-hörbar“ ist.

Dies spricht auch aus dem Beispiel der von M. Pavlicevic beschriebenen Positionen, dem Musikverständnis der „Absolutisten“ und dem der „Referentialisten“.

Beide Positionen zeigen sich aus meiner Sicht als „Käfige“ dieser Art, wenn man sie zueinander im Widerspruch sieht. Da der gesellschaftliche Kontext, in welchem diese beiden gegensätzlichen Begriffe entstanden sind, in hohem Maß von Trennung, Zerspaltung, Hierarchie bzw. Patriarchalisierung gekennzeichnet ist, erscheinen in dieser Sichtweise beide Haltungen, einzeln betrachtet, immer als ein Stückwerk.

Außerdem bleibt bei dieser Gegenüberstellung die Frage offen, ob die Vertreter der „absoluten“ Musikauffassung möglicherweise einen sehr intensiven Zugang zu geistigen Kontexten hatten und von daher Musik sehr wohl in weiter gefassten Zusammenhängen wahrgenommen haben, und ob die Referentialisten mit ihrer Betonung des soziokulturellen Kontextes, die so weit geht, dass sie der Musik als solcher jede Kraft absprechen, bestimmte Welten der Musikwahrnehmung schlicht ausklammern.

Bei beiden Theorien ist deutlich, dass sie 1. aus gesellschaftlichen Zusammenhängen erwachsen sind, in denen bereits eine Spaltung etlicher Bereiche des Lebens vorhanden war und 2. jeweils nur einen kleinen Bereich der Wirklichkeit repräsentieren.

In diesem Zusammenhang sei hier auf die drei Wege eines Musikverständnisses hingewiesen, die B. Stige, G. Ansdell, M. Pavlicevic und C. Elefant in ihrem Werk „Where Music Helps“ darstellen: 1. den Weg einer traditionellen Sichtweise, 2. den einer modernistischen Auffassung und 3. den Weg einer ökologischen Perspektive, dem von ihnen vorgeschlagenen „third way“ (Stige/Ansdell/Pavlicevic/Elefant 2010, S. 294).

Bemerkenswert ist auch, dass sie eine klare Parallele zu den Forschungsergebnissen des amerikanischen Soziologen Paul Ray bilden. Seine empirischen soziologischen Studien zu Wertehaltungen der amerikanischen Bevölkerung im Jahr 1995 zeigten deutlich drei verschiedene Gruppierungen innerhalb der Gesellschaft. Er nannte sie 1. die Traditionalisten, 2. die Modernisten und 3. die Culturell Creatives, wobei diese Gruppe von einem ökologischem Verständnis sowie einem hohem Interesse an Beziehungen, Gemeinschaft und Netzbildung gekennzeichnet ist (vgl. Ray 2001, S. 19-22). Eindeutig ist daran zu erkennen, dass das von dem Autorenteam formulierte ökologische Musikverständnis eines „third way“ in Resonanz zu der Wertehaltung der 3. Gruppe der Culturell Creatives nach Paul Ray steht.

Wenn das Autorenteam Brynjulf Stige, Gary Ansdell, Mercédès Pavlicevic und Cochavit Elefant von einem „third way“ im Sinne eines ökologischen Musikverständnisses spricht, so ist dies ein integrierender, öffnender, kreativer Schritt, der allerdings – wie oben dargelegt – einer Ausweitung auf eine tiefenökologische Sichtweise bedarf, im Sinne eines Verständnisses von Musik als gemeinschaftlicher Ausdrucksform aller sichtbaren wie unsichtbaren Ebenen von Natur.

1.3 Eine Annäherung an den Begriff der Therapie

Diesem Kapitel sei ein kurzer Bericht des Philosophen Klaus Michael Meyer-Abich vorangestellt. Er schrieb in seinem Werk zum Phänomen der Gesundheit im Jahr 2010: „In der Religion der Navajos, einem Volk nordamerikanischer Ureinwohner, gibt es unter verschiedenen Arten des Gottesdiensts eine, die der Heilung von einer merkwürdigen Krankheit gewidmet ist. Das Ziel dieses Gottesdiensts ist die Erneuerung der Fähigkeiten zur Wahrnehmung von Schönheit. Um Heilung geht es dabei insoweit, als im Verständnis der Navajos eine Krankheit darin bestehen kann, den Sinn für Schönheit und damit für die Zugehörigkeit zum Ganzen der Natur verloren zu haben. [...]. In der Navajotherapie wird besonders betont, daß der Schönheitssinn und das Gefühl der Zugehörigkeit zum Ganzen zusammenhängen“ (Meyer-Abich 2010, S. 332 f.). Vergewagt man sich dieses therapeutische Verständnis der Navajos, wird deutlich, welche hohe Bedeutung darin der Erfahrung des Schönen und dem Maß der Verbundenheit des Menschen mit seiner „natürlichen Mitwelt“ zukommt, um einen Begriff K. M. Meyer-Abichs zu verwenden – Werte, die allgemein im heutigen Therapieverständnis der modernen westlichen Gesellschaften kaum eine Rolle spielen.

Anmerkung: Den Begriff der „natürlichen Mitwelt“ anstelle des Begriffs „Umwelt“ führte K. M. Meyer-Abich bereits in den Anfängen der Umweltbewegung in die gesellschaftlichen Auseinandersetzungen ein, wie die Kulturwissenschaftlerin Hildegard Kurt schreibt. Ebenso führte er den Begriff der „Mit-Wissenschaft“ ein in der Erkenntnis, dass „in weiten Teilen der derzeitigen Wissenschaft [...] die natürliche Mitwelt tot ist“ (Kurt 2010, S. 118 f.).

Bei einer ersten Annäherung an den Therapie-Begriff scheint es, als bewege man sich dabei auf einem klar überschaubaren, abgegrenzten Terrain. So versteht man nach der Brockhaus-Enzyklopädie heute unter Therapie „die Gesamtheit der Maßnahmen zur Behandlung einer Krankheit mit dem Ziel der Wiederherstellung der Gesundheit, der Linderung der Krankheitsbeschwerden und der Verhinderung von Rückfällen“ (Brockhaus-Enzyklopädie 1993, S. 87). Begibt man sich jedoch an die etymologische Wurzel dieses Begriffs, so erschließt sich ein weites Feld, das ebenso wenig wie Gemeinschaft oder Musik durch eine eindeutige Definition erfassbar ist und nur schwierig von mit ihm verbundenen Phänomenen abgegrenzt werden kann. Umso weniger verwundert es, dass sich um die Definition von CMT als Therapie intensive Diskussionen entfachen, zumal es sich dabei um einen Therapie-Begriff im weitesten Sinn handelt.

Die Bedeutungen des griechischen Wortes „Therapeia“ lauten in deutscher Übersetzung: a) das Dienen, b) die Gottesverehrung, c) Bezeugung von Hochachtung, d) die Pflege der Kranken, e) viele Heilungsarten, f) die Fürsorge für den Körper, für Tiere und Pflanzen, g) Dienerschaft, h) der Oberste der Leibwache (vgl. Goebel 2009).

Fasst man diese Bedeutungen von „Therapeia“ zusammen und versucht, die Essenz des Begriffs zu erfassen, so erwächst daraus ein Verständnis, das von Achtung, Für-

sorge und einem Bewusstsein über das spirituelle Wesen des Menschen geprägt ist. Es ist anzunehmen, dass die ersten sechs Bedeutungen des Begriffs „Therapeia“ auf sehr frühe Wurzeln zurückgehen. Bei einem Blick auf die Heilkunst der Antike und schamanische Heilrituale indigener Kulturen wird deutlich, dass Heilkundige Therapie stets als einen ganzheitlichen Prozess sehen, bei dem die Krankheit eines Menschen im Kontext mit seinem Leben und seinem Umfeld steht. Vertieft man sich in dieses Verständnis und denkt es konsequent weiter, so wird deutlich, dass der Übergang zwischen Therapie, Prävention und alltäglichem Leben fließend wird. Von dort aus stellen sich etliche Fragen, z.B.: Wo beginnt Therapie, lässt sich dies überhaupt feststellen oder gibt es eher einen fließenden Übergang zwischen therapeutischen Prozessen und einem unter heilsamen Aspekten geführten Leben? Ist Therapie eine Wissenschaft oder eine (Lebens-)Kunst? Hört man diesen Fragen nach, so klingt aus ihnen ein sich anbahnender Wandel im Verständnis von Therapie, fort vom Therapiebegriff als Maßnahmenkodex zur Behandlung von Krankheiten hin zu einem offenen Feld der Reflexion und kontinuierlichen Neuschöpfung.

Diese Hinterfragung des Therapie-Begriff ist auch ein Element des Diskurses um CMT, der von einer beständigen Reflexion dieses Begriffs gekennzeichnet ist: Wenn es bei CMT nicht um eine exakt definierbare therapeutische Methode geht, sondern um ein Konzept, in dem Spontaneität, Beziehungsreichtum und die Auflösung konventioneller Grenzen die Grundelemente darstellen, so erhebt sich die Frage, ob man dabei eher von einem musik- und gemeinschafts-orientierten Lebenskonzept sprechen sollte anstatt von Therapie. Warum also diesen Begriff bemühen, wenn es sich doch vielfach um eine gesundheitsfördernde musikalische Praxis auf dem Weg zu einem sozial und kulturell erfüllten, gesunden Leben handelt? Und ist CMT überhaupt Therapie?

Diese Fragen werden hier nicht erwähnt, um eine „entweder-oder“-Diskussion anzufachen, sondern um sie – wie Motive einer Melodie – in dem vielstimmigen Konzert der Äußerungen zu CMT mitschwingen zu lassen und damit zu ihrer Identitätsfindung beizutragen. Sie bewegen sich etwa auf der Ebene von G. Ansdells Frage, ob CMT möglicherweise ein „Sprungbrett“ sei hin zu etwas, das jenseits von bekannten musiktherapeutischen Methoden läge (Pavlicevic/Ansdell 2004, S. 301). Richtet man sein Augenmerk auf diesen „Sprungbrett“-Charakter von CMT, so beinhaltet dieses Bild bereits eine In-Frage-Stellung des Anspruchs, eine Therapie darzustellen. Der „Sprung“ in dieser Metapher könnte z.B. in Richtung der Verwirklichung einer radikal (von der Wortbedeutung „radix=Wurzel“ aus gesehen) neuen – und zugleich alten – gesunden Lebenspraxis gehen, in der Leben, Kunst, Gesundheit und Heilung als untrennbar verbunden betrachtet werden. Zu einer solchen Rück-Verbindung könnte CMT – aus meiner Sicht – mit ihrer grenzüberschreitenden integrierenden Grundhaltung einen Beitrag leisten.

1.3.1 Zur Bedeutung des Therapie-Begriffs in Beziehung zu CMT

Zu Beginn dieses Kapitels sei darauf hingewiesen, dass alle Betrachtungen zum Begriff des Therapeutischen die Notwendigkeit einer Unterscheidung zwischen therapeutischen Interventionen bei Akutbehandlungen und einem weiter gefassten Begriff von Therapie voraussetzen. Wenn hier der Fokus auf einem Feld der Musiktherapie liegt, in dem sich die Aktivitäten weniger im spezifischen Bereich einer Akutbehandlung bewegen, so sollte die folgende Vertiefung in den Therapiebegriff vor diesem Hintergrund gesehen werden.

B. Stige streift diese Thematik, indem er zwei Begriffe aus dem Englischen als Übersetzung des griechischen Wortes „Therapeia“ nennt: „Care“ und „Cure“. Während Care die Fürsorge und Achtsamkeit bedeutet, ist Cure die Heilmethode und -behandlung. Er betont, dass sich die ursprüngliche Bedeutung des Begriffs Therapeia auf den Begriff „Care“ bezieht, während sich die heutige Bedeutung dieses Wortes mehr an dem Begriff „Cure“ orientiere (Stige 2002b, S.183). Zudem weist er darauf hin, dass „Therapie“ ein Wort sei, das auf vielerlei divergente Art und Weise verwendet werde. B. Stige folgert daraus, dass in jedem Fall eine Kontext-Sensitivität vonnöten sei, wenn man von Therapie spräche (ebd., S. 182). Auf der Ebene eines professionellen Diskurses stellt er die Frage, ob die heute übliche Gleichsetzung des Begriffs Therapie mit einer „Behandlung von Krankheiten und Störungen“ tatsächlich eine befriedigende sprachliche Abgrenzung sei in Bezug auf den Begriff Musiktherapie und geht davon aus, dass nur wenige MusiktherapeutInnen damit übereinstimmen würden. Demgegenüber würden viele MusiktherapeutInnen sagen, dass diese Gleichsetzung für sie nicht zutrefte, weil sie auf eine Weise arbeiteten, die keineswegs als Behandlung kategorisiert werden könne, da sie z.B. in der Rehabilitation oder Gesundheitsfürsorge arbeiten würden. Und er schlägt vor, das Verständnis von Therapie auszuweiten im Sinne der ursprünglichen Bedeutung des Begriffs Therapeia. „Caring service“ oder „conscientious care“ scheint ihm in vielen Fällen die bessere Bezeichnung zu sein, um musiktherapeutisches Handeln zu beschreiben, als der Begriff Behandlung („treatment“), was allerdings die Kommunikations-Probleme zwischen MusiktherapeutInnen nicht lösen würde (ebd., S. 182). Von daher bliebe offen, was tatsächlich als Musiktherapie bezeichnet werden könne. Und so stellen sowohl B. Stige wie auch G. Ansdell im Kontext von CMT-Aktivitäten die identische Frage: „..... ist das Musiktherapie?“ (Pavlicevic/Ansdell 2004, S. 28 f. und Stige, 2002b, S. 181). B. Stige erläutert dazu, dass er auf Konferenzen nach seiner Präsentation ökologisch orientierter Community-Projekte häufig folgende typische Frage aus dem Publikum bekäme: „Ja, das ist interessant, aber ist das Musiktherapie?“ Als mögliche Antwort schlägt er vor: „Ja, es ist Musiktherapie, aber mag sein, dass es keine Therapie ist“ (Stige 2002b, S. 181). Diese zunächst paradox erscheinende Antwort führt zum Kern der hier beschriebenen Weite des Therapiebegriffs.

1.3.2 Skizze eines Wegs von der Musiktherapie zur Community Music Therapy

Im Folgenden sei zunächst ein Blick auf den Begriff Musiktherapie geworfen, um zu zeigen, dass die Weite des Begriffs CMT bereits in der Begrifflichkeit von Musiktherapie angelegt ist. Hans-Helmut Decker-Voigt schrieb bereits in seinem 1991 erschienenen Buch „Aus der Seele gespielt“: „DIE Musiktherapie gibt es nicht“ und sorgte durch seine integrierende Tätigkeit als Herausgeber eines Buches zu Schulen der Musiktherapie, eines Lexikons und eines Lehrbuchs dafür, dass das äußerst breite Spektrum von musiktherapeutischer Praxis bekannt wurde (Decker-Voigt 1991, S. 19). Diese Diversität wird auch von dem amerikanischen Musiktherapeuten Kenneth Bruscia betont, der die Musiktherapie in sechs Bereiche („areas“) aufgliedert, die er folgendermaßen bezeichnet: „Didactic, Medical, Healing, Psychotherapeutic, Recreational and Ecological“ (Bruscia 1998, S. 158).

An dieser Stelle sei zu jeder „area“ jeweils eine Erläuterung von K. Bruscia gegeben, die seine Aufgliederung verdeutlicht:

1. „[...] Didaktische Praktiken sind solche, die darauf fokussiert sind, KlientInnen zu helfen, Wissen, Verhalten und Fähigkeiten zu erlangen, die für ein funktionsfähiges, unabhängiges Leben und soziale Anpassung gebraucht werden [...]“
2. „[...] Die medizinische Ebene schließt alle Anwendungen von Musik und Musiktherapie mit ein, bei denen der primäre Fokus darauf liegt, KlientInnen dabei zu unterstützen, ihre physische Gesundheit zu verbessern, wiederherzustellen oder zu erhalten [...]“
3. „[...] Die Heilungsebene schließt alle Einsatzmöglichkeiten von universalen Proportionen von Vibration, Klang und Musik mit ein, die den Zweck haben, die Harmonie im Individuum und zwischen dem Individuum und dem Universum wiederherzustellen [...]“
4. „[...] Die psychotherapeutische Ebene schließt alle Anwendungen von Musik und Musiktherapie mit ein, bei denen der primäre Fokus darauf liegt, KlientInnen dabei zu helfen, Sinn und Erfüllung zu finden [...]“
5. „Die Ebene der Rekreation schließt alle Anwendungen von Musik und Musiktherapie mit ein, bei denen der primäre Fokus auf persönlicher Lebensfreude, Unterhaltung oder Engagement in sozialer oder kultureller Aktivität liegt [...]“
6. „[...] Die ökologische Praxisebene schließt alle Anwendungen von Musik und Musiktherapie mit ein, bei denen der Fokus auf der Gesundheitsfürsorge innerhalb und zwischen vielfältigen Schichten der soziokulturellen community und zwischen einer community und ihrem physischen Umfeld liegt [...]“ (ebd., S. 159-161).

Die klare Berücksichtigung des präventiven, salutogenetischen, soziokulturellen, sozialtherapeutischen, einschließlich des spirituellen Felds zeigt, dass sein Verständnis von Musiktherapie weit über den medizinischen und psychotherapeutischen Bereich hinausgeht. Dies bestärkt er am Ende seines Werks mit den Worten: „Musik-

therapie ist zu facettenreich und komplex [...], um durch einen einzigen Ansatz definiert und erfasst zu werden [...]. [...]. Jede Ebene und jeder Praxisbereich ist nur ein Teil des Ganzen und sollte nicht mit der Ganzheit von Musiktherapie verwechselt werden. Eine andere Art, dies auszudrücken, bedeutet, dass musiktherapeutische Praxis eine kollektive Identität hat, die beides einschließt und über die individuellen Identitäten aller Praktizierenden hinausreicht“ (ebd., S. 261). Und er schreibt weiter: „Es ist Zeit für uns, zu erkennen, dass wir keine Meister der gesamten Disziplin sein können [...]. Wir sind alle Spezialisten in einem weiten [...] Feld. Von daher kann Musiktherapie nicht länger als etwas definiert werden bezüglich dessen, was ich tue oder was du tust – sie ist, was wir alle tun, und sie ist beständig am Wachsen“ (ebd. S. 263). Diese Aussagen machen deutlich, wie K. Bruscia musiktherapeutische Praxis als etwas Fließendes betrachtet, das er vor einem weiten Horizont sieht, wenn er von der kollektiven Identität aller MusiktherapeutInnen spricht, die über die individuellen Identitäten hinausginge. Dies zeigt auch seine stark integrierende Aussage: „[...] sie ist, was wir alle tun, und sie ist beständig am Wachsen“ (ebd., S. 263).

In ähnlicher Weise wie K. Bruscia äußert sich B. Stige zur Definition von Musiktherapie, wenn er schreibt: „Musiktherapie wird sich kontinuierlich neu definieren, so wie sich neue Praktiken und Perspektiven entwickeln“ (Stige 2002b, S.183). Und er weist darauf hin, dass beim Versuch, Musiktherapie zu definieren, grundsätzlich philosophische und praktische Probleme bestünden. In diesem Zusammenhang sagt er: „Musiktherapie ist in einer prä-paradigmatischen, oder eher eine multiparadigmatischen Situation“ (ebd., S. 184). In seinem Bemühen, das Verständnis von Musiktherapie hinsichtlich kultur-zentrierter Ansätze, die in die Richtung von CMT weisen, auszuweiten, stellt er die Frage: „Segelt Musiktherapie derzeit unter der richtigen Flagge?“, – ähnlich wie G. Ansdell, der in seinem ebenfalls 2002 erschienenen Beitrag zu CMT fragte: “Unter welcher Flagge segelt Musiktherapie derzeit?“ (Ansdell 2002, S. 1). Und B. Stige beantwortet sie – unter der Verwendung einer Metapher – mit Humor und Weitblick, wenn er schreibt: „Wenn wir den Begriff Musiktherapie nicht als eine exakte Bezeichnung, die ein im Voraus definiertes Territorium beschreibt, betrachten, sondern eher als ein Banner, das sich eine Gruppe mit gemeinsamen Interessen ausgewählt hat, um es hochzuhalten, während sie marschiert, mögen wir verstehen, dass sich dabei beide, die Landschaft und die Mitglieder der Gruppe deutlich verändern. Die Gruppe lernt neue Dinge und sieht neue Dinge, in Resonanz zu der sich wandelnden Landschaft, während sie noch immer ihr gutes altes Banner trägt“ (ebd., S. 185 ebd.).

Dieses „gute alte Banner“ erweiterten beide Autoren, G. Ansdell und B. Stige, im gleichen Jahr (2002) zu dem Begriff „Community Music Therapy“, – G. Ansdell in Opposition zu konventioneller Musiktherapie und B. Stige, wie aus den Ausführungen dieses Kapitels hervorgeht, in einem organischen Prozess des Herauswachsendens aus einer kultur-zentrierten Musiktherapie, wie sie in Norwegen schon seit den 80er Jahren gängige musiktherapeutische Praxis ist.

1.3.3 Zum Wandel des Therapieverständnisses in den modernen westlichen Gesellschaften in Beziehung zu CMT

Am Anfang dieses Kapitels sei hier ein Zitat des Psychologen Christian G. Allesch aus einem Aufsatz über kultur- und sozialpsychologische Aspekte von Musiktherapie wiedergegeben. Er schreibt: „Therapeutisches Handeln vollzieht sich nicht in einem „kulturfreien“ Raum, sondern im Zusammenspiel von Personen, Objekten und Techniken, die in unterschiedlicher Weise durch ihren kulturellen Hintergrund geprägt wurden. Schon die traditionelle Rollenverteilung, die dem Therapeuten die Rolle des nicht hinterfragbaren „Experten“ und dem Patienten die Rolle des von Rat und Hilfe Abhängigen zuweist, ist keineswegs sachlich vorgegeben, sondern Widerspiegelung gesellschaftlicher Hierarchien, [...]“ (Allesch 1996, S. 188).

Diese von C. Allesch analysierte Tatsache hat offenbar einen unmittelbaren Zusammenhang mit Prozessen innerhalb von CMT und neu sich entwickelnden therapeutischen Formen. Im Gegensatz zu hierarchisch strukturierten Therapeut-Klienten-Beziehungen finden sich in dem breiten Spektrum neuer Therapieformen der letzten Jahrzehnte partizipatorische Ansätze, die sich jenseits eines konventionell strukturierten Rollenverständnisses bewegen (vgl. Kapitel 6 dieser Arbeit). Das Gleiche gilt für zahlreichen Forschungspraktiken (vgl. Stige 2005, S. 404).

Einen grundlegenden Beitrag auf dem Gebiet der Entwicklung eines neuen Therapieverständnisses leistete Marco Bischof. In seinem Werk über „Salutogenese – Unterwegs zur Gesundheit“ beschreibt er die Entstehung eines neuen Gesundheitsverständnisses in den modernen westlichen Gesellschaften und einen Wandel in der Akzeptanz gegenüber konventionellen therapeutischen Settings (Bischof 2010, S. 296). Nach M. Bischof äußert sich dieser Wandel z.B. in einer kritischen Einstellung gegenüber Autoritäten im Gesundheitswesen, in Aktivität statt Passivität, in selbstbestimmtem Handeln und einem Interesse an Selbstaussdruck (ebd., S. 304 f.).

Ein Therapiebegriff im Sinne dieses neuen Gesundheitsverständnisses beinhaltet also Partizipation sowie die Verwirklichung einer Lebenspraxis, in der der Übergang zwischen Therapie, Prävention und einem gesunden kreativen Leben ein fließender ist. Festzuhalten ist hier, dass beide Elemente, – der partizipatorische Aspekt wie auch die Aufhebung der Trennung zwischen Therapie, Kultur und Leben –, wesentliche Charakteristika von CMT sind.

Dass eine Neuorientierung im konventionellen klinischen Therapiebereich dringend notwendig ist und in etlichen sozialen wie therapeutischen Einrichtungen als brennendes Problem wahrgenommen wird, zeigt eine Rede des Kreativ- und Musiktherapeuten Udo Baer. Es handelt sich dabei um die Abschlussrede anlässlich einer sozialtherapeutischen Fachtagung „Wenn Worte nichts mehr sagen“ aus dem Jahr 1996. Darin beklagt er sich über die „Kontaktfürchtler“ im leitenden Klinikpersonal und gibt dem „lebendigen Kontakt“ mit den KlientInnen die oberste Priorität: „Lebendiger Kontakt und Resonanz heißt, ein Risiko einzugehen [...]. Und noch (etwas)

möchte ich erwähnen: das Gerede vom Abgrenzen. [...]. Die meisten Klientinnen und Klienten, die in sozialen und therapeutischen Einrichtungen sich befinden [...], sind gerade deshalb dahin gekommen, weil sich zu viele von ihnen abgegrenzt haben. Und wenn wir [...] immer wieder auch von Abgrenzen reden und entsprechend handeln, dann wiederholt sich oft gerade das, was krank gemacht hat. Natürlich predige ich nicht: Springt allen auf den Schoß. Aber lebendiger Kontakt und Resonanz heißt, nahe heranzugehen und Grenzen zu ziehen, offen zu sein für das, was gerade ansteht, was sich aus dem lebendigen Kontakt ergibt, heißt [...] [einen] kühlen Kopf zu haben und ein heißes Herz [...]“ (Baer 2005, S. 115 f.). Diese Worte von U. Baer treffen sehr deutlich eines der zentralen Anliegen von CMT: Es geht ihr um die Öffnung von Grenzen, und den Mut und die Fähigkeit, spontan aus der lebendigen Wirklichkeit des Augenblicks zu handeln.

Ein weiteres Zitat aus dieser Rede kritisiert die Auswüchse von Materialismus und einem Übermaß von Verwissenschaftlichung in therapeutischen Institutionen: „[...] Wissenschaft, Wissenschaft, Wissenschaft – nur das zählt. Für jeden Klienten braucht es mindestens zwölf Fußnoten mit Literaturindex [...]. Letzten Endes geht es auch nur um's Geld [...]. Ich halte diesen Weg für falsch.“ Und er sagt darüber hinaus: „Jeder Therapie wohnt ein besonderer Zauber inne [...]. Therapie [...] wird nie eine Wissenschaft sein, sondern eine Kunst“ (ebd., S. 111).

Diesem Bild der Abspaltung und Entmenschlichung in heutigen therapeutischen Einrichtungen sei hier eine Vision des Arztes und Musikers Rolf Verres gegenübergestellt: „Meine Vision ist, dass Krankenhäuser beseelt sind, dass unmittelbares Bezogensein aufeinander stattfindet, dass die Rollenunterschiede zwischen den Profis mit den weißen Kitteln und denen, für die das alles inszeniert wird, geringer werden, [...], ja, indem miteinander gelebt wird. Das Krankenhaus oder die Arzt-Praxis als Ort der Lebenskunst zwischen Patienten und Therapeuten“ (Verres 2008, S. 30 f.). Auch diese Worte stehen in deutlicher Resonanz zu CMT.

Zunehmend wird heute deutlich, wie stark heute das Therapie-Verständnis in den modernen Gesellschaften einem Wandel unterliegt, und damit auch das Berufsbild therapeutisch arbeitender Menschen auf bildungspolitischer Ebene. Hans-Helmut Decker-Voigt schrieb dazu im Jahr 2008: „Wir leben, lehren und lernen unsere jetzigen Berufsprofile alle nicht mehr lange, weil wir nicht mehr lange an den Ausbildungsstätten die Profile von heute anbieten können werden [...]. Wir werden uns öffnen innerhalb einer Community Music Therapy und einer Community Art Therapy hin zu Berufen, die eben noch konkurrierend erschienen, hin zu Coaching und anderen Beratungsformaten“ (Decker-Voigt 2008, S. 303). Wie weit und wie schnell sich ein solcher Wandlungsprozess auf institutioneller Ebene ereignen mag, ist offen, – deutlich ist jedenfalls, dass sich in der heute bereits existierenden komplementären Gesundheitskultur eine Vielfalt von Entwicklungen zeigt, die auf eine Öffnung konventioneller therapeutischer Konzepte hinzielt und einen Bewusstseinswandel in der Bevölkerung spiegelt (vgl. Boschat/Kirchhofs 2010).

2 Die Wurzeln von Community Music Therapy

„Es hat auf Erden noch niemals eine Kultur gegeben, in der nicht Musik eine zentrale Rolle innerhalb der individuellen und gesellschaftlichen Lebensgestaltung und des Mensch-Seins gespielt hat. Unter der Überschrift ‘ganzheitliche Medizin’ oder besser vielleicht sogar inzwischen ‘ganzheitliche Gesundheitsfürsorge’ entdecken wir heute die alten Wurzeln der Heilkunst neu, die durch den naturwissenschaftlichen Fortschritt der letzten 400 Jahre verdeckt waren“ (Spintge 2005, S. 66).

Bei einer Annäherung an die geschichtlichen Wurzeln von CMT stellt sich zunächst die Frage, wo diese Geschichte beginnt, ob dort, wo sie anfang, sich als solche zu definieren, – in der Mitte des letzten Jahrhunderts –, oder ob man den geschichtlichen Bogen sehr viel weiter spannt. Dieses Kapitel geht von der zweiten Möglichkeit aus, da auf diese Weise ein tieferes Verständnis ihrer Wurzeln evoziert wird. Dabei erhebt es keinen Anspruch auf die vollständige Auslotung aller Wurzeln von CMT, sondern fokussiert sich auf einige wesentliche Strömungen. Innerhalb dieses weiten Bogens der Erforschung der Wurzeln von CMT wurde deutlich, dass sie sehr weit in die Evolutionsgeschichte der Menschheit zurückführen. Gemeinschaftsbildung, Singen und Tanzen sind bereits bei den frühesten Hominiden anzutreffen (vgl. Merker 2000, S. 323). Von daher hat CMT offensichtlich sehr alte Wurzeln und ist im menschlichen Bewusstsein – bzw. nach C.G. Jung im „kollektiven Unbewussten“ der Menschheit – vermutlich auf archaische Weise verankert.

Dieses Kapitel zur Erforschung der Wurzeln von CMT ist von seinem Ansatz her auch eines über die Wurzeln der Musiktherapie, denn beide lassen sich von diesem Aspekt aus kaum trennen. Hier sei zunächst eine Arbeit der Musiktherapeutin Elena Fitzthum erwähnt, die die Geschichte der Musiktherapie seit den Reformbewegungen Ende des 19. Jahrhunderts erforschte (vgl. Fitzthum 2003). Darin bezeichnet sie die Beschreibung dieser Geschichte als ein schwieriges Unterfangen, „weil sich ein Vakuum zwischen vermeintlichen Wurzeln in vorchristlicher Zeit und der heutigen Musiktherapie nicht dadurch füllen“ lasse, „dass man vereinzelte musiktherapienahe Aktivitäten hier und da“ aufzähle (ebd., S. 14).

Zu einem späteren Zeitpunkt, im Jahr 2005, schreibt sie: „Einer Ideengeschichte der Musiktherapie wird noch weniger Aufmerksamkeit gewidmet als ihrer Geschichte im Allgemeinen [...]. Einerseits wird betont, dass schon im Altertum – oder war es noch früher? – mit Musik geheilt wurde, andererseits entzieht sich diese Disziplin im Foucault’schen Sinn jeder historischen Analyse aus nachfolgenden Gründen [...].

1. Genese? Schwierig! Wir kennen weder den exakten noch den ungefähren Zeitpunkt erster heilender Behandlungen unter Zuhilfenahme von Musik. Und, um es alttestamentarisch zu sagen: ‘Wir haben keinen Stammvater’.
2. Kontinuität? Schwierig! Es gibt weder formal, inhaltlich noch historisch eine nachweisbare ununterbrochene Linie von heilerischen Aktivitäten mit Musik, wie

sie aus dem Schamanismus, den so genannten Primitivkulturen oder anderen antiken Quellen bekannt sind, hin zur Musiktherapie in Europa ab 1958.

3. Totalisierung? Schwierig! Wir sind mit einer Bündelung von parallel ausgeführten und musiktherapienahen Handlungen im 20. Jahrhundert konfrontiert, die alle einen ausgeprägten Pioniercharakter aufweisen. [...]“ (Fitzthum 2005, S. 48f.)

Dieser Schwierigkeiten eingedenk soll dennoch versucht werden, aus verschiedenen Mosaikstücken ein Bild entstehen zu lassen, das in der Wahrnehmung seiner Gesamtheit einen Eindruck vermittelt, aus welchen Quellen sich CMT speist.

Auf der Suche nach den Wurzeln von CMT in der Fachliteratur findet man eine Fülle verschiedenster Ansätze mit unterschiedlichen Bezeichnungen. So wird z.B. in der deutschsprachigen Literatur der Begriff CMT nicht verwendet, jedoch findet sich gerade dort eine Vielfalt von CMT-nahen methodischen und praktischen Ansätzen. Da eine Suche nach den Wurzeln von CMT tief in die Geschichte der Musiktherapie hineinführt, soll dieses Kapitel dazu beitragen, erstens die Entwicklungen und Spannungsfelder dieser Geschichte hinsichtlich CMT aufzuzeigen und zweitens eine Übersicht über ihre Wurzeln auf einer internationalen Ebene zu geben.

Eine wichtige Quelle dazu bildet eine wegweisende Arbeit von Brynjulf Stige aus dem Jahr 2002 mit dem Titel „The Relentless Roots of Community Music Therapy“, die er im Rahmen seiner Forschungsarbeit zu den Wurzeln von CMT veröffentlichte (vgl. Stige 2002a). Sein Beitrag zielt darauf ab, CMT in einen Kontext zu stellen, in dem er relevante Literatur erörtert, die einen historischen Hintergrund dazu bildet, und Richtungen für zukünftige Entwicklungen aufzeigt.

Bei der Erforschung der Wurzeln von CMT und verwandten Therapie-Richtungen galt sein vorrangiges Interesse solchen Texten, die über den klinischen und individuellen Fokus von konventioneller Musiktherapie hinausgingen und vor allem soziokulturelle Prozesse im Blick hatten. Dabei fiel ihm auf, dass sich etliche Texte, die dem Ansatz von CMT nahestanden, nicht explizit um die Begriffe „Community“ oder „CMT“ drehten, sondern statt dessen andere Begriffe gebraucht wurden wie z.B. „social music therapy“, „music environmental therapy“ oder „ecological music therapy“ (ebd., S. 3). In Deutschland, Norwegen und den USA fand B. Stige eine reiche Tradition von Literatur, die für das Thema CMT relevant ist. Großbritannien schließt er dabei mit ein, erwähnt diese Literatur jedoch nicht explizit in seinem Artikel, weil etliche britische Beiträge zu diesem Thema bereits veröffentlicht worden sind (ebd., S. 1-4).

An dieser Stelle sei eine Reflexion B. Stiges zur Verwendung des Wortes „Wurzeln“ als Metapher wiedergegeben. Er schreibt, dass es für ihn im Kontext von CMT kaum sinnvoll sei, sich Wurzeln als etwas Gegebenes und Stabiles vorzustellen, als gemeinsamen Ursprung oder Herkunft. Wurzeln, als Quellen der Ernährung, seien dennoch notwendig für das Wachstum von CMT. Beim Gebrauch des Wortes „Wurzeln“ hält er es für hilfreich, ein Naturbild zu verwenden und an den „Ficus benghalensis“ zu denken, den Banyanbaum oder „Bengalische Feige“ im tropischen Asi-

en, berühmt durch seine „Luft-Wurzeln“. Wenn der Baum wachse, würden neue Wurzeln von seinen Ästen herunterfallen, sich in der Erde verwurzeln und neue Stämme bilden. Die Banyanbaum-Wurzeln wachsen unerbittlich weiter, und ein einziger Baum mag Dutzende von Stämmen bilden. Was von einem entfernten Blick anmuten würde wie eine Baumgruppe, könne eben nur ein Baum mit mehreren Stämmen sein, und oft sei es unmöglich zu sagen, welcher der originale sei (ebd., S. 30). Nach B. Stige würde dieses Bild darauf hinweisen, dass CMT in dem Maße, wie sie sich entwickelt, auch neue Wurzeln bilden könnte. Er betont also das Prozesshafte dieser Metapher und relativiert das endgültige, gleichbleibende Element, welches auch in dem Begriff enthalten ist (ebd. S. 30).

Folgende Bereiche hält B. Stige als Wurzeln von CMT für relevant:

1. Gemeinschafts-Heil-Rituale traditioneller Kulturen
2. Modelle konventioneller moderner Musiktherapie
3. Traditionen und Aktivitäten von Community Music
4. Modelle von Soziotherapie und Mileutherapie
5. Gemeinschafts- bzw. Sozialarbeit (ebd., S. 30).

Er weist darauf hin, dass eine globale Perspektive eingenommen werden möge, wenn man sich dem erstgenannten Punkt widmen würde. Läge dagegen der Fokus auf Traditionen und Aktivitäten von Community Music, so würde dies per Definitionem bedeuten, eine lokale Perspektive einzunehmen. Für seine eigene Betrachtung, CMT als kulturelle Bewegung in der zeitgenössischen Musiktherapie zu sehen, seien all diese Domänen relevant (ebd., S. 30). Die fünf von B. Stige genannten Bereiche sollen hier, im Sinne der Bengalischen Feige, übernommen werden, um wichtige Aspekte erweitert und außerdem um fünf weitere Themenfelder ergänzt werden.

Diese fünf Themenfelder sind:

1. Aspekte der Lebensreform als geschichtliche Wurzel von CMT,
2. Künstlerische Aktionen zwischen Konzert, Improvisations-Musiktheater und Therapie und künstlerische Strömungen wie die Neue Improvisationsmusik und die Fluxusbewegung,
3. Politisch motivierte Aktionen mit künstlerischen Mitteln,
4. Wurzeln von CMT im Spiegel musikalischer und musiktherapeutischer Praxis von vier Nationen – ein simultaner weltweiter Entfaltungsprozess – und
5. Wurzeln von CMT im Bereich von Theorien aus den Sozial- und Humanwissenschaften und der Forschung.

Jedem dieser Punkte einschließlich der fünf Themenfelder von B. Stige ist im Folgenden ein eigenes Kapitel gewidmet, wobei sich die Reihenfolge nicht an der obigen Auflistung orientiert, sondern nach geschichtlichen Kriterien gewählt wurde.

2.1 Gemeinschafts-Heil-Rituale traditioneller Kulturen

Wenn in diesem Kapitel ein besonderer Fokus auf dem Potential von Gemeinschafts-Heil-Ritualen traditioneller Kulturen für die Entwicklung von CMT liegt, soll dies allerdings nicht zu der Annahme führen, dass hier dafür plädiert werde, die auf Mythen und Traditionen beruhenden Heil-Rituale eins zu eins in die heutige musiktherapeutische Praxis zu übernehmen. Vielmehr geht es um die Chance, von traditionellen Heil-Ritualen und – noch viel mehr – ihrem kulturellen Hintergrund zu lernen. Wie Brynjulf Stige im Jahr 2002 schrieb, wird die Musiktherapie in erster Linie als ein moderner, wissenschaftlich begründeter, Ansatz gesehen, der gerade nicht auf Mythos und Tradition beruht, sondern auf rationalen und empirisch erforschten Theorien (Stige 2002a, S. 31. Der in der CMT beobachtbare „Turn to culture“ habe diese Perspektive jedoch erweitert, verändert und für ein neues Interesse an traditionellen Heilungsritualen geöffnet (ebd, S. 31).

Wie in dieser Arbeit mehrfach beschrieben, sind die Phänomene Musik, Heilung, Gemeinschaft und Natur bei Naturvölkern in Geschichte und Gegenwart zu einer Einheit verbunden, von der das ganze Leben durchdrungen ist. Dieses Durchdrungen-Sein des Lebens mit Musik und Kunst, das Bewusstsein von der Sinnhaftigkeit der menschlichen Existenz im stetigen Wandel der Natur, das Verständnis von Musik und Gemeinschaft als lebendiger Ressource, dürfte eine Quelle von Inspiration für Community Music Therapists sein und neue (alte) Handlungsansätze musiktherapeutischer Arbeit entwickeln helfen. In diesem Sinn schrieb B. Stige, der als Teenager in Tanzania lebte, im Jahr 2004, dass die Traditionen der Ngoma seine musiktherapeutische Arbeit kontinuierlich in Frage stellte, herausforderte und befruchtete (Stige 2004a, S. 100). Das ostafrikanische Wort „Ngoma“, das Ortschaften und Distrikte in Namibia, Sambia und Ruanda bezeichnet, bedeutet nach seiner Forschung sowohl Singen, Tanzen, Trommeln wie auch musikalische Heilrituale. Dies regte ihn zu Gedanken an, die er mit folgenden Fragen formulierte: „Warum arbeiten wir ausschließlich mit Musik als Klang, warum integrieren wir nicht Bewegung, Tanz, Mythen und Erzählungen?“ Und weitergehend: „Warum arbeiten wir ausschließlich mit Individuen und Gruppen, warum beziehen wir nicht die weitere Community der Lokalität, an der diese Menschen leben, mit ein? Warum konzentrieren wir uns auf Behandlung und individuelles Lernen, warum fokussieren wir uns nicht ebenso auf Gesundheitsförderung vor dem Hintergrund eine kommunalen Perspektive?“ (ebd., S. 100 f.)

Brynjulf Stige schlägt drei Lern-Wege vor, die er in Bezug auf traditionelle Heilungsrituale für sinnvoll hält:

1. Indem man ungewöhnliche Praktiken erforscht, könne man Vorurteile und festgefügte Vorstellungen in seiner eigenen Theorie und Praxis entdecken.

2. Bei der vergleichenden Forschung von traditionellen und modernen Praktiken könne man Ähnlichkeiten entdecken, die dann zu gemeinsamen biologischen Wurzeln von Musizieren und Musiktherapie führen würden.
3. Durch die Entwicklung von Wissen über Heilungsrituale und verschiedene kulturelle Kontexte mag man seine eigene kulturelle Sensitivität entwickeln, die zunehmend wichtig würde, da mehr und mehr MusiktherapeutInnen in multikulturellen Kontexten arbeiten (ebd., S. 100).

Neben B. Stige betont auch die Musiktherapeutin Carolyn Kenny die Beziehung zwischen moderner Musiktherapie und traditionellen Heilritualen (Kenny 2006a, S. 21). Und obwohl sie den Begriff CMT nicht verwendet, weist ihre Arbeitsweise doch eine große Nähe zu ihrer Praxis auf. Als Kind einer indianischen Mutter weist sie wiederholt auf den Wert der Weisheiten, Mythen und Rituale der Navahos für die musiktherapeutische Praxis hin. Mythen vermittelten ihnen in einer Welt voller Gefahren Orientierung und Sinn, und MusiktherapeutInnen heute würden die entblößten Überreste („bare bones“) mythischer Inhalte durchforschen, die für sie übrig geblieben seien (ebd., S. 23). In diesem Kontext warnt sie vor einer Überbetonung des Ichs in der modernen Musik- und Psychotherapie im Gegensatz zu der Integrationskraft von Ritualen, die durch die Praxis indigener Kulturen inspiriert sind und schreibt: „Viele moderne therapeutische Systeme sind vollständig auf das Individuum konzentriert. [...] Sogar einige Gruppentherapien sind ego-zentriert und drehen sich in erster Linie um die individuellen Bedürfnisse jeder Person im Gegensatz zu den Anliegen der Gruppe als einer Ganzheit. Die Vorherrschaft des ‚Ich‘ ist offensichtlich, gerade in vielen therapeutischen Gemeinschaften. So lange, wie die Gruppe musiziert, im Garten arbeitet oder zusammen kocht, überwiegt ein gemeinschaftlicher Geist. Aber in dem Moment, in dem verbal-orientierte psychotherapeutische Gruppen beginnen, zu arbeiten, schiftet er zurück zum ‚Ich‘.“ Dagegen betont sie die therapeutische Kraft des Mythos als gemeinschaftliches Territorium, der Menschen verbindet, ein Territorium, in dem Rituale geschaffen werden könnten, in dem der Mythos wieder erlebt werden könne (ebd., S. 23).

In diesem Zusammenhang sei auch ein Bericht der in der Tranceforschung arbeitenden Musiktherapeutin Sabine Rittner erwähnt. Im Jahr 2005 führte sie eine mehrmonatige Feldforschungsreise zu den Shipibo im Amazonastiefland von Ostperu durch, wo sie mit Schamanen zusammen arbeitete und etliche Interviews mit den einheimischen Menschen führte (Rittner 2008, S. 83 f.). Dabei erkannte sie, in welchem hohem Maß die gesamte Dorfgemeinschaft wie auch die Kräfte der Natur in die Heilrituale, die der Shipibo-Schamane mit Hilfe von speziellen Gesängen, psychoaktiven Substanzen und imaginierten Muster-Strukturen durchführt, mit einbezogen werden (ebd., S. 95). Nach S. Rittner stammen die Gesänge im Verständnis der Shipibos von den Geistern der Pflanzen, Tiere und der Erde selbst. Der Schamane erfülle bei seiner Arbeit eine wichtige soziale Funktion, indem er auch für die Harmonie

und den Ausgleich der Kräfte innerhalb des Dorfes arbeite und die volle Verantwortung nicht nur für das Leben des Patienten, sondern für das Wohlergehen der gesamten Gemeinschaft übernehmen würde. Gleichzeitig heile er nie isoliert, sondern alle Bewohner des Dorfes würden durch ihr bewusstes Handeln oder Unterlassen zur Genesung eines Patienten beitragen. So sorgten sie dafür, dass der Patient nur von guten Sinneseindrücken, wohltuenden Düften, angenehmen Farben und von Menschen mit guten Gedanken umgeben sei (ebd., S. 90). Diese Erfahrungen reflektiert S. Rittner im Hinblick darauf, was diese Erkenntnisse für die Medizin und die Musiktherapie bedeuten könnten, eine Reflektion, die in unmittelbarer Resonanz zum Thema dieses Kapitels steht. So schreibt sie am Ende ihres Berichts:

- „Für die ‘Gesundheit‘ unseres Gesundheitswesens wäre es heilsam, eine neue, uralte Kultur der Beziehungsmedizin zu gestalten. Schamanen der Shipibo sind Meister der indirekten Beziehungsgestaltung, in die grundsätzlich das soziale Umfeld des Patienten einbezogen wird. [...].
- Es sollte darum gehen, in die westliche, naturwissenschaftlich orientierte Medizin die Dimension der Heil-Kunst zu reintegrieren. Heilrituale haben bei den Shipibo (wie auch in anderen Heiltraditionen z.B. der Sufi oder des Ayurveda) immer eine hohe ästhetische Dimension der Schönheit und Angemessenheit [...], die alle Sinnesmodalitäten einbezieht. Sie lassen sich als Gesamtkunstwerk betrachten.
- Die Rolle der Gemeinschaft im Kontext von Gesundheit, Krankheit und Sterben gilt es wieder zu stärken, um der postmodernen, krankmachenden Individualisierung und Vereinsamung entgegenzuwirken. Hier könnten wir von den Shipibo sehr viel lernen.
- Die kompromisslose Verantwortung, die der Shipibo-Schamane für den Heilungsprozess übernimmt, sowie die völlige Hingabe und Compliance, die er vom Patienten verlangt, widersprechen im allgemeinen unserem Ethos, therapeutische Begleitung als ‚Hilfe zur Selbsthilfe‘ anzubieten. Vollkommenes Vertrauen, Sicherheit, Schutz und Hingabe sind jedoch mächtige Wirkfaktoren für die Aktivierung von Selbstheilungskräften, für heilsame Veränderung im vorübergehend regressiven Ausgeliefertsein an den Prozess der Erkrankung. [...]“ (ebd., S. 102 f.).

Diese Erkenntnisse Sabine Rittners geben eine klare Antwort auf die Frage nach der Integration von Gemeinschafts-Heil-Ritualen traditioneller Kulturen in die moderne Musiktherapie. Es ist offensichtlich, dass CMT gerade bei der Wiederbelebung einer „Kultur der Beziehungsmedizin“ und der Stärkung von Gemeinschaft eine besondere Aufgabe zukommt.

2.2 Aspekte der Lebensreform als eine geschichtliche Wurzel von CMT

Dass eine Erforschung weit zurückliegender Wurzeln von CMT untrennbar mit der Geschichte der Musiktherapie verbunden ist, wurde bereits im Eingangstext zu diesem Kapitel erwähnt. Bei der Beschäftigung mit dieser Geschichte im Hinblick auf eine Spurensuche nach Wurzeln von CMT stößt man unweigerlich auf die „Lebensreform“-Bewegung um 1900. Diese Reformbewegungen, die in erster Linie in Deutschland und der Schweiz entstanden, entwickelten sich als Gegenbewegung zur wachsenden Industrialisierung, Technisierung und Modernisierung der Gesellschaft und erfassten alle Bereiche des kulturellen und sozialen Lebens. Eine große Ausstellung im Jahr 2001 machte deutlich, in welchem hohem Maße die Lebensreform als eine „Geburt des modernen Menschen“ betrachtet werden kann, wie der Initiator der Ausstellung, der Kunstgeschichtler Klaus Wolbert, sie nennt (vgl. Wolbert 2001). Im Katalog zur Ausstellung weist er darauf hin, wie durch die Prägungen der Lebensreform „ideologische, ästhetische, mentale und bewußtseinsformende Konditionierungen erzeugt wurden, die noch heute im Denken und Schaffen von Künstlern beziehungsweise in bestimmten Standards deutscher Identität wie im gesellschaftlichen Leben nachwirken“ (ebd., S. 19). Versucht man, die Reformbewegungen als ein Ganzes wahrzunehmen, so wird deutlich, in welchem großem Maße von dort aus Impulse für gesellschaftliche Bewegungen, Lebensstil, Kunst, Kultur, Pädagogik und den Gesundheitsbereich mit einer Fülle therapeutischer Richtungen ausgegangen sind. Klaus Wolbert schreibt dazu: „Zwischen den Bestrebungen, die eine Erneuerung der Bedingungen des Lebens selbst herbeiführen wollten, und den vielen Ansätzen im Bereich der Kultur, der Kunst und des Geistes um die vorletzte Jahrhundertwende [bestehen] Korrespondenzen, durch die Leben und Kunst näher zusammenrücken [...]. Über allem [...] steht der Begriff des Lebens, [...] der zudem das Verhältnis des Menschen zur Natur völlig neu bestimmte“ (ebd., S. 20).

Allerdings betont Klaus Wolbert, dass etliche Strömungen der Lebensreform mit ihrem Potential an Irrationalität und Hang zur Deutschtümelei vom Nationalsozialismus und reaktionären Kräften missbraucht wurden, wenn er schreibt: „Nicht abzuweisen sind jene Feststellungen, die besagen, daß einige der Ideen und Ansätze aus dem vielgestaltigen Spektrum der Reformvorschläge ganz besonders dazu geeignet waren, im Sinne nationalsozialistischer Zielsetzungen instrumentalisiert zu werden, dies aber nicht ohne eine Verkehrung ihrer ursprünglichen Intentionen. So wurde aus der Hinwendung zum Ursprünglichen, zur Natur und zur Heimat die Mystifikation von Scholle und von Blut und Boden sowie die Verklärung des Bauerntums, dem als ‚Nährstand‘ im Dritten Reich eine geradezu mythische Größe zugesprochen wurde [...]“ (ebd., S. 15).

Die österreichische Psychotherapeutin und Musiktherapeutin Elena Fitzthum suchte in diesen Reformbewegungen nach geschichtlichen Spuren, die in Beziehung zur heutigen, institutionalisierten Musiktherapie stehen. Im Jahr 2003 schrieb sie dazu:

„Der kulturimmanente Umgang mit dem Körper in diesem Zeitraum verdeutlicht jene Brüche im gesellschaftlichen Selbstverständnis, die letztendlich das Fundament für eine sich in Europa entwickelnde Musiktherapie bilden konnten [...], parallel zur Befreiung des Körpers lief die Entdeckung ursprünglicher Kraft im Rhythmus, und mit den Reformbewegungen setzte sich ein neues Verständnis von Körper und Rhythmus durch [...]. Aus heutiger Sicht kann [...] festgestellt werden, dass die Musiktherapie nicht genuin aus dem einen oder anderen psychotherapeutischen Verfahren herausgewachsen ist, sondern dass die Pioniere aus einem musikalisch-ästhetischen oder musikalisch-pädagogischen Kontext stammten und erst im Nachhinein Theoreme aus Kunst, Psychologie, (Heil- und Kunst-) Pädagogik, Psychotherapie und Medizin mit einbezogen.“ Diese Pioniere der Musiktherapie standen vermutlich den heutigen musik- und soziokulturell-zentrierten Ansätzen von CMT, die sich vielfach weit über den institutionalisierten Rahmen hinaus bewegen, sehr nahe, – ein Gedanke, der sich auch einstellt, wenn Elena Fitzthum schreibt: „Die Geschichte der Musiktherapie ist möglicherweise älter als ihre Institutionalisierung“ (Fitzthum 2003, S. 14 f.).

Vergegenwärtigt man sich die starke Kraft der Erneuerungs- und Aufbruchswelle der Lebensreform-Bewegung um 1900, lässt sich eine deutliche Parallele zum derzeitigen gesellschaftlichen Paradigmenwandel ziehen, in den auch die Musiktherapie eingebunden ist. So weist Klaus Wolbert darauf hin, dass der Naturheilkundler Friedrich Eduard Bilz im Jahr 1904 das Zukunftsbild einer menschlichen Gemeinschaft entwarf, das im Gegensatz zu den Zuständen steht, die er als Symptome der „Krankheiten seiner Zeit“ diagnostizierte (Wolbert 2001, S. 13). In einer antithetischen Bildsynopse zeige er auf der einen Seite die gesellschaftlichen Krankheiten wie z.B. Ausbeutung, Psychopathien, Verbrechen und Luftverpestung und auf der anderen Seite einen „Zukunftsstaat“, der Erlösung verspricht mit einem glücklichen Menschengeschlecht im hellen Licht der Sonne (ebd., S. 13.). Heute haben sich die meisten dieser Plagen der Menschheit auf globaler Ebene um ein Vielfaches verschärft, wobei gleichzeitig weltweit eine kulturelle Bewegung entsteht, die für lebensfördernde Werte wie soziale Gerechtigkeit, Nachhaltigkeit und Gemeinschaft eintritt, zu der hier auch die Bewegung von CMT gezählt wird. Die Zeit der Lebensreform als eine ihrer Wurzeln zu sehen, ist von daher offensichtlich.

Im Folgenden wird dieser Aspekt vertieft, indem zunächst ein Licht auf die Gemeinschaftsbewegung um 1900 geworfen wird. Bereits damals wurde die Idee eines gemeinschaftlichen Lebens und Arbeitens auf vielen Ebenen in die Tat umgesetzt, z.B. durch die Gründung der Künstlergemeinschaft auf dem Monte Verità bei Ascona und der Frauensiedlung Schwarze Erde in der Rhön um 1920 (vgl. Fitzthum 2003, S. 20). Die bis heute wachsende Gemeinschaftsbewegung sowie die sich in der Folge entwickelnde Fülle neuer therapeutischer Konzepte mit (Groß-)Gruppen wurzelt zum Teil in der Arbeit dieser Pioniere von Gemeinschaftsprojekten. Elena Fitzthum schreibt dazu: „Lange bevor der Begriff der Interdisziplinarität seine inflationäre

Anwendung fand, schufen diese neuen Gemeinschaften eine landesübergreifende Vernetzung, die eine Vermischung aller Berufsgruppen ermöglichte. Neue künstlerische Impulse, wie die des Künstlers Emile Jaques-Dalcroze (1865-1950), der oft an diesen neuen Schnittstellen avantgardistischer (Lebens-)Kunst anzutreffen war, wurden innerhalb kurzer Zeit von Bühnenbildnern, Architekten, Tänzern, Schauspielern und Malern aufgenommen. Der Transfer der Ideen reichte bis hin zu jenen Kreisen, die an einer Lebensreform im Sinne eines natürlichen und bewussten Umganges mit dem Körper interessiert waren“ (ebd., S. 20). Das neue Bewusstsein vom Körper und einer vertieften sinnlichen Wahrnehmung drang in alle Bereiche von Leben, Kunst und Kultur, und auf dieser Basis entwickelten sich etliche Formen einer neuen Körperkultur wie auch der Ausdruckstanz und die aufkommende Rhythmus-Bewegung. In diesem Zusammenhang weist Elena Fitzthum darauf hin, dass die Rhythusbewegung als ein Teil der Reformbewegungen verstanden und in größeren geistigen Zusammenhängen gesehen werden müsse (ebd., S. 25). Genauso wie der Körper standen auch eine Befreiung des Geistes im Sinne einer Aufhebung des Dualismus von Geist und Natur sowie eine Wiederverbindung der Künste im Zentrum der Lebensreform (vgl. Wobert 2001). Musiker und Tänzer wie E. Jaques-Dalcroze und Rudolf von Laban leisteten Pionierarbeit auf dem Gebiet der Neuverbindung von Musik und Tanz im Sinne eines ganzheitlichen pädagogisch und therapeutisch orientierten Ansatzes (Fitzthum 2003, S. 31).

Aus dieser Zeit heraus entwickelten sich auch etliche neue therapeutische Richtungen mit einem holistischen Ansatz wie z.B. die Gestalttherapie und die Humanistische Psychologie als „dritte Kraft“ neben der Tiefenpsychologie und dem Behaviorismus. Weitere von diesem Zeitgeist inspirierte Richtungen sind Rudolf Steiners Werk mit der Entwicklung der Eurythmie, Carl Orff mit dem Orff-Schulwerk, die Arbeit Wilhelm Kellers im Zwischenbereich von Heilpädagogik und Therapie und die des Musikers und Reformpädagogen Heinrich Jacobys auf der Grenze zwischen Musikpädagogik, Musiktherapie und Psychologie (ebd., S. 47, 49, 52, 60).

Erwähnt sei in diesem Kontext auch das heilpädagogische Wirken Mimi Scheiblauers, die ihre Arbeitsweise hauptsächlich über den persönlichen Kontakt vermittelte. M. Scheiblauers wenig dokumentierte Arbeit bezeichnet E. Fitzthum als das Verbindungsglied zwischen der Rhythusbewegung und der Musiktherapie (ebd., S. 84). Von besonderer Relevanz in Bezug auf CMT ist das Lebenswerk der Wiener Komponistin und Musiktherapeutin Vally Weigl, deren Schaffen von E. Fitzthum umfassend erforscht wurde (ebd., S. 86-171). Ihr vielgestaltiges Lebenswerk zeigt eine deutliche Nähe zu Pionierarbeiten von CMT's, zumal sie sich über ihre künstlerische und musiktherapeutische Arbeit hinaus intensiv sozial und politisch engagierte (ebd. S. 106). So arbeitete sie musiktherapeutisch mit behinderten Menschen und organisierte kulturelle Veranstaltungen für Menschen jeglicher Nationalität und Hautfarbe, wobei sie aus den Einnahmen humanitäre Hilfsprojekte finanzierte. E. Fitzthum erwähnt einen bemerkenswerten Satz von Vally Weigl zu diesen Veran-

staltungen, in dem sie schrieb, dass es „heute“ üblich sei, von der passiv zuhörenden Haltung der Patienten Abstand zu nehmen und sie in das Konzert mit einzubeziehen (ebd., S. 153). Zum Musikverständnis von Vally Weigl schreibt sie: „Ihre Überzeugung, dass Musik universell sei und als Sprache von jedem Menschen dieser Erde verstanden würde, [...], war der Motor ihres Engagements. Auf derselben Basis ruhte auch ihre musiktherapeutische Arbeit.“ (ebd., S. 98). Und sie weist darauf hin, dass Vally Weigl der Musik eine „Brückenfunktion“ zuschrieb: Musik als Brücke, die isolierte, mental oder emotional behinderte Menschen mit ihrer Umwelt und anderen Kindern, Erwachsenen oder TherapeutInnen verbindet (ebd., S. 137 f.).

Relevant im Kontext von CMT ist auch eine Formulierung des Auftrags der in den USA gegründeten „National Association for Music“ aus dem Jahr 1950, der eindeutig „community settings“ mit einbezieht (ebd., S. 111). Mit dem Verweis auf die amerikanische Musiktherapeutin Cheryl Maranto Dileo gibt Elena Fitzthum diesen Auftrag als „the progressive development of the therapeutic use of music in hospital, educational and community settings and the advanced of education, training and research in music therapy“ wieder. In diesem Zusammenhang weist sie darauf hin, dass die damals gewünschte musiktherapeutische Qualifikation nur von ausgebildeten und erfahrenen MusikerInnen erbracht werden konnte (ebd., S. 111 f.). Von daher ist anzunehmen, dass die Musiktherapie in dieser Pionierphase Mitte des 20. Jahrhunderts mehr musik- und gemeinschaftsorientiert war als in späteren Phasen. Dies bestätigen auch Berichte der Vally Weigl über britische Gesundheitseinrichtungen, die sie – laut Elena Fitzthum – anlässlich einer Europareise im Jahr 1953 schrieb. Innerhalb staatlich subventionierter „music programs“ würde das dafür verantwortliche „Council of Music in Hospitals“ monatliche Konzerte in etwa 50 Krankenhäusern organisieren und die PatientInnen ermutigen, sich auch nach ihrer Entlassung weiter mit Musik zu beschäftigen, und so genannte „musical circles“ in ihrer Wohnnähe installieren (ebd., S. 116). In einem anderen Krankenhaus in London habe man sogar ein Patientenorchester und einen Patientenchor gegründet und veranstalte regelmäßige Konzerte, auch in anderen Kliniken (ebd. S. 116). Solche Praktiken in britischen Gesundheitseinrichtungen der 50er Jahre weisen deutliche Parallelen zu der gegenwärtigen Performance-Praxis von CMT auf, auch wenn sie sicher nicht den häufig experimentellen Charakter heutiger musiktherapeutisch inspirierter Performances hatten.

Festzuhalten ist hier, dass diese frühen Wurzeln der Musiktherapie vor ihrer Institutionalisierung in deutlicher Resonanz zu heutigen Praktiken von CMT stehen, zumal ihre Pioniere aus musikalisch-ästhetischen und musikalisch-pädagogischen Zusammenhängen kamen. Auf diese Weise bildet CMT eine Brücke zu diesen frühen Wurzeln der Musiktherapie, die zugleich ihre eigenen sind, womit ihre integrative Rolle in diesen Zusammenhängen erneut unterstrichen wird. Diese kann sie sicher nur dann ausfüllen, wenn sie ihr gesamtes Spektrum therapeutischer wie künstlerischer Potentiale zur Entfaltung bringt.

2.3 Modelle konventioneller moderner Musiktherapie als Wurzel von CMT – Eine Annäherung an ein Paradox vor dem Hintergrund der Geschichte der Musiktherapie seit den 60er Jahren

Bei oberflächlicher Betrachtung ließe sich zu diesem Themenbereich ein breites Spektrum von Beispielen anführen, die als Wurzeln von CMT gelten mögen. Allerdings stellen sich bei einer vertieften Betrachtungsweise grundsätzliche Fragen. Wie Brynjulf Stige im Jahr 2002 ausführt, ist CMT offenbar zugleich eine Weiterentwicklung von wie auch ein Gegensatz zu konventioneller moderner Musiktherapie (Stige 2002a, S. 31). Bei manchen Modellen liege eine Ähnlichkeit unmittelbar auf der Hand, bei anderen bewege sich CMT weit weg von traditioneller Therapie, auf jeden Fall sei die Beziehung zwischen beiden vielgestaltig (ebd., S. 31 f.). Nun dürfte es angesichts der Fülle alter wie neuer musiktherapeutischer Ansätze schon etwas verallgemeinernd sein, von DER „konventionellen modernen Musiktherapie“ zu sprechen. Es erhebt sich hier die Frage, ab wann Musiktherapie als „konventionell“ betrachtet werden könne, denn sicher werden sich die meisten Pioniere wie auch Begründer neuer Methoden in der Musiktherapie keineswegs für konventionell gehalten haben. Außerdem stellt sich die grundsätzliche Frage, ob etwas so genuin auf Freiheit, Inspiration und Kreativität Basierendes wie Musiktherapie nicht zwangsläufig Einbußen erleidet, wenn man sie in einem hohen Maß Konventionen unterstellt. Bezieht man diese Frage auf CMT, beantworten sie ihre Pioniere eindeutig mit Ja, wie aus M. Pavlicevic und Gary Ansdells Bezeichnung von CMT als eines „anti-modells“ hervorgeht (Pavlicevic/Ansdell 2004, S. 21). Bezieht man diese Fragen nun auf Musiktherapie in ihrer Gesamtheit, so befindet man sich mitten in ihrer Geschichte seit den 60er Jahren und ihrem Bemühen, als therapeutische Disziplin im medizinisch-psychotherapeutischen Kontext Anerkennung zu finden, – was auch eine Annäherung an dort geltende Konventionen bedeutet. Wenn also von „der konventionellen modernen Musiktherapie“ gesprochen wird, ist damit die Musiktherapie gemeint, wie sie von M. Pavlicevic und A. Ansdell im Sinne des „Konsensmodells“ verwendet wird, das sich an Konventionen moderner Psychotherapie orientiert. Dabei ist der Begriff der Konvention im Zusammenhang von Musiktherapie sicher differenziert zu betrachten.

Der Terminus CMT ist bereits seit den 60er Jahren bekannt. Nach M. Pavlicevic und G. Ansdell verwendete ihn als erste wohl die Amerikanerin Florence Tyson 1971 in Verbindung mit ihrem „Creative Arts Rehabilitation Center“ (Pavlicevic/Ansdell 2004, S. 18). Parallel dazu leisteten britische MusiktherapeutInnen wie Juliette Alvin, Mary Priestley, Paul Nordoff und Clive Robbins sowie etliche weitere in Deutschland und den USA lebende MusiktherapeutInnen Pionierarbeit, wobei sie zwar den Begriff selbst nicht gebrauchten, jedoch viele Elemente, die heute als zentral für CMT gelten, – wie z.B. öffentliche Performances und soziale Gemeinschaftsaktionen – in ihre therapeutische Praxis integrierten. So erwähnen M. Pavli-

cevic und G. Ansdell 2004 einen Brief von Juliette Alvin aus dem Jahr 1968, in dem sie vom Bedarf nach einem flexiblen musiktherapeutischen Programm schreibt, das den KlientInnen eine Motivation geben würde, musikalische Aktivitäten fortzusetzen, wenn sie in ihre „community“ zurückkehren würden (ebd., S. 18). Und G. Ansdell weist auf das Phänomen hin, dass diese offene, den jeweiligen sozialen Kontext mit einbeziehende Praxis – explizit Performances – zwar weiterhin stattfand, aber in der musiktherapeutischen Literatur keinen Einlass in die Theoriebildung fand, – so als wäre diese Praxis selbstverständlich („self-evident“) oder nur schwer in die sich entwickelnden Theorien zu integrieren (Ansdell 2010, S. 163). Dazu schreibt er: „Als die Musiktherapie in den 80er Jahren mehr und mehr institutionalisiert und professionalisiert wurde (zumindest in Europa und Nordamerika), bewegte sich ihre Einstellung zu musikalischer Performance in eine negative Richtung. Zusammen mit ihrer Legitimation als eine paramedizinische/psychologische Intervention kamen die normativen Konventionen dieser klinischen Praktiken auf [...] Dies führte zu einer wachsenden ‚Privatisierung‘ der Praxis – individuelle Sitzungen oder solche in geschlossenen Gruppen wurden zur Norm, wobei der Therapeut eindeutig Schwierigkeiten (aus disziplinarischen und professionellen Gründen) bekam, wenn er praktisch oder theoretisch Performance in seine Arbeit integrierte“ (ebd., S. 163 f.).

Der sich zunehmend intensivierende Diskurs um CMT, zusammen mit umfangreichen Veröffentlichungen zu diesem Thema, die sowohl die praktischen wie die theoretischen Aspekte betreffen, entstand also vor dem Hintergrund einer Art „Profilneurose“ der Musiktherapie, die mit der Wandlung des Berufsbildes von MusiktherapeutInnen innerhalb der vergangenen vier Jahrzehnte begründet werden kann. In den 60er Jahren war die Musiktherapie zumindest in Deutschland relativ wenig bekannt und erhielt auch nur wenig Anerkennung von künstlerischer wie medizinischer Seite. In Kliniken waren damals MusiktherapeutInnen nicht allein zuständig für ihre KlientInnen, sondern auch z.B. für die Gestaltung musikalischer Umrahmungen von Feiern zu Ostern, Weihnachten etc. Sie hatten also im Vergleich zu heute wesentlich mehr gemeinschaftliche Aufgaben, die über die Tätigkeit innerhalb der rein klinischen Musiktherapie hinausgingen. Die zunehmende Professionalisierung der Musiktherapie, die Gründung von Studiengängen für Musiktherapie an Hochschulen, die beständig zunehmende Präsenz der Musiktherapie in den Medien und besonders auch ihre wachsende Nähe zur Psychotherapie führte dazu, dass bei MusiktherapeutInnen ein verändertes Selbstbewusstsein und Selbstbild entstand –, eine Entwicklung, die in Westdeutschland besonders durch die Pionierarbeit von Hans-Helmut Decker-Voigt befördert wurde (vgl. Decker-Voigt 1975, 1991, 1996, 1999, 2008, 2009). In Ostdeutschland war es Christoph Schwabe, der hier Pionierarbeit leistete (vgl. Schwabe 1974, 1991, Schwabe/Haase 2008).

Trug man nun an MusiktherapeutInnen das Ansinnen heran, eine Weihnachtsfeier musikalisch auszurichten, so wurde sie eher mit der Begründung zurückwiesen,

warum sie als hochqualifizierte, psychotherapeutisch geschulte TherapeutInnen für solche allgemeinen Aufgaben zuständig seien. Um eine gesellschaftliche und wissenschaftliche Anerkennung zu erwirken, legte man Wert auf ein spezialisiertes, wissenschaftliches Berufsbild in der Musiktherapie und konzentrierte sich auf die Abgrenzung zu anderen Berufen, z.B. der Musik- oder der Sozialpädagogik.

So ging mit der größeren Professionalisierung vielfach auch eine gewisse Abschottung und Enge einher, was wiederum zu intensiven Auseinandersetzungen über die Definition und Bedeutung von Musiktherapie führte, wie Brynjulf Stige in seinem Artikel „The Relentless Roots of Community Music Therapy“ 2002 schrieb (vgl. Stige 2002a, S. 14). Er weist darauf hin, dass sich diese Kämpfe im Feld der Musiktherapie oft darauf bezogen, wie diese Disziplin und Profession definiert werden könne, und in welcher Beziehung sie zur Gesellschaft und den Anliegen des täglichen Lebens ständen. In diesem Zusammenhang zitiert er Even Ruud, der bereits im Jahr 1988 folgende Gedanken äußerte: „Vom Wissens-Standpunkt der Gesellschaftswissenschaft aus ist es verständlich, dass sich Musiktherapie, als sie sich in den 50er Jahren zunächst unter anderen universitären Disziplinen etablierte, von jeder Art metaphysischen und idealistischen Theorien abgrenzen musste, um Respekt in der vorherrschend wissenschaftlichen Gemeinde zu finden. Aber indem die Wissenschaft der Musiktherapie geschaffen wurde, [...], wurde die Frage der grundsätzlichen Rolle des Wertes von Musik im alltäglichen Leben an die Musikpädagogen und Philosophen übergeben – ebenso wie an die Musik-Industrie. So gewann das Konzept der Musiktherapie stark an wissenschaftlicher Glaubwürdigkeit, verlor aber ihre historisch bedeutende Rolle als ein Wissensfeld, welches Musik als primäre Informationsquelle dahingehend betrachtet, wie man leben kann und in Beziehung zum Universum steht“ (ebd., S. 14 f.). Diese Gedanken Even Ruuds veranschaulichen deutlich die Gefahr eines Verlustes, den die zunehmende Verwissenschaftlichung von Musiktherapie auf der Ebene holistischer Erkenntnis mit sich brachte. Musik wurde zunehmend weniger in einem spirituellen Sinn als therapeutisch wirksam gesehen, sondern in erster Linie in einem medizinisch-psychotherapeutischen.

G. Ansdell beschreibt die Bewegung von CMT zum Teil als eine Antwort auf diese Einstellungen und Annahmen (Ansdell 2010, S. 164). So erlebte CMT in den 90er Jahren ein Comeback in neuen Formen. Dieses Comeback war ein weltweites, – der Begriff tauchte sowohl in Skandinavien, Irland, Großbritannien, Südafrika, Australien wie auch den USA auf. Die Möglichkeit einer weltweiten Kommunikation im Internet trug dazu bei, dass CMT seitdem auf globaler Ebene diskutiert und praktiziert wird. Und so, wie sie auf der einen Seite ein Anti-Modell zu „konventioneller moderner Musiktherapie“ darstellt, wird hier im Folgenden aufgezeigt, wie sie auf der anderen Seite auch als eine Weiterentwicklung von bekannten Strömungen moderner Musiktherapie verstanden werden kann.

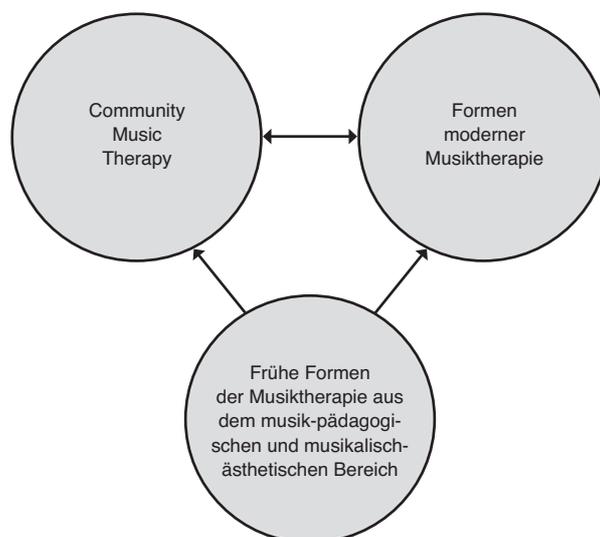
Besonders hervorgehoben sei in diesem Zusammenhang die Nordoff/Robbins-Musiktherapie, auch „Schöpferische Musiktherapie“ genannt. Wie in der CMT stehen

auch in der Schöpferischen Musiktherapie der Mensch mit seinen natürlichen künstlerischen Potentialen und die Musik als künstlerisches Medium im Mittelpunkt (vgl. Gustorff 2009, S. 354). Auffallend ist, dass etliche Pioniere von CMT in Nordoff/Robbins-Musiktherapie-Zentren arbeiten oder an diesen Instituten studierten, wie z.B. Mercédès Pavlicevic, Gary Ansdell, Kenneth Aigen, Jessica Atkinson, Stuart Wood, Oksana Zharinova-Sanderson und Alan Turry.

Brnyjulf Stige erwähnt, dass er in seiner therapeutischen Arbeit von dem musikzentrierten Ansatz und dem interaktiven, dialogischen Charakter der Arbeit Paul Nordoffs und Clive Robbins besonders beeinflusst wurde (Stige 2004a, S. 99). Er schreibt, dass sie ein Wegweiser für seine eigene Praxis war, ebenso C. Robbins' Rolle als sensibler Unterstützer. Dies könne in mancher Hinsicht als ein mögliches Modell für Community Music Therapist's gesehen werden, in dem die Befähigung und Selbstermächtigung von KlientInnen ein zentraler Wert sei. Darüber hinaus erwähnt er auch die theoretischen Arbeiten von Even Ruud und Carolyn Kenny, die ihm auf seiner eklektischen Suche nach neuen Wegen musiktherapeutischer Praxis wegweisend gewesen seien (ebd., S. 99 f.).

Zusätzlich zu Formen moderner Musiktherapie sind sicher auch Modelle aus verwandten therapeutischen Disziplinen zu nennen, wie z.B. die Aktive Gruppenmusiktherapie (vgl. Weber 2009, S. 166). Eine Erweiterung und Präzisierung dieses Themas wird in diesem Kapitel an späterer Stelle in einer Übersicht über Wurzeln von CMT in verschiedenen Ländern gegeben.

Abschließend sei darauf hingewiesen, dass die aufgezeigten Entwicklungen den Schluss nahelegen, dass CMT das Potenzial hat, die moderne Musiktherapie mit ihren eigenen Wurzeln rückzuverbinden, vorausgesetzt, dass eine solche Verbindung in der Musiktherapie erwünscht wäre. CMT käme also auch von diesem Aspekt her eine integrierende Rolle zu. Die folgende Grafik von mir zeigt die Möglichkeit einer solchen Rückverbindung, gegenseitiger Befruchtung und Durchdringung.



2.4 Wurzeln von CMT im Bereich von Theorien aus den Sozial- und Humanwissenschaften und der Psychologie

Im multidimensionalen Feld musiktherapeutischer Methoden und Forschung zeigt sich, dass Musiktherapie und CMT von sehr unterschiedlichen Theorien aus den Bereichen der Natur-, Sozial- und Humanwissenschaften inspiriert sind. Beim Studium der verschiedenen Ansätze von CMT, wie sie sich z.B. in G. Ansdells, M. Pavlicevics, B. Stiges, T. Aasgaards und S. Procters Arbeiten zeigen, wird erkennbar, dass ihnen innerhalb dieser Vielfalt besonders drei theoretische Ansätze zugrunde liegen: Die Kritische Theorie, die Postmoderne Theorie und die Systemtheorie.

Alle drei Ansätze gelten aus meiner Sicht als Grundlagen für CMT.

1. Die Kritische Theorie geht auf die Frankfurter Schule der Philosophie zurück, deren prominente Vertreter z.B. Jürgen Habermas, Theodor Adorno, Herbert Marcuse, Max Horkheimer und Erich Fromm sind. Sie wurde von der Psychoanalyse und dem Marxismus inspiriert und gehört zum Bereich der Sozialwissenschaften bzw. der Sozialphilosophie. Ihr Thema ist die kritische Analyse der Unterdrückungsmechanismen der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft mit dem Ziel einer veränderten Gesellschaft mündiger, selbstbestimmter Menschen. Nach Even Ruud, dessen Arbeit von der kritischen Theorie beeinflusst wurde, hat sie eine „wichtige Funktion in der Entwicklung von Musiktherapie als einer komplexen Disziplin“ inne (Ruud 2005, S. 39). Auch die Arbeit von Brynjulf Stige wurde von der kritischen Theorie beeinflusst, was er erwähnt (Stige 2004a, S. 103).
2. Die Vertreter der Postmoderne kritisieren die Moderne als eindimensional, totalitär und gescheitert und beziehen sich auf eine Geisteshaltung der Heterogenität, in der es keine allgemeinverbindliche Wahrheit gibt, die widerspruchsfrei das Ganze eines jeweiligen formalen Systems legitimiert. Sie proklamieren die Möglichkeit eines Pluralismus gleichberechtigter Perspektiven. Vertreter sind z.B. Michel Foucault (1926-1984) und Jaques Derrida (1930-2004). Im Bereich der Musiktherapie sind es vor allem G. Ansdell und E. Ruud, die dieser Haltung nahe stehen. So schreibt E. Ruud zur Relevanz der Postmodernen Theorie für die Musiktherapie: „Wenn wir die Idee akzeptieren, dass wir in verschiedenen subjektiven Realitäten leben, [...], dann kann es keine generalisierenden objektiven Theorien im Bereich der Musiktherapie geben. [...]. Die Wahrheit ist lokal, und das Beste, was wir tun können, ist, gute Interpretationen und Beschreibungen von dem zu geben, was hier und jetzt passiert. [...]“ (Ruud 2005, S. 42 f). Relativität, Kommunikation, Flexibilität, Kooperation und eine subjektive Interpretation der Wirklichkeit stellen die Grundlagen dar. Besonders im Werk von G. Ansdell und vielen VertreterInnen der „new musicology“ findet sich diese Haltung.
3. Nach Even Ruud hat die Systemtheorie ihre Wurzeln in der Antike und entwickelte sich über eine Periode von 600 v. Chr. bis 300 v. Chr. hinweg (ebd., S. 39). Während sie im 19. Jahrhundert zunehmend an Bedeutung verlor, gewann sie im

20. Jahrhundert als interdisziplinäres Erkenntnismodell neue Relevanz durch die Forschungen von Albert Einstein, Niels Bohr, Max Planck und Werner Heisenberg im Rahmen der Quantenphysik. Die Systemtheorie basiert auf der Erkenntnis der Welt als einem auf subtile Weise vernetzten Ganzen, in dem der Aspekt der Beziehung von höchster Bedeutung ist. Ihre Prinzipien werden insbesondere von dem ungarischen Philosophen und Physiker Ervin Laszlo ausführlich beschrieben (vgl. Laszlo 2000). Systemtheoretische Denkmodelle haben inzwischen etliche Disziplinen inspiriert, u.a. auch die Psychiatrie (Gregory Bateson), die Sozialwissenschaften (Kurt Lewin) und die Musiktherapie (Carolyn Kenny, Kenneth Bruscia). Letztere prägten den Begriff der „Ecological Music Therapy“ (K. Bruscia 1998, C. Kenny 2006a), wobei C. Kenny darauf hinweist, dass die Prozesse der Musiktherapie die Prozesse der Natur reflektieren und die Beziehung zwischen Therapeut und Klient als hochkomplexes System zu sehen sei, vergleichbar mit ökologischen Systemen (Kenny 2006a, S. 237 f.). Die dem Systemischen innewohnende Qualität einer zyklischen Kausalität (anstelle einer linearen) findet sich besonders im Ansatz von CMT wieder. Von daher ist die Systemtheorie für sie von hoher Relevanz. Außer C. Kenny und K. Bruscia sind auch Pioniere der CMT wie B. Stige, G. Ansdell und S. Procter sowie E. Ruud in diesem Zusammenhang zu sehen.

4. Als vierter Bereich seien hier Strömungen aus der Psychologie benannt, die als Wegbereiterinnen von CMT gelten können. Dies ist zunächst die von dem amerikanischen Psychologen Abraham H. Maslow begründete Humanistische Psychologie, die sich als „dritte Kraft“ neben der Psychoanalyse und dem Behaviorismus verstand (vgl. Bischof 2010, S. 93). Mit ihrem holistischen Menschen- und Weltbild beförderte sie nicht nur die Entstehung der Salutogenese, sondern auch die Entwicklung neuer therapeutischer Formen. Nach M. Bischof sah sich die Humanistische Psychologie „als Renaissance des Humanismus in Psychologie und Sozialwissenschaften und etablierte in den Humanwissenschaften ein neues Menschenbild sowie ein neues Wissenschaftsverständnis“ (ebd., S. 93).

Als eine zweite Strömung sei die psychotherapeutische Aktionsmethode des Psychodramas, der Soziometrie und der Gruppenpsychotherapie genannt, die der österreichisch-amerikanische Psychiater Jakob Levy Moreno (1889-1974) entwickelte. Und auch wenn manche Pioniere von CMT, wie z.B. Gary Ansdell, eine Verknüpfung von CMT mit psychotherapeutischen Methoden ablehnen, so mag J. L. Morenos Arbeit dennoch zum Wurzelbereich von CMT gehören. Bereits in den 50er und 60er Jahren war die Grundlage seiner Methoden die Annahme, dass der Mensch sich im Beziehungsnetz zu anderen Menschen wie auch durch Interaktionen mit der sozialen und natürlichen Umwelt entwickle. Im Fokus steht daher nicht das isolierte Individuum, sondern das Individuum in seiner Beziehung mit seinem sozialen Netzwerk. Die Identität des Menschen wird dabei durch soziale Aspekte, Individualität und Spiritualität verwirklicht (vgl. Stangl 2010).

2.5 Community Music

Community Music ist eine vorwiegend britische Tradition, die ins 19. Jahrhundert zurückgeht und auf der reichen Tradition amateurhaften Musizierens beruht, die auch in Irland und Schottland weit verbreitet war. Ihre Wurzeln reichen weit zurück in die vor-industrielle Zeit, in der auf öffentlichen Plätzen, in freier Natur, in den Dörfern und Pubs gemeinsam musiziert wurde. Eine solch reichhaltige traditionelle Musizierpraxis hat sich heute nur noch an wenigen Stellen genuin erhalten, teilweise ist sie inzwischen geradezu ausgestorben. In jüngster Zeit ist allerdings mancherorts eine Neu-Belebung zu beobachten. Die gemeinschaftsbildende Kraft von Musik – folk music wie klassischer Musik – wurde in Großbritannien auch von staatlicher Seite erkannt, sodass es seit den 50er Jahren des letzten Jahrhunderts Förderprogramme, so genannte „music programs“, gibt mit dem Ziel, unterschiedliche Gemeinschaften oder Kommunen zu verbinden, Menschen in sozialen Brennpunkten zu unterstützen oder Hilfen bei der Wiedereingliederung ins soziale Leben nach Krankenhausaufenthalten zu geben (vgl. Fitzthum 2003, 116). Inzwischen hat sich die Praxis von Community Music auf internationaler Ebene verbreitet, und seit dem Jahr 2006 existiert sogar ein akademisches Journal mit dem Titel „International Journal of Community Music“, auf dessen Homepage folgende Erklärung zu finden ist: „Community Music hat viele Bedeutungen und nimmt – in Abhängigkeit von verschiedenen Variablen – viele Formen an. Relevant dafür sind z.B.:

- die mit einbezogenen Menschen (e.g., ‘community music workers‘ und/oder MusikerInnen, KlientInnen oder StudentInnen);
- die in diesen Prozess einbezogenen communities und Institutionen;
- die Ziele, Absichten oder Bedürfnisse, die ein Community Music Programm zu erreichen intendiert;
- die Beziehung zwischen einem bestimmten Community Music Programm und seinen geographischen, sozialen, ökonomischen, religiösen, kulturellen und/oder historischen Gegebenheiten;
- die finanzielle Hilfe, die ein Community Music Programm erhält oder auch nicht.

Darüber hinaus heißt es in dem Journal:

„[...] wir nehmen an, [...] dass Community Music [...] musikalische Lern- und Lehr-Interaktionen und Transaktionen beinhaltet, die sich ‘außerhalb‘ traditioneller Musik-Institutionen wie Universitäten, öffentlichen Schulen und Konservatorien ereignen, und in Beziehung mit diesen zusammenarbeiten“ (vgl. Elliott/Higgins 2008).

Der Begriff „Community Music“ etablierte sich laut B. Stige in England und Irland in den 60er und 70er Jahren des vergangenen Jahrhunderts und steht für eine Musizierpraxis, bei der Berufs- und Amateurmusiker in unterschiedlichsten sozialen Rahmenbedingungen zusammen musizieren und arbeiten (Stige 2004a, S. 101). B. Stige weist darauf hin, dass Community Musicians sich – im Gegensatz zu der pa-

rallelen Entwicklung der Musiktherapie – nicht selbst organisierten mit der Absicht, eine etablierte Disziplin oder eine Profession zu etablieren (ebd., S. 101). Und er betont, wie wichtig es für CMT's sei, angesichts dieser einzigartigen Tradition in England und Irland in ihrer Arbeit stets lokale musikalische, auf der Amateur-Ebene angesiedelte, Traditionen sorgfältig zu berücksichtigen. Diese bildeten das jeweilige kulturelle und soziale Kapital einer Community und würden Aufschluss zu Werten und sozialen Praktiken in einer Ortschaft oder Community geben (ebd., S. 101). Die Bedeutung einer Einbeziehung dieser lokalen Traditionen, Werte und sozialen Praktiken wird außer von Brynjulf Stige auch ausdrücklich von den norwegischen Autoren Even Ruud (1998), Trygve Aasgaard (2004) und von dem Briten Simon Procter (2004) hervorgehoben.

Bewegungen hinsichtlich einer Neu- oder Wiederbelebung auf dem Gebiet der Community Music finden sich derzeit auf globaler Ebene, dabei besonders in den USA, wo heute vielfach Community Music-Programme von staatlichen, kirchlichen oder privaten Institutionen initiiert werden (vgl. z.B. Senterfit 2010). Viele Community Music-Initiativen setzen sich zum Ziel, innerhalb von Gemeinden, Stadtteilen und Regionen musikalische Bildungsarbeit zu leisten und dabei den sozialen Aspekt des gemeinsamen Musizierens in den Vordergrund zu stellen. Es geht in diesen Programmen besonders um den verbindenden, kommunikativen Charakter von Musik, z. B. zwischen Alt und Jung, Gesunden und Kranken oder Menschen verschiedener Nationalität. Auch die Bewahrung oder Neu-Schaffung einer kulturellen Identität, bei der die Sozialisierung und die Freude am Musizieren im Mittelpunkt stehen, ist ein wichtiger Aspekt von Community Music. Dabei arbeiten z.B. MusikerInnen mit Schulen, Familien oder innerhalb sozialer Einrichtungen wie Mehrgenerationenhäusern oder integrativen Jugend-Wohnprojekten unter der Prämisse, dass Musik jeden Menschen erreichen kann. Vor allem zwischen Menschen verschiedener Nationalität und Religion stellt Community Music oftmals ein Brücke dar (vgl. Deane 2010).

Eine besondere Ausprägung von Community Music jenseits von Institutionen zeigt sich in Initiativen von BürgerInnen, die sich in ihrer jeweiligen Region für gemeinsames, offenes Singen oder Musizieren einsetzen, wie z.B. das „Grassroots Singing“ in Carolina, USA (vgl. Crossen 2009). Die InitiatorInnen verstehen sich dort als kulturelle Graswurzel-Bewegung von Menschen, die an noch vorhandene Traditionen anknüpfen und auf dieser Basis eine neue Kultur gemeinsamen Singens innerhalb lebendiger sozialer Interaktion aufbauen. Unter der Überschrift „What's the Sound of Grassroots Singing“ betreibt die Bewegung eine Website mit dem Ziel, den Gedanken der „local music“ weiter zu tragen und andere Initiativen zu eigenen Community Music Projekten zu ermutigen (ebd., 2009).

Die Tendenz in modernen westlichen Gesellschaften, auf kommunaler, regionaler Ebene zurück zu traditionellen Formen des Musizierens zu finden oder – darauf aufbauend – neue kulturelle Formen zu entwickeln, ist besonders auch in Norwegen und Schweden anzutreffen. Über diese Entwicklung sagt der Musiktherapeut Even

Ruud: „In Norwegen haben etliche regionale musikalische Bewegungen lokaler Identität zu einem neuen Selbstwertgefühl verholfen. Eine solche Musik fördert die typischen regionalen Zugehörigkeitsgefühle durch Konnotationen lokaler Art und Lebensführung (Ruud 1998, S. 44). Anhand einer Studie beschreibt er, wie die aktive Einbeziehung einer jungen Rockband in das soziokulturelle Leben einer norwegischen Gemeinde für die Menschen dieser Region zu einer bedeutsamen sozialen Integrationskraft wurde. Die Studie ergab, dass die Bewältigung von Elementen aus der Populärmusik zu einer symbolischen Ressource wurde, die den Teilnehmenden half, Sinn im alltäglichen Leben zu gewinnen, und die die Entwicklung einer starken Identität unterstützte, die in einer lokalen ästhetischen Qualität – dem „hard-rock groove“ – verankert war (ebd., S. 86).

Auch in anderen europäischen Ländern, z.B. in Deutschland und der Schweiz gibt es eine Fülle vergleichbarer Initiativen, allerdings unter anderen Bezeichnungen. Beispiele dafür sind das von dem Musiker und Pädagogen Ernst Waldemar Weber initiierte, wissenschaftlich begleitete musikalische Schulprojekt und das „Eltern-Kind-Singen“ in der Schweiz, die Musikschule auf Rädern der „jam-liners“ in Hamburg, das Gewaltpräventionsprojekt „Beats statt Schläge“ von Gisela Lenz in München oder die von Gerd Rieger initiierte Rockband „Rock am Ring“ der Lebenshilfe Krefeld (vgl. Weber 2008, S. 197-200, Himmel 2009, Lenz 2009, Rieger 2006, S. 239).

Wenngleich all diese Community Music-Projekte in erster Linie pädagogisch, künstlerisch und soziokulturell orientiert sind, spielen sie doch in der Gesundheitsprophylaxe eine bedeutende Rolle und können sicher im weitesten Sinn als therapeutisch bezeichnet werden. Die Nähe zur CMT wird aus diesen Gemeinschaftsprojekten zweifellos deutlich.

2.6 Soziotherapie und Milieuthherapie

Die Soziotherapie oder Sozialtherapie war bereits in den 20er Jahren des letzten Jahrhunderts eine wichtige therapeutische Praxis, die durch Impulse der Lebensreform-Bewegung genährt wurde und besonders von der aufkommenden anthroposophischen Bewegung mit entwickelt wurde (vgl. Grimm 2004). Als ambulante Behandlung und Begleitung psychisch erkrankter und behinderter Menschen kann sie insofern als eine Wurzel von CMT betrachtet werden, als dass sie – ebenso wie diese – dahin zielt, KlientInnen in ihr soziales Umfeld zu integrieren, ein gesundes, heilsames Beziehungsumfeld zu gestalten und soziale Netzwerke zu kreieren. Dabei ist die Arbeit oft interdisziplinär und methodenübergreifend. Ähnlich wie in der CMT wird in der Soziotherapie beabsichtigt, KlientInnen zu einer Teilhabe in ihren soziokulturellen Lebensbereichen zu befähigen und ihre Kommunikationsfähigkeit mit ihrem sozialen Umfeld zu fördern. Die therapeutischen und rehabilitativen Angebote zielen darauf ab, KlientInnen zu unterstützen, mit ihrem Umfeld in Kontakt zu kommen und ihre Interessen selbst wieder wahrzunehmen (vgl. Schmidt 2002). Allerdings richtet sich die Soziotherapie in erster Linie an psychisch kranke Menschen und ist nur teilweise musikorientiert. Brynjulf Stige weist im Jahr 2004 darauf hin, dass die Bezeichnung dieser therapeutischen Richtung je nach Zeit und Ort variieren würde, – so sei eine Artikulierung dieses Ansatzes im skandinavischen Kontext die so genannte „Network-therapy“. (Stige 2004a, S. 102) Bedeutsam in diesem Zusammenhang sind auch die sozial-therapeutischen Dorfgemeinschaften der anthroposophischen „Camphill-Bewegung“, die – ursprünglich initiiert von Rudolf Steiner – inzwischen in über 20 Ländern entstanden sind und gerade der Musik und Kunst einen hohen therapeutischen Wert geben (vgl. Meier 2010).

Auch die in den 50er Jahren entwickelte Milieuthherapie kann als Wurzel von Community Music Therapy gesehen werden. Durch ihr therapeutisches Modell einer „künstlichen Familie“, einer temporären therapeutischen Lebensgemeinschaft, ist in ihrem Konzept der gemeinschaftsorientierte Ansatz eingeschlossen (vgl. Mayer 2010). Da das tägliche Handeln aller MitarbeiterInnen sowie alle Geschehnisse, gleich ob positiv oder negativ (z.B. innerhalb eines Krankenhauses oder Kinderheimes) als therapeutisch wirksam angesehen werden, ist die unmittelbare Einbeziehung des Umfeldes eines Menschen diesem Ansatz immanent. Die von dem Reformpädagogen und Psychoanalytiker Fritz Redl entwickelten Leitlinien eines therapeutischen Milieus – wie z.B. die Berücksichtigung der „Außenwelt“, die therapeutische Elastizität und die den Gesamtkontext der KlientInnen berücksichtigende Auswahl der Tätigkeiten – verdeutlichen die Verwandtschaft zwischen der Milieuthherapie und CMT (vgl. Redl 1987).

2.7 Gemeinwesen- bzw. Sozialarbeit, soziale Kulturarbeit

Dieses weite Feld weist eine große Vielfalt von Erscheinungsformen auf, die zudem von Land zu Land variieren. B. Stige weist darauf hin, dass Sozialarbeit – im Gegensatz zur Soziotherapie und der Milieuthérapie – mehr „bottom-up“-orientiert sei, sich also eher an den Bedürfnissen der Menschen selbst orientiere als an Bedürfnissen, wie sie von Professionellen formuliert würden. Sie befasse sich auch mehr mit kommunaler Entwicklung als mit den Bedürfnissen des Individuums. Von daher scheint gerade in diesem Feld eine starke Wurzel von CMT als kultureller Bewegung zu liegen, zumal sie, wie auch B. Stige bemerkt, auf Werten basiert wie z.B. sozialer Gerechtigkeit (Stige 2002a, S. 33). Sozialarbeit bzw. „community work“ wurzelt in sozialen und sozial-pädagogischen Bewegungen des 19. Jahrhundert und verfolgte vielfach das Ziel, gesellschaftliche Benachteiligungen abzubauen oder aber, wie im englischen Kolonialismus, Gemeinschaften an eine staatlicherseits gewünschte Gemeindeentwicklung anzupassen (vgl. Stige 2002a, S. 33). So weist B. Stige auf die Arbeit des amerikanischen Bürgerrechtlers Saul D. Alinsky (1809-1972) hin, der sich in Amerika seit den 30er Jahren intensiv für die Rechte der Menschen in Slums und Gemeinden einsetzte und eine außergewöhnliche Integrationsarbeit leistete (ebd., S. 33). Während des 2. Weltkriegs wie in den Jahren danach bezogen etliche soziale Hilfsorganisationen Musik in ihre Hilfsprogramme mit ein, so wie das „Musicians Emergency Committee“ in den USA (Fitzthum 2003, S. 153). In Hamburg z.B. lud man im Jahr 1945 junge MusikstudentInnen ein, in Lagern von verwundeten Soldaten für diese Menschen zu spielen (persönliche Mitteilung meiner Mutter, einer Geigerin und in jener Zeit Musikstudentin in Hamburg).

Mit Bezug auf die 60er und 70er Jahre weist B. Stige auf das Dilemma eines Spannungsfelds zwischen sozialer „community work“ und staatlichen Interessen hin, das sich besonders in dieser Zeit zeigte, und das er in der Frage formulierte: „Wie ist die Beziehung zu politischen Autoritäten, Kollaboration oder Konfrontation?“ (Stige 2002a, S.33). Das Thema Sozialarbeit war in den 60er und 70er Jahren in vielen westlichen Ländern radikalisiert, doch entwickelte sich auch gerade in dieser Zeit eine Vielfalt akademischer Studiengänge wie z.B. in Deutschland, wo Ausbildungen im Fach Musik an Fachhochschulen für Sozialpädagogik, musiktherapeutische Fortbildungen und etliche Konzepte zur Einbeziehung von Musik und Sozialarbeit in neue soziale Berufsfelder entstanden (Finkel 1979, S. 13). Unter dem Begriff „Musik in der sozialen Arbeit“, „Musik- und Sozialpädagogik“ oder „Soziale Kulturarbeit“ ist in Deutschland seit den 70er Jahren eine Vielzahl von Ansätzen zu finden, die versuchten, musikalische Kulturarbeit in sozialen Zusammenhängen zu etablieren. Dafür stehen besonders musiktherapeutische AutorInnen aus Deutschland, wie z.B. Almut Seidel (1976), Hans-Helmut Decker-Voigt (1979), Christoph Schwabe (1978) und Klaus Finkel (1979).

So wurde in den vergangenen Jahrzehnten die soziale Arbeit in vielen westlichen Ländern zunehmend professionalisiert. Zur Zeit entwickelt sich jenseits vom offiziellen Gesundheitsbereich zudem eine wachsende Anzahl von inoffiziellen Gesundheits-Netzwerken, teilweise auf der Basis von Selbsthilfe-Netzwerken.

Dieses weite Feld auf inoffizieller wie institutionalisierter Ebene birgt viele Schnittpunkte zur CMT und kann von daher sicher als eine ihrer zentralen Wurzeln betrachtet werden. Beispiele dafür sind die gemeinwesenorientierten, von musikpädagogisch qualifizierten SozialpädagogInnen betreuten Projekte wie Mobile Musikschulen, Rockmobile, musikalische Frühförderstellen, Musikfreizeiten und Altenhilfe mit Musik. Ein bekanntes Beispiel aus dem Ausland ist das seit mehr als 30 Jahren bestehende „El sistema“ in Venezuela, das der Musikpädagoge José Antonio Abreu ins Leben rief (vgl. Kolbe 2009). Dieses vorwiegend staatlich finanzierte System von Kinder- und Jugendorchestern mit inzwischen etwa 300.000 Mitgliedern hat es geschafft, Kinder aus notleidenden Familien aus den Slums und von der Straße zu holen, ihnen Musikunterricht zu ermöglichen, – wobei die Großen auch die Kleinen unterrichten – und ihnen damit Hoffnung auf eine bessere Zukunft zu geben. Innerhalb dieses Projekts wurden auch junge Strafgefangene integriert und Chöre für behinderte Kinder gegründet (ebd., 2009). Es ist offensichtlich, dass in einem Land, in dem 80 % der Menschen unter Armut leidet und Gewalttätigkeit und Not für viele Kinder tägliche Wirklichkeit ist, ein solches Projekt sozialtherapeutische Wirkung hat.

Vergegenwärtigt man sich dieses weite Feld mit seiner Vielfalt verschiedenster Ansätze als Wurzel von CMT, so stellt sich mit Recht die Frage, an welchem Punkt diese häufig pädagogisch orientierten Projekte beginnen, eine solche Wurzel darzustellen. Der Diskurs solcher definitorischer Fragen ist dem Kapitel 3 vorbehalten und wird dort detailliert geführt. Jedoch könnte als Orientierung bei der Beantwortung der Frage die Definition von B. Stige gelten, CMT „sei ökologisch, werte- und musikzentriert“ (Stige 2004b, S. 4). Von daher mag man sich in diesem Kontext fragen, ob ein Projekt, das als Wurzel von CMT gelten könne, ökologischen Charakter hat, von Werten getragen ist und ob Musik in seinem Zentrum steht.

2.8 Künstlerische Aktionen zwischen Konzert, Improvisations-Musiktheater und Therapie und künstlerische Strömungen wie die Neue Improvisationsmusik und die Fluxusbewegung

Dieses Kapitel zeigt auf, wie CMT als grenzenüberschreitende kulturelle Bewegung, die auf Werten wie sozialer Gerechtigkeit und Gleichwertigkeit beruht und eine Integration von Musik und Alltagskultur anstrebt, in deutlicher Resonanz mit künstlerischen Strömungen der vergangenen Jahrhunderte steht. Von je her ist der Abgrund zwischen Inhalten von Kunst und obrigkeitsstaatlichen Kunstvorstellungen für KünstlerInnen nur schwer überbrückbar gewesen. Bereits vor einem Jahrhundert entstand ein Vielfalt neuer künstlerischer Bewegungen, die Konventionen aufbrachen (wie z.B. der Gang in die Abstraktion, der Dadaismus und Surrealismus) und neue Ausdrucksformen ins Leben riefen, welche konventionelle Kunstformen und Werte in Frage stellten.

Aus der Vielfalt der Strömungen sei zunächst die Fluxusbewegung genannt, die Anfang der 60er Jahre gegründet wurde und sich zu einer internationalen Kunst-richtung entwickelte (vgl. Rappmann 1984, S. 55). Zugleich stellte diese Bewegung auch eine Form der Aktionskunst dar und das Bemühen, neue kollektive Lebensformen zu kreieren. Namhafte VertreterInnen wie Joseph Beuys, John Cage, Mary Bauermeister, June Paik und Yoko Ono verstanden sie als eine Bewegung, der es um ein grundsätzlich neues Verständnis von Kunst und Leben ging. Der Publizist und Verleger Rainer Rappmann schreibt zu dieser Bewegung: „Fluxus, ‚das Fließende‘, wendet sich gegen traditionelle Kunstvorstellungen [...], indem es sich auf das Wort Heraklits beruft ‚Alles Sein befindet sich im Strom des Entstehens und Vergehens‘. Die Fluxusbewegung hatte sich dafür stark gemacht, die Grenzen zwischen den Künsten, zwischen Kunst und Leben einzureißen, den traditionellen Kunstbegriff zu hinterfragen und zwischen KünstlerInnen und Gesellschaft eine neue geistige Einheit herzustellen“ (ebd., S. 55). Die Intention der Fluxus-Performances war, Aspekte aus der Gesellschaft als künstlerisches Gesamtbild darzustellen und ohne Kompromisse zu reflektieren. Das Publikum wurde dabei z.B. mit Angriffen auf traditionelle, bürgerliche Werte provoziert (ebd., S. 56).

Joseph Beuys schrieb dazu, dass die „Fluxusleute“ oft gar keine bildenden Künstler gewesen seien, „es waren ja hauptsächlich Musiker [...]. [...] Die ideologischen Aspekte waren so zahlreich wie die Partizipanten. Da wurde die Vielfältigkeit der Methoden anerkannt [...]. Man konnte sich völlig frei dem andern gegenüber verhalten.“ Wichtig war dabei „die Konfrontation mit der anderen Meinung [...], das synchrone Arbeiten innerhalb eines sich in schneller Abfolge vollziehenden Programms [...]. Nichts beruhte auf Absprache [...].“ George Maciunas als ein Hauptvertreter der Fluxusbewegung betonte das kollektivistische Element darin, wenn er sagte: „Die beste Fluxus-‘Komposition‘ ist die am stärksten nicht-persönliche [...]. Deshalb tendiert Fluxus zum Geist des Kollektivs [...].“ (ebd., S. 55)

Eine starke Bedeutung hatte in diesem Zusammenhang der Begriff „Provokation“, den J. Beuys mit einem therapeutischen Aspekt in Verbindung brachte: „Was bleibt, ist ihre [der Fluxusbewegung] provokative Aussage, und die ist nicht zu unterschätzen, denn sie spricht alle möglichen Kräfte im Beschauer an, die über die irritierte Frage ‘was soll’s?’ hinausführen könnten, zu Zentren des heute oft verdrängten Gefühls, zur Seele [...]. Das ist auch ein therapeutischer Prozess [...]. Provozieren heißt, hervorrufen. Das ist an sich schon ein Auferstehungsprozeß, wenn etwas hervorgehoben wird“ (ebd., S. 55 f.). Diese Erkenntnis geht einher mit einem Satz, dessen Essenz J. Beuys oft betonte: „Die einzig revolutionäre Kraft ist die Kraft der menschlichen Kreativität, die einzig revolutionäre Kraft ist die Kunst“ (ebd., S. 59). Schlägt man den Bogen zum Thema dieser Dissertation, so wird deutlich, dass eine Spur dieser Essenz bis heute in verschiedene therapeutische wie künstlerische Strömungen führt, um dort zu wirken.

Parallel zur Fluxus-Bewegung und mit ihr verbunden entstand in den 60er Jahren die von dem Komponisten John Cage inspirierte Neue Improvisationsmusik (vgl. Vogt 1972, S. 41 f., S. 159 f.). Aus dieser Entwicklung ging eine Vielzahl von Improvisationsformen hervor wie z.B. die freie Improvisation, die experimentelle Rockmusik und die Intuitive Musik, die, ähnlich wie der Free Jazz, davon geprägt ist, dass Strukturen und Konzepte aufgehoben sind und frei aus der jeweiligen Qualität des Augenblicks heraus improvisiert wird. Die in erster Linie von den Musikern Karl-Heinz und Markus Stockhausen geprägte Intuitive Musik lässt alles zu, was sich in der Intensität des gegenwärtigen Moments gestalten will. Alles, was in der Improvisation geschieht, ist unmittelbarer Ausdruck der lebendigen Wirklichkeit des Augenblicks, und so sind die SpielerInnen in Performances, die häufig interaktiv mit dem Publikum gestaltet werden, zugleich auch Hörende, Mitfühlende in einem empathischen Sinn. Es ist offensichtlich, dass diese Performancepraxis eine deutliche Parallele zu Performance-Praktiken innerhalb von CMT bildet.

Zum Schluss dieses Kapitels sei auf eine künstlerische Form aus dem Bereich des Musiktheaters hingewiesen, die ebenfalls eine deutliche Nähe zu Community-orientierten, therapeutischen Praktiken zeigt: das „Playback-Theater“ (vgl. Salas 1999, S. 266). Dies ist eine Ausdrucksform des interaktiven Stegreiftheaters, das heute in unterschiedlichsten pädagogischen, sozialen, therapeutischen und künstlerischen Kontexten in 15 Ländern auf allen Kontinenten praktiziert wird. Die Theatervorstellungen bestehen dabei aus persönlichen Geschichten, die von Menschen aus dem Publikum erzählt und von den Mitgliedern der Theatertruppe und einem Musiker unmittelbar danach improvisatorisch in Szene gesetzt werden. Die erzählende Person ist in die gemeinsame Performance mit einbezogen, und sie hat während des Spiels die Chance, einen persönlichen Transformationsprozess zu erfahren. Nach der neuseeländischen Autorin Jo Salas wurde diese Art des Theaters von Jonathan Fox in den 70er Jahren entwickelt und bezieht sich theoretisch wie praktisch auf Jakob Levy Morenos Psychodrama (Salas 1999, S. 266 f.)

2.9 Künstlerische Aktionen, Singen und Musizieren im politischen Widerstand

Zwischen Musik und Politik besteht eine Verbindung, die seit Jahrtausenden währt. Von jeher kämpften KünstlerInnen gegen Intoleranz und Gewalt und für Humanität, Freiheit und Gerechtigkeit. In vielen politischen Widerstandsbewegungen war Musik ein wichtiges Medium der Solidarität und Ermutigung. Aus der Fülle der Bewegungen sei hier besonders auf eine Gemeinschaftsbewegung hingewiesen, deren Kraft sich aus ihren Epen, Hymnen und Gesängen speiste: die „Singende Revolution“ in Estland. In der Zeit zwischen 1987 und 1992 war sie ein wesentlicher Teil der nationalen Bewegungen im Baltikum zur Befreiung von russischer Okkupation (Persönliches Gespräch mit Peter Petersen 2009). Das Singen nationaler Gesänge war bis zur Zeit der Perestroika von den russischen Besatzern verboten. Ab dem Jahr 1988 war es immerhin möglich, bei friedlichen Demonstrationen traditionelle Volkslieder zu singen. So trafen sich 1988 in Tallinn, der Hauptstadt Estlands, 300.000 SängerInnen und sangen Stunden über Stunden die estnische Nationalhymne und Volkslieder. Die Lieder stärkten ihre Kraft zum Widerstand gegen die russischen Annexionsbestrebungen, und obwohl die russische Regierung Panzer schickte, die die Stadt umringten, gab es keinen Angriff auf die Menschen (ebd. 2009).

Nach diesem Beispiel eines gelungenen Transformationsprozesses auf politischer Ebene mit Hilfe gemeinschaftlichen Singens sei im Folgenden auf die Arbeit des im letzten Kapitel bereits erwähnten Künstlers Joseph Beuys eingegangen, da sein Konzept der „Sozialen Plastik“ aus meiner Sicht für CMT wesentlich ist. Ausgehend von der Betrachtung des sozialen Organismus als eines Kunstwerks formulierte J. Beuys sein erweitertes Kunstverständnis in folgender Weise: „Wie kann jedermann, das heißt jeder lebende Mensch auf der Erde, ein Gestalter [...] am sozialen Organismus werden? Dann ist man [...] an einer Stufe von Kunstentwicklung angelangt, die viel spiritueller ist als jede Kunstentwicklung zuvor. [...]. Damit wird der Mensch fähig, an einer lebendigen Substanz zu formen, also wirklich etwas Lebendiges zu schaffen“ (Rappmann 1984, S. 20). Und er sagt weiter: „Da, wo gegenwärtig die Entfremdung zwischen den Menschen sitzt – man könnte fast sagen als eine Kälteplastik –, da muß eben die Wärmeplastik hinein. Die zwischenmenschliche Wärme muß da erzeugt werden. Das ist die Liebe.“ Den therapeutischen Aspekt in der Kunst hält er für den „therapeutischen Prozess an sich“. Er verkörpere „das Wesentlichste in der Kunst“ (ebd., S. 20 f.).

Die Nähe von J. Beuys „Erweiterung des Kunstbegriffes“ (ebd., S. 58) zu der hier vorgeschlagenen Erweiterung von CMT ist offensichtlich, so ließe sich innerhalb seiner Begrifflichkeit auch CMT als „Wärmeplastik“ verstehen. In einem weiten Sinn lassen sich sicher viele solidarische kunst- und musikorientierte Aktionen mit (r)evolutionären Zielen als „Wärmeplastik“ bezeichnen und stehen in deutlicher Resonanz zu der werte-orientierten und häufig kulturkritischen Ausrichtung der Bewegung von CMT.

2.10 Wurzeln von CMT im Spiegel der Nationen – Deutschland, Norwegen, Nordamerika, Großbritannien und Irland

Diese Ausführungen in diesem Kapitel beziehen sich in besonderem Maß auf die strukturierende Darstellung B. Stiges aus dem Jahr 2002 von musiktherapeutischen Traditionen aus verschiedenen Ländern als Wurzeln von CMT. So beschreibt B. Stige drei Traditionen innerhalb musiktherapeutischer Literatur – die deutsche, norwegische und die nordamerikanische, und bezieht dabei neue britische Beiträge als Kontext mit ein, wobei er darauf hinweist, dass in all diesen Traditionen Argumente für die Entwicklung einer „neuen“ Musiktherapie zu finden seien (Stige 2002a, S. 33). Aus meiner Sicht stellt sie eine umfassende Recherche dar, die hier um etliche Aspekte und Quellen erweitert wird. In dieser länderspezifischen Darstellung kommen verschiedene Wurzeln zum Tragen, die in den vergangenen Kapiteln vorgestellt wurden, dabei in erster Linie Wurzeln aus der modernen (konventionellen) Musiktherapie, aus Sozialtherapie, Gemeinwesenarbeit wie auch aus „Fluxus“-Prozessen. Der Entwicklung in Deutschland ist in meiner Darstellung der größte Raum gewidmet. Der Grund dafür liegt keinesfalls darin, dass sie mir wichtiger erscheinen würde als die Entwicklung in anderen Ländern, sondern darin, dass erstens diese Arbeit in deutscher Sprache verfasst ist, zweitens dort eine besonders komplexe Entwicklung zu beobachten ist und drittens, diese Zusammenhänge bisher in der deutschen musiktherapeutischen Literatur nur wenig Beachtung fanden. Es werden hier vor allem Aspekte berührt, die wesentlich in Bezug auf die Entwicklung von CMT sind oder eine besondere Nähe zu CMT aufweisen und erhebt keinen Anspruch auf eine erschöpfende Betrachtung. Wichtig in diesem Zusammenhang ist auch die Entwicklung in Israel, Südafrika und Australien. Mir zugänglich waren allerdings weniger Quellen zur Geschichte der Musiktherapie in diesen Ländern bzw. Kontinenten, sondern in erster Linie Berichte über aktuelle Entwicklungen, die an anderer Stelle dieser Arbeit gewürdigt werden.

Keine Berücksichtigung findet in diesem Kapitel die Entwicklung in der Dritten Welt, bzw. den so genannten „Entwicklungsländern“, obwohl dort ein hohes Maß von CMT-orientierten Ansätzen zu finden ist. Die Ursache dafür ist keinesfalls eine eurozentristische Haltung, sondern liegt darin begründet, dass dazu kaum musiktherapeutische Literatur existiert und es mir von meinem Lebenskontext her nicht möglich war, diesbezüglich Forschungsreisen zu unternehmen.

Im Folgenden wird die Entwicklung in den verschiedenen Nationen anhand des Wirkens einiger besonderer Pioniere aufgezeigt.

2.10.1 Deutschland

In Deutschland beginnt sich CMT erst in jüngster Zeit als Begriff zu etablieren, wie z.B. aus der erweiterten Auflage des Lexikons für Musiktherapie und des Lehrbuchs für Musiktherapie hervorgeht (Decker-Voigt 2008, S. 303, Wosch 2009a, S. 115).

Dennoch besteht seit den 60er und 70er Jahren eine vielgestaltige Tradition von CMT-nahen Ansätzen, wobei ein wesentlicher Schwerpunkt dieser Aktivitäten im Bereich von sozialtherapeutischer Arbeit, Gemeinwesenarbeit und sozialer Kulturarbeit liegt, ebenso von musikorientierter Sozial- und Sonderpädagogik. Der erste deutsche Pionier, den Brynjulf Stige diesbezüglich erwähnt, ist Hans-Helmut Decker-Voigt, und er sagt dazu: „Einige der einflussreichen Musiktherapeuten in Deutschland, so wie Hans-Helmut Decker-Voigt [...], starteten ihre Karrieren als Lehrer im sozialen Bereich, und in der deutschen Literatur befindet sich eine relativ starke Tradition in Bezug auf die Diskussion sozialer und politischer Dimensionen von Musiktherapie, einschließlich kritischer Diskussionen über Musik, Musiktherapie und Gesellschaft“ (Stige 2002a, S. 4). In Deutschland, sagt B. Stige, sei erkannt worden, dass sich Prozesse von Musiktherapie nicht im kulturfreien Raum abspielten, und dass die Spielregeln, wie z.B. die Rollendefinition von Therapeut und Klient, soziokulturelle gesellschaftliche Werte reflektieren würden (ebd., S. 4).

Vergegenwärtigt man sich die Entwicklung der Musiktherapie in Deutschland, so trifft diese Einschätzung B. Stiges sicher auf die 70er Jahre zu, jedoch weniger auf die beiden darauf folgenden Jahrzehnte, da der Wert dieser Erkenntnisse in den 80er Jahren zunehmend in den Hintergrund gedrängt wurde. Allerdings ist heute auch in Deutschland ein gegenläufiger Trend dahingehend zu beobachten, dass die Bedeutung der Musiktherapie in allen gesundheitsrelevanten Feldern wächst, angefangen bei der Prävention über soziokulturelle Prozesse, Heilpädagogik, Psychotherapie bis hin zur Musikmedizin. In diesem Sinn schrieb Ralph Spintge im Jahr 2005: „In den frühen Jahren [ist die] vor allem im deutschsprachigen Raum gelebte Trennung von Musiktherapie als Spezialverfahren der Sonderpädagogik, Heilpädagogik und Psychotherapie von ‘dem Rest’ der Medizin bzw. der Gesundheitsfürsorge heute als artifiziell und erkenntnisschädlich erkannt.“ (Spintge 2005, S. 68)

Im Folgenden wird aus der Vielfalt musiktherapeutischer Strömungen in Deutschland die Pionierarbeit von einigen MusiktherapeutInnen genannt, die in besonders deutlicher Resonanz zu CMT stehen.

Zunächst sei hier ein Licht auf die Pionierarbeit von Hans-Helmut Decker-Voigt geworfen, weil sie eine klare Brückenfunktion hat und von daher in Bezug auf CMT von besonderem Interesse ist. Er wies bereits Ende der 70er Jahre auf die Notwendigkeit kontextbetonten, interdependenten Handelns im Feld von Sozial- und Musikpädagogik hin und schrieb: „Sozialpädagogische Arbeit in der Sonderschule kann nur in Verbindung mit sozialpädagogischer Arbeit außerhalb des institutionellen Umfeldes der Schule gesehen werden (im Sinne von ‘vor Ort’-Arbeit...)“ (De-

cker-Voigt 1979, S. 202). Der Rolle des Sozialpädagogen schrieb er in diesem Kontext eine 'Brückenschlagsfunktion' zu und begründete diese auf folgende Weise: „Die Sichtweise, dass Beschwerden und Behinderungen durch Störungen oder Defizite in einem Schonraum (z.B. klinischer Bereich, also institutionell [...] ausgeglichen, abgebaut oder kompensiert werden können, weicht zunehmend derjenigen Sichtweise, dass sich eine Beschwerde, eine Behinderung besser in dem Zusammenhang mit dem Ort ihrer Entstehung bzw. dem Ort, wo sie am meisten stört, bewältigen, verarbeiten, einordnen lässt [...]. Erweitert sehe ich ihn (diesen Teilbereich) durch das eigenständige sozialpädagogische Handeln, das über das reine Lokalisieren hinausreicht“ (ebd., S. 203 f.).

Hans-Helmut Decker-Voigt war der Wert einer Integration des jeweiligen sozialen und kulturellen Umfelds in Pädagogik, Therapie und Ausbildung wohl bewusst, denn schon fünf Jahre früher, im Jahr 1974, plädierte er in Bezug auf die musikalische Ausbildung von SozialpädagogInnen für die Einbeziehung einer „Methodik und Didaktik der Musik, die nicht auf die Unterrichtsformen im schulischen Bereich bezogen“ sein könne, „sondern auf Strukturen in a) Individualsituationen, b) Paar- und Gruppensituationen, c) Situationen in Großgruppen und d) Situationen im Gemeinwesen“ (Decker-Voigt 1974, S. 8). Als Lernziele definierte er unter anderem „kritische Selektionsfähigkeit“ und „Artikulationsfähigkeit von musiksoziologischem-musikpolitischem Standortbewusstsein“. In Bezug auf Studieninhalte, speziell zu Fragen der ästhetischen Kommunikation, nannte er folgende Themenkomplexe:

- „Musik als Kommunikationsmittel, Kultur- und Konsumgegenstand in der bürgerlichen Kultur und der jugendlichen Teilkultur,
- Musik als Manipulationsmittel und deren Auswirkungen auf das ästhetische und gesellschaftspolitische Bewusstsein der Konsumenten,
- Musik im Kontext von Geschäft, Werbung, Politik, Technik usw.,
- Kulturindustrielle Sozialisation durch Musik.“

Dazu schrieb er: „Diese Themen sollten unbedingt in interdisziplinärer Arbeit mit der Medienpädagogik, der Kunstpädagogik, der Soziologie, der Politologie behandelt werden und nicht nur zum Teil oder je nach Vertiefungswunsch des Lehrenden und Lernenden als Möglichkeit der Kooperation angesehen werden“ (ebd. S. 9 f.).

In dem gesamten Beitrag betonte Hans-Helmut Decker-Voigt die Notwendigkeit von Kooperation, Innovation, einem gesamtgesellschaftlichen, politischen Bewusstsein und interdisziplinärem Arbeiten (ebd., S. 37 f.). So schrieb er am Schluss seiner Ausführungen: „[...] an den wenigen genannten Beispielen [mag] deutlich geworden sein, wieweit nur interdisziplinäres und kooperatives Arbeiten den sozialpädagogischen Studiengang zu einem eigenständigen und praxisbezogenen wissenschaftlichen Studiengang werden lassen kann“ (ebd., S. 39).

Auch wenn dieser Beitrag speziell auf projektorientierte Studiengänge von SozialpädagogInnen in den 70er Jahren bezogen ist, so lässt sich doch an der Offenheit und Weite seines Blickwinkels eine Parallele zu den Inhalten von CMT ziehen. An-

gesichts des vielgestaltigen musiktherapeutischen Werks von H.-H. Decker-Voigt in den darauf folgenden Jahrzehnten wird deutlich, dass sich seine Arbeit damals deutlich in der Nähe von Grundsätzen der CMT bewegte, zumal ihm die Verbindung von Menschen, Disziplinen und die Weiterentwicklung therapeutischer Methoden stets ein besonderes Anliegen war. So schreibt R. Spintge im Jahr 2005 in der Rückschau auf sein Lebenswerk: „Hans-Helmut Decker-Voigt baut Brücken, an vielen Orten und zu den verschiedensten Ufern“ (Spintge 2005, S. 66).

Auch die Musiktherapeutin Almut Seidel betont die Bedeutung seiner integrierenden Arbeit in den 70er Jahren, als er in Düsseldorf-Kaiserswerth als Professor für Musik- und Medienpädagogik in der Abteilung Sozialwesen die Aufgabe hatte, „Musik in der sozialen Arbeit und als soziale Arbeit zu definieren, zu konzeptualisieren und in der Lehre theoretisch und praktisch zu vermitteln“ (Seidel 2005, S. 29). Anlass dafür war „die Professionalisierung für soziale Berufe, die dem Bereich künstlerischer Aktivitäten als soziales Agens ihr besonderes Augenmerk schenkte“. H.-H. Decker-Voigt entwickelte in diesem Kontext sein Modell einer Schnittflächentheorie von Musikpädagogik und Musiktherapie und schuf den übergreifenden Begriff Medientherapie (ebd., S. 29 f.). Laut A. Seidel plädierte er in seinem „Schnittflächen“-Diskurs – in einem, rückblickend gesehen, salutogenetischen Sinn – für eine „erweiterte Sicht des Therapiebegriffs als Teil von Erziehung“ (für die er die Stichworte „Lebenserfülltheit“ und „Lebensintensität“ gab) „und gegen eine Eingrenzung als Teil von Medizin und Psychologie“ (ebd., S.31). Dazu schrieb er: „Die therapeutischen Zielvorstellungen sehe ich identisch mit denen der Pädagogik und Sozialpädagogik – unterschiedlich sehe ich nur die Ansiedlungsmöglichkeit der erreichbaren Stufen“. Es seien „[...] dieselben Zielvorstellungen [...] mit je nach Behinderungsgraden [...] unterschiedlicher Nähe, die man zu den allgemeinen Zielen eines erfüllten Lebens im Sinne eines Lebens in Menschlichkeit erreichen kann“ (Decker-Voigt 1975, S. 70 f.). Er wies darauf hin, dass es wichtig sei, „intrainstitutionelle Strukturen in Elternhaus, vorschulischen Institutionen, Schule, Heim und Krankenhaus als mögliche Funktionsfelder von Musik als verhaltenssteuerndem Medium unter einen interinstitutionellen Zusammenhang zu reflektieren.“ (ebd., S. 64). Diese „Schnittflächentheorie“ Hans-Helmut Decker-Voigts bezeichnet Almut Seidel als einen „visionären Vorstoß“, „soziokulturelle Aktivitäten mit Musik einerseits und Musiktherapie andererseits in einem gemeinsamen ‘Raum‘ ideell, konzeptionell und theoretisch abgesichert aufgehoben zu wissen und in der – den beiden Bereichen eigenen – Spannung zu halten, ohne vorschnell auszugrenzen“ (Seidel 2005, S. 32). Dieser „Vorstoß“ in den 70er Jahren, das Verbindende von Pädagogik, Sozialpädagogik und Therapie in den Fokus zu rücken, gewinnt in Bezug auf die derzeitige Entwicklung von CMT an Aktualität und kann bei der Erforschung des Wurzel-Aspekts von CMT als eine Pionierleistung gesehen werden, die sowohl ethische wie kulturelle und soziale Aspekte integrierte. Almut Seidel schreibt dazu: „Es war der Brückenschlag zwischen den Polaritäten gesund und krank, behindert und normal,

Bildung/Erziehung und Entwicklungsbegleitung bzw. – korrektiv, Pädagogik und Medizin, Schule und Leben, Bindung und Freiraum etc. etc., der getragen war von einer starken Integrationskraft“ (ebd., S. 32).

Der Fokus innerhalb der Entwicklung der Musiktherapie in den folgenden beiden Jahrzehnten lag allerdings weniger auf einer Integration und Verbindung von Polaritäten, sondern darauf, klare Abgrenzungen zu etablieren, was im positiven Sinn zu einem wissenschaftlich anerkannten Berufsprofil der Musiktherapie beitrug, jedoch auf Kosten des übergreifenden, Verbindung schaffenden Impetus von Hans-Helmut Decker-Voigt ging. Der Hang nach Abgrenzungen und Wertungen, was Musiktherapie sei und was nicht, soll im deutschsprachigen Raum besonders stark gewesen sein, wie aus einem Artikel der Musiktherapeutin Monika Nöcker-Ribaupierre hervorgeht (Nöcker-Ribaupierre 2005, S. 86 f.). In der Tat führte die zunehmende Anerkennung der Musiktherapie in wissenschaftlichen Kreisen eher zu einer starken Anbindung der Musiktherapie an die Medizin und Psychologie.

Soziokulturelle (einschließlich subkultureller) Aktivitäten mit Musik einerseits und tiefenpsychologisch-phänomenologisch orientierte Musiktherapie andererseits sind heute in Deutschland keineswegs „in einem gemeinsamen Raum ideell, konzeptionell und theoretisch abgesichert“, wie es H.-H. Decker-Voigts „Schnittflächentheorie“ vorsah, und die verschiedenen musiktherapeutischen Strömungen ringen nach wie vor um einen Konsens. In diesem Zusammenhang schreibt Almut Seidel, dass die Verbindung dieser Polaritäten „in den folgenden Jahren allerdings weniger gut gelang und erst durch die jüngsten Entwicklungen einer ‘community (oder culture-centered) music therapy’ eine gewisse Rehabilitierung erlangte“ (ebd., S. 32). So gibt es in jüngster Zeit über die klinische Musiktherapie hinaus eine Fülle gemeinschaftsorientierter musiktherapeutischer Projekte in Deutschland sowie verschiedene Ansätze der Einbeziehung neuer musiktherapeutischer Praxisformen in etablierte Ausbildungsmodi. Ein Beispiel dafür ist die Integration von Community Music Therapy in die Weiterbildungsstudiengänge der European Academy of Healing Arts in Mecklenburg-Vorpommern für Musiktherapie im Jahr 2008 (vgl. Curriculum der Weiterbildungsstudiengänge für Musiktherapie 2008-2010).

Neben Hans-Helmut Decker-Voigt ist es auch die soeben genannte Almut Seidel, die in den 70er Jahren eine vergleichbare Pionierarbeit leistete, insbesondere in den Bereichen sozialer Kulturarbeit mit Musik, sozialpädagogischer Musiktherapie und Musik im Sozialwesen. So wies sie im Jahr 1980 auf die Wandlung im Verständnis des Begriffs Kultur hin und schrieb: „Eine erweiterte Funktionszuschreibung hat [...] auch der Begriff Kultur in letzter Zeit erfahren; sie läßt sich zusammenfassen als der Begriffswechsel von einem ästhetischen zu einem eher soziodynamischen Kulturbegriff, ohne daß allerdings in letzterem die ästhetische Dimension verlorengegangen wäre oder verlorengehen sollte. [...]. Kulturarbeit nämlich in diesem erweiterten Sinne als Bildung, Persönlichkeitsentfaltung, Lebensform und Umweltgestaltung zugleich sieht sich methodisch und topographisch als Stadt(teil)kulturarbeit. Hier

trifft sie auf den für die Sozialarbeit/Sozialpädagogik wichtigsten methodischen Ansatz, die Gemeinwesenarbeit“ (Seidel 1980, S. 3).

In den folgenden zwei Jahrzehnten betonte sie vielfach den Wert einer Verbindung von Musiktherapie mit gemeinwesenorientierter und sozialpädagogischer Arbeit und prägte den Begriff der „Sozialpädagogischen Musiktherapie“ (Seidel 1992, S. 298). Diese versteht sie als „Integration eines musiktherapeutischen Ansatzes in den Berufsauftrag des Sozialarbeiters/Sozialpädagogen, ohne daß sich deshalb dessen professionelles Anliegen ändert“ (ebd., S. 298). In einem Vortrag im Jahr 1992 wies sie darauf hin, dass es bereits in den beginnenden 70er Jahren Bemühungen gab, „die gemeinsame Dimension von Musiktherapie und Sozialarbeit/Sozialpädagogik sehr gründlich theoretisch zu reflektieren und praktisch zu erproben, wofür Namen wie Eschen, Decker-Voigt, Finkel, Vogelsänger u.a. stehen“ (S. 298). In diesem Vortrag gab sie fünf Praxisbeispiele aus der Arbeit von Diplom- bzw. Sozialpädagogen, die musiktherapeutische Arbeit in ihr breites Aufgabenspektrum integrierten. Sie zeigen, wie die SozialarbeiterInnen/SozialpädagogInnen oftmals ihren vorgegebenen Spielraum erweiterten, das spezifische Umfeld mit einbezogen und flexibel auf die jeweilige Situation bzw. den betreffenden Menschen reagierten. Dies geht besonders aus dem ersten Beitrag hervor, in dem eine Sozialpädagogin mit einem sechsjährigen schwerbehinderten Kind arbeitet, das gewöhnlich mit einer Vielzahl an Fördertherapien und Bezugspersonen konfrontiert wird (ebd., S. 299). Almut Seidel schreibt dazu: „Diese von Frau A. [der Sozialpädagogin,] sehr kritisch bewertete Tatsache veranlaßt sie, ihre sozialpädagogisch-musiktherapeutische Arbeit nicht in diesem ausgegrenzten Rahmen anzusiedeln, sondern in ihre tägliche Arbeit situativ zu integrieren. Situativ heißt für sie, durch genaue Beobachtung im Tagesablauf die günstigen Phasen und Situationsrhythmen herauszufinden, in denen das Kind ansprechbar ist“ (ebd., S. 299). Im vierten Beitrag arbeitet eine Sozialpädagogin mit Kleingruppen von chilenischen, pakistanischen, afghanischen und eritreischen Kindern im Alter von sieben bis elf Jahren parallel zu den Maßnahmen schulbegleitender Unterstützung. „Ihre Arbeit ist strikt situations-, person und gruppenbezogen;“ schreibt Almut Seidel, und im Verlaufe der musiktherapeutischen/sozialpädagogischen Arbeit gelingt es zunehmend, „auf der Basis der ruhiger werdenden Interaktionen der Kinder untereinander in deren tägliche, aber ganz und gar nicht alltägliche Erlebniswelt einzutauchen und zu deren Verarbeitung behutsam beizutragen“ (ebd., S. 299 f.). In ihren Kommentaren zu diesen Vignetten betont A. Seidel den systemischen Ansatz von Sozialarbeit/Sozialpädagogik und schreibt: „Systemisches Handeln [...], ein Handeln in ‚vernetzter‘ Sicht und innerhalb von Kontextsystemen, ist das konstituierende Merkmal im Berufsauftrag des Sozialarbeiters/Sozialpädagogen“ (ebd., S. 300).

Aus diesen Äußerungen Almut Seidels spricht deutlich die Nähe zu Grundlagen von CMT. So weist sie darauf hin, dass den KlientInnen im Rahmen einer sozialpädagogischen Musiktherapie im Allgemeinen die Merkmale eines klassischen Psychothe-

rapie-Patienten fehlten, weil die Schäden und psychischen Deformationen, die ihnen dauerhaft zugefügt und zugemutet würden, immer noch so kontrolliert würden, dass die Menschen nicht aus dem System ihrer Lebensumstände herausfallen, also zunächst (noch) nicht als psychisch krank definiert würden, obwohl ihr Leiden und ihre Störungen eine solche Behandlung aus klinisch-medizinischer Sicht notwendig machten (ebd., S. 301). Und sie schreibt: „Das macht deutlich, daß die Einengung des Krankheitsbegriffs unter medizinischen Aspekten [...] den psychosozialen Problemen und Konflikten vieler Betroffener nicht gerecht wird“ (ebd., S. 301). Das Therapieverständnis des Sozialarbeiters/Sozialpädagogen beschreibt sie mit Worten, die wiederum in deutlicher Resonanz mit Grundsätzen der CMT wie auch dem Konzept der Salutogenese stehen: „In seinem Menschenbild und Therapieverständnis ist, wie die Namensgebung deutlich macht, der Mensch, die Person zentral und nicht die Krankheit, das definierte Problem oder das erkannte Defizit, und mit der Person auch ihr lebenssituativer Kontext. Damit sind Zugänge zur Person geschaffen, die eine Öffnung des Therapieverfahrens in den außerklinischen Bereich hinein ermöglichen [...]“. Und sie sagt zu dem methodischen Ansatz einer so verstandenen Therapie: „Sozialpädagogische Musiktherapie ist Beziehungsarbeit und folgt einem situativ-offenen, interaktionellen Prinzip. Die Basis ist freie Improvisation [...]. [...] ‚offen‘ meint jenes aufmerksame, von freischwebender eigener Wahrnehmung getragene Sich-Einlassen auf die jeweilige Situation, aus der heraus der Sozialarbeiter/ Sozialpädagoge auf den Klienten bzw. die Gruppe reagiert [...]“ (S. 302 f.). Sie erwähnt auch, dass das Konzept Sozialpädagogische Musiktherapie eine Reihe von „Geschwistern“ habe mit ähnlich lautenden Namen wie etwa „Soziotherapie mit dem Medium Musik“, „musikalisch-therapeutische Arbeit“ oder „Musik-Sozialtherapie“ (ebd., S. 303).

In diesem Kontext sei ein weiterer Beitrag von Almut Seidel erwähnt, den sie im Jahr 1996 schrieb. Darin konstatiert sie: „Die Integration von Musiktherapie in ausgewählten Bereichen der sozialen Arbeit, insbesondere in Tätigkeitsfeldern der Kinder-, Jugend-, Familien- Behinderten- und Altenhilfe, ist seit gut 20 Jahren unverzichtbarer Bestandteil, was die musikalisch-praktische Arbeit ebenso was die Theoriebildung sozial-kultureller und ästhetischer Prozesse anbelangt. Sie ist Anliegen und Ergebnis der Professionalisierung beider Bereiche, der Musiktherapie ebenso wie der Sozialarbeit/Sozialpädagogik“. Dabei erwähnt sie, dass diese Professionalisierung längst noch nicht abgeschlossen sei und beschreibt „die Erweiterung ihrer ‚sozialen‘ Orte (z.B. in Sonderschulen, Musikschulen, Bildungsbereichen, Kurkliniken etc. und eben auch in sozialpädagogische Arbeitsfelder hinein)“ als wichtiges Merkmal dieser Professionalisierung (Seidel 1996, S. 347). Bemerkenswert an dieser Sichtweise ist die Auffassung, dass gerade die Erweiterung musiktherapeutischen Handelns auf außerklinische Bereiche als Professionalisierung angesehen wird anstelle einer Verwässerung klinischer Musiktherapie. Brynjulf Stige bezeichnet die von Almut Seidel geleitete Ausbildung in Frankfurt, welche Musiktherapie und So-

zialpädagogik verbindet, als ein „einzigartiges Profil, indem es die sozialen Dimensionen von Musiktherapie betont“ (Stige 2002a, S. 7). Und A. Seidel schreibt dazu: „Die professionelle Verbindung von Sozialarbeit einerseits und Musiktherapie andererseits eröffnet ein Hintergrundwissen und -verständnis im Hinblick auf Alltagsprobleme und entwicklungs- und milieubedingte Mißverhältnisse, das in dieser Form von für den klinischen Bereich ausgebildeten Musiktherapeuten nicht erwartet werden kann. Sie ermöglicht das rechtzeitige Einsetzen von therapeutischen Hilfen, also Prävention, auf der Ebene früher und sensibler Wahrnehmung von Problemlagen, bei Menschen, die sonst an Therapie nicht oder doch nur unter Schwierigkeiten so sicher herangeführt werden können [...]“ (Seidel 1996, S. 349). Sie betont die Bedeutung alltagsorientierter Sozialpädagogik, die Hilfe zur Selbsthilfe leisten könne und die Schwierigkeiten dort anzugehen versuche, wo sie sich für die Betroffenen ausgebildet hätten: in der Komplexität des gegebenen Alltags. In diesem Zusammenhang schreibt sie: „Pädagogisches und therapeutisches Handeln sind, da sie beide einen Beitrag leisten wollen für im Alltag auftauchende Probleme, Pole eines Kontinuums an Hilfsmöglichkeiten, innerhalb dessen die Grenzen fließend sind [...].“ Und: „Ebenso wenig, wie es [...] DIE Musiktherapie gibt, gibt es auch bestimmte [...] Formen musiktherapeutischer Arbeit im Sozialwesen [...]“ (ebd., S. 348 f.). Dieser offene, integrative professionelle Ansatz, diese Betonung des Konzepts der Alltagsorientierung sowie das von Almut Seidel beschriebene Kontinuum mit fließenden Grenzen zeigen wiederum deutlich die Nähe zur CMT. Von daher liegt ihre Pionierarbeit – ebenso wie die von Hans-Helmut Decker-Voigt – eindeutig im Wurzelbereich von CMT und kann als eine verwandte Theorie und Praxis angesehen werden.

Eine weitere der CMT nahestehende therapeutische Strömung ist die von Isabelle Frohne-Hagemann entwickelte „Integrative Musiktherapie“, welche auch von B. Stige als Integration „psychotherapeutischer und soziotherapeutischer Perspektiven“ gewürdigt wird (Stige 2002a, S. 9 f.). Grundlage ihres integrativen Konzepts ist u. a. die Annahme Heraklits, dass Wirklichkeit immer im Fluss ist, und von daher versteht sie „Wahrheit“ – z.B. die Diagnose einer Krankheit – als etwas, das immer wieder durch Korrespondenz- und Konsensprozesse neu konstituiert werden muss (Frohne-Hagemann 2009, S. 215). I. Frohne-Hagemann schreibt dazu: „Auch die musiktherapeutische Diagnostik ist fließend („prozessual“). Festschreibende Stigmatisierungen werden vermieden. In Bezug auf die musiktherapeutische Diagnostik vertritt die IMT die Auffassung: Durch die Wahrnehmung und das Miterleben musikalischer Phänomene und Gestaltbildungsprozesse in leibmusikalischer Korrespondenz können immer nur vorläufige Hypothesen aufgestellt werden [...]. [...] Spielen und Sprechen bilden eine Einheit. Es ist ein kreativer Prozess, bei welchem Gespieltes nicht ‚verbal aufgearbeitet‘ wird in dem Sinne, als ob Einsicht und (deutende) Versprachlichung das Wesentliche seien. Vielmehr sind Spiel und Sprache Teil der kreativen Spirale, die gleichzeitig eine hermeneutische Spirale ist“ (Frohne-Hagemann

2009, S. 215). Sie beschreibt darüber hinaus vier Wege der Heilung und Förderung, wobei der vierte in diesem Kontext besondere Beachtung erfahren soll, weil er eine Brücke zur CMT bildet (ebd., S. 216). Diesen vierten Weg nennt sie: „Solidaritätserfahrung, Erkennen von Metaperspektiven und Entwicklung von kulturellem und politischem Engagement (gesellschafts-therapeutische Dimension, aufdeckende, erlebniszentrierte musiktherapeutische Angebote“ (ebd., S. 216).

Die Brücke zur CMT geht nicht nur aus dieser Erwähnung kulturellen und politischen Engagements hervor, sondern auch aus ihrer Beschreibung der Funktion der dyadischen Improvisation innerhalb der Integrativen Musiktherapie. Einen zentralen Aspekt darin beschreibt sie mit folgenden Worten: „Bei aller Übertragung, bei allem therapeutischen Wissen, so haben hier letztlich doch nur zwei ‚Selbste in actu‘ (Pezold) miteinander zu tun, die nichts anderes machen als die Welt spielend neu zu erschaffen. Dies ist eine Herausforderung für alle naturwissenschaftlich orientierten Psychotherapeuten, die davon überzeugt sind, hundertprozentig zu wissen, was sie warum und wann machen. Die Improvisation Patient/Musiktherapeut impliziert ein Therapieverständnis, das Heilung letztlich darin sieht, daß der therapeutische Experte nicht als Psychotechniker, sondern als Mensch dem Mit-Menschen begegnet und daß beide gemeinsam in musikalischen und verbalen Korrespondenz- und Konsensprozessen Realitäten gleichzeitig sowohl nachkonstruieren, austauschen als auch neue, vielleicht bessere Möglichkeiten der Welterfahrung und -gestaltung kreieren“ (Frohne-Hagemann 1996, S. 153 f.).

Isabelle Frohne-Hagemann arbeitete zeitweise dicht zusammen mit Hans-Helmut Decker-Voigt, besonders in der Pionierphase der 70er Jahre. Dazu schrieb sie im Jahr 2005: „In vieler Hinsicht lag uns eine integrative Sicht am Herzen, was in den Anfängen der Musiktherapie in der BRD von manchen als Verrat an der ‚eigentlichen‘ Musiktherapie empfunden wurde [...]. Meine erste Klientel, die drogenabhängigen und -gefährdeten Jugendlichen, war hier recht unterstützend, denn man konnte gar nicht anders – wie Decker-Voigt –, als intermedial, ressourcenorientiert und leibnah zu arbeiten [...]. Diese Ziele hatten eine sowohl individualtherapeutische als auch eine soziotherapeutische Orientierung, die heute, nach langen Jahren des Bemühens, Musiktherapie psychotherapeutisch besser zu fundieren, auch von der analytisch orientierten Musiktherapieszene stärker wahrgenommen wird. In der ehemaligen DDR und im Ausland hat Sozialmusiktherapie oder ‚Community Music Therapy‘ [...] schon viel länger ihren Platz gehabt“ (Frohne-Hagemann 2005, S. 35 f.). Aus diesem Zitat wird deutlich, dass I. Frohne Hagemann in dem deutschen Wort „Sozialmusiktherapie“ eine Entsprechung des Begriffs CMT sieht. Der Begriff der Sozialmusiktherapie findet sich, wie I. Frohne-Hagemann andeutet, vor allem im Konzept von Christoph Schwabe, dem wohl wichtigsten Pionier der Musiktherapie in Ostdeutschland (vgl. Schwabe/Haase 2008). Nach seiner engsten Mitarbeiterin, der Musiktherapeutin Ulrike Haase, und dem Musiktherapeuten Axel Reinhardt basiert sein grundsätzlich psychotherapeutisch orientiertes Konzept auf

„einem mehr als 40 Jahre währenden Entwicklungsprozess“ sowie „einem biopsychosozialen (ganzheitlichen) Krankheits- und Therapieverständnis“ (Haase/Reinhardt 2009, S. 441). Die Bezeichnung „Sozialmusiktherapie“ entstand in den 90er Jahren (Schwabe/Haase 2008, S. 11), wird jedoch heute aus Gründen der Unmissverständlichkeit weniger verwendet, – statt dessen etabliert sich zusehends der Name „Musiktherapeutisches Konzept nach Christoph Schwabe“ oder die „Schwabe-Musiktherapie“. U. Haase, und C. Schwabe definieren die Sozialmusiktherapie als „Begegnung, die sich zwischen Menschen, aber auch zwischen Mensch und Musik vollzieht“ (Schwabe/Haase 2008, S. 12 f.). Sie begründen diesen Begriff u.a. damit, dass sie „dem Aspekt der sozialen Existenz des Menschen in seiner bio-psycho-sozialen Wesenhaftigkeit eine gleichberechtigte Bedeutung beimessen und ‘Begegnung’ und ‘Beziehung’ als die entscheidenden sozialen Instrumentarien musiktherapeutischen Handelns fixieren [wollten]“ (ebd., S. 11).

Der theoretische Kontext, der der Sozialmusiktherapie zugrunde liegt, ist das von C. Schwabe entwickelte „Kausalitätsprinzip der Aktiven Gruppenmusiktherapie“ (ebd., S. 14). Dabei setzt sie „sowohl an bio-psycho-sozial diagnostizierten Krankheitsbildern an [...]“, als auch „im Vorfeld [...], d.h. in der Grauzone zwischen ‘noch nicht krank, aber auch nicht gesund‘“ (ebd., S. 14). Als Handlungsziel der Sozialmusiktherapie bezeichnet U. Haase die soziale Kompetenz innerhalb eines Felds wechselseitiger Beziehungen im gesellschaftlichen Kontext, und sie schreibt dazu: „Die soziale Kompetenz des Individuums steht immer in Wechselbeziehung mit der sozialen Kompetenz bzw. der sozialen Gesundheit oder Krankheit der gesellschaftlichen Verhältnisse, in denen es lebt. Oder anders gesagt: Der Grad der sozialen Kompetenz einer Gesellschaft ist Ausdruck des Grades der sozialen Kompetenz ihrer Individuen. [...]. Von der Fähigkeit zur sozialen Interaktion wird das Überleben der Menschheit abhängen“ (ebd., S. 32). Diese Betonung des Sozialen und des gesellschaftlichen Kontextes steht den Grundsätzen von CMT sehr nahe, wobei C. Schwabe darüber hinaus auch auf den institutionenübergreifenden Charakter von Musiktherapie und die Notwendigkeit einer Ausweitung des Therapie-Begriffs hinweist. Er verwendet dazu den Begriff der „sozialen Krankheit“ im Sinne einer gestörten Beziehungsaufnahme zur Umwelt, der von der „Institution Medizin offensichtlich ignoriert“ werde. In diesem Zusammenhang stellt er drei Fragen:

1. „Kann man von Therapie sprechen, wenn Handlungen mit eindeutig therapeutischer Relevanz auch außerhalb therapeutisch-medizinisch ausgewiesener Institution stattfinden?“
2. „Ist Handlung im Sinne von Therapie überhaupt an Medizininstitution gebunden?“
3. „Oder hat Medizininstitution nicht innerhalb der Gesellschaft eine aus ihrer engeren Institution hinausreichende, überinstitutionelle Verpflichtung?“ (ebd., S. 37).

Und er kommentiert: „Nicht immer kann [...] in der gesellschaftlichen Praxis das als Therapie bezeichnet werden, was im wissenschaftlichen Sinn Therapie ist“ (ebd., S. 37 f.). In einem ähnlichen Sinn schreibt U. Haase von der Notwendigkeit „psychozialer Prophylaxe“ und bezeichnet Musiktherapie außerhalb von Kliniken als eine Therapie „auf der Straße“ (Haase 2008, S. 212).

Auch diese Ansätze C. Schwabes und U. Haases machen die Nähe zu Aussagen von Pionieren der CMT deutlich, man denke vor allem an Äußerungen von Simon Procter, Brynjulf Stige und Gary Ansdell. Bemerkenswert ist dabei, dass sich C. Schwabe und U. Haase eines speziellen Vokabulars bedienen, in dem immer der Begriff des Sozialen oder Begriffe wie das „bio-psycho-soziale System“ oder die „Beziehungsgestaltung“ im Vordergrund stehen (Haase, Ulrike 2008, S. 19). Entsprechende Begrifflichkeiten aus dem Feld von Ökologie, rituellem Handeln oder Performance, wie sie in der norwegischen und angloamerikanischen Literatur zu CMT häufig zu finden sind, werden nicht verwendet. Auf begrifflicher Ebene besteht daher die Brücke zwischen CMT und der Sozialmusiktherapie in der Betonung des Sozialen im musiktherapeutischen Kontext, wie z.B. aus der von Brynjulf Stige betonten „Orientierung an sozio-musikalischen Prozessen“ hervorgeht (Stige/Ansdell/Elefant/Pavlicevic 2010a, S. 292).

Als fünfter und letzter Pionier der Musiktherapie sei hier Hartmut Kapteina genannt, dessen Publikationen sich besonders auf das Gebiet der Sozialen Arbeit in Verbindung mit Musik und Musiktherapie beziehen (vgl. Kapteina 2004, 2009a, 2009b). In einem Beitrag aus dem Jahr 2009 weist er darauf hin, dass seit dem Jahr 2000 „gemeinwesenorientierte Projekte als ‘Community Music Therapy‘ beschrieben und diskutiert“ würden (Kapteina 2009a, S. 463). Dabei würde Musik im Sinne einer „sozialökologischen Veranstaltung“ verstanden, und er erwähnt, dass damit „Konzepte, die Soziale Arbeit mit Musik und Musiktherapie verbinden, auf der Linie der Agenda 21, dem ‘Aktionsprogramm für eine nachhaltige Entwicklung hin zu einer gesunden Umwelt [...] und einer solidarischen Gesellschaft im 21. Jahrhundert‘ “ stehen würden (Kapteina ebd., S. 463). In einem weiteren Beitrag aus dem Jahr 2004, den er zusammen mit Bettina Schreiber und Hans Dieter Klug verfasste, gibt er einen breiten Überblick über künstlerisch, pädagogisch und/oder therapeutisch inspirierte Musikprojekte, bei denen Gemeinwesenarbeit und Netzwerkbildung im Vordergrund stehen (vgl. Kapteina 2004). Am Beispiel der Projektarbeit der beiden Musiktherapeuten Leslie Bunt und Tonius Timmermann beschreibt er die „Verknüpfung von Musiktherapie und sozialer Kulturarbeit“, wie sie z.B. beim Aufbau gemeindenaher Musikzentren, in denen Musiktherapie das Herzstück des Angebots sei, stattfindet (ebd., S. 1). In diesem Kontext schreibt er: „Bunt und Timmermann entwickeln Netzwerke, die sich vom eng gefassten Kontext der Musiktherapie aus in sozial-, bildungs- und gesundheitspolitische Bereiche des Gemeinwesens spannen. Sie begegnen damit den sozialpädagogischen Funktionen der Prävention und sozialen Intervention. Aus der sozialpädagogischen Perspektive werden andererseits Ver-

knüpfungen zur Musiktherapie hergestellt, wobei man dem Trend 'zu einer psychotherapeutischen Sozialarbeit' folgt" (ebd., S. 3).

Als Beispiele einer stadtteilorientierten sozialen Kulturarbeit nennt Hartmut Kapteina u. a. den „Mobilen Musiktreff Siegen“ – eine gemeinwesenorientierte mobile Musikschule inklusive eines „Rockmobils“, in dem sich besonders sozial benachteiligte Jugendliche qualifizieren können, – sowie ein Generationen übergreifendes und gemeindeorientiertes Folkloretanzprojekt für junge und alte Menschen (ebd., S. 3). Zusammenfassend schreibt das Autorenteam: „Musikprojekte in der stadtteilorientierten Kulturarbeit stellen nach unseren Erfahrungen ein Netzwerk zwischen Musiktherapie und Musikpädagogik einerseits und Ausbildung und Entertainment andererseits her und operieren darin. [...]. Das maßgebliche Verbindungsglied zwischen Musiktherapie und Musikpädagogik ist die präventive Funktion sozialer Arbeit, dasjenige zwischen Ausbildung und Entertainment sind der ganzheitliche Zugang und die Merkmale des sozialpädagogischen Kompetenzprofils, das sich in der Organisation niederschwelliger Angebote, in Beständigkeit, Lebensweltbezug und personaler Zuwendung verwirklicht“. In ihrer beigefügten Grafik steht im Zentrum dieser vier genannten Pole die „Sozialpädagogik mit Musik“ (ebd., S. 10).

Außer diesen genannten MusiktherapeutInnen soll hier auch die „Leiborientierte Musiktherapie“ von Udo Baer und Gabriele Frick-Baer mit ihrem offenen, integrativen Ansatz hervorgehoben werden (vgl. Baer/Frick-Baer 2005) und die von H. Kapteina bereits erwähnte Arbeit Tonius Timmermanns in Bezug auf die Verbindung von Sozialpädagogik, kulturellen gemeinschaftlichen Aktivitäten und Musiktherapie im Sinne einer „menschennahen Kulturarbeit“ (Tonius Timmermann 2003, S. 48). Ebenfalls wichtig in diesem Zusammenhang ist die Stimme des Musiktherapeuten Gerd Rieger, der – von der Sozial- und Gemeinwesenarbeit her kommend – in seiner Arbeit eine unmittelbare Nähe zur CMT sieht (vgl. Rieger 2006, 2010). So schrieb er im Jahr 2006: „Wenn ich heute den neuen Begriff Community Music Therapy [...] höre, kommt er mir vertraut vor. Er steht für eine musiktherapeutische Praxis, die ich, wie ich glaube, bereits seit vielen Jahren praktiziere“ (Rieger 2006, S. 241). Gerd Rieger beschreibt in diesem Sinn verschiedene Impulse CMT-naher, integrativer Projekte wie z.B. seine Arbeit mit Aussiedlerjugendlichen und mit geistig behinderten Menschen (ebd., S. 242 f.). Sein Krefelder Musikprojekt formulierte er als ein integriertes CMT-Konzept mit mehreren Modulen, mit „zwei Band-Projekten (Anfänger und Fortgeschrittene), Gruppenangebot mit Trommeln, Gruppenangebot mit Chor, Instrumentalunterricht und Einzeltherapien [...] und den Aktionen in der Öffentlichkeit“. Er ist davon überzeugt, dass CMT in die Ausbildung eines Musiktherapeuten gehöre und hält es für möglich, dass „sich für Musiktherapeuten mit einem Community Music Therapy-Verständnis neue Arbeitsmöglichkeiten in gemeinwesenorientierten Musikprojekten und neue Finanzierungsmöglichkeiten für die Musiktherapie insgesamt“ ergeben könnten (ebd., S. 246 f.).

Über den Bereich von Sozialpädagogik und Musiktherapie hinaus besteht außerdem in Deutschland eine immense Vielfalt an CMT-naher Arbeit, die zum Teil weit über den institutionalisierten Rahmen hinausreicht. Sie wird 1. von Non-Profit-Organisationen und 2. innerhalb der deutschen Gemeinschaftsbewegung geleistet. Im Interview-basierten Teil dieser Arbeit sind etliche Beispiele dafür zu finden, doch seien hier einige besonders signifikante genannt.

Zu 1.: Hier ist besonders die Arbeit des Gesangsforschers und Soziologen Karl Adameks hervorzuheben, der innerhalb des international tätigen Vereins „Il Canto del Mondo zur Förderung der Alltagskultur des Singens“ ein komplexes Netzwerk von gemeinschaftsorientierten Sing-Projekten initiierte, angefangen von Generationen übergreifenden Kindergartenprojekten über Schul-Projekte bis hin zur Gründung von deutschlandweiten Singgruppen für Menschen jeden Alters (vgl. Adamek 2010). Ein weiteres Beispiel ist die Canto-Initiative des Musiktherapeuten Wolfgang Bossinger, „Singende Krankenhäuser“, die sich für die Verbreitung heilsamer und gesundheitsfördernder Singangebote an Krankenhäusern, Praxen und anderen Gesundheitseinrichtungen engagiert (vgl. Bossinger 2010).

Zu 2.: In vielen Gemeinschaften und Ökodörfern Deutschlands spielen verschiedene Formen gemeinsamen Singens und Musizierens eine besondere Rolle wie z.B. im Ökodorf Sieben Linden in der Altmark und im Belziger Zentrum für experimentelle Gesellschaftsgestaltung (vgl. Kommerell 2010). Die Sing- und Musizierkreise fördern nicht nur die Gemeinschaftsbildung, sondern werden als heilsam für Körper und Seele wahrgenommen. So wurde im Jahr 2010 das ZEGG von der Organisation „Il Canto del Mondo“ als „Singende Gesundheitseinrichtung“ zertifiziert (vgl. Stützl/Nickel 2010).

All diese genannten Konzepte und Projekte zeichnen sich durch eine besondere Nähe zu den grundlegenden Charakteristika von CMT aus, wobei Gerd Rieger seine Arbeit sogar als solche benennt (Rieger 2006, S. 246). Sie können von daher als Wurzeln von CMT wie auch als parallele Entwicklungen betrachtet werden. In jedem Fall sprengen sie den klinischen musiktherapeutischen Rahmen und vereinen eine Vielzahl konventioneller wie auch völlig unkonventioneller Ansätze, angefangen bei sozialpädagogisch orientierter Musiktherapie über Musik in der Gemeinwesenarbeit bis hin zu Musikkreisen in Ökodörfern und Gemeinschaften. Diese Vielzahl macht deutlich, dass sich derzeit in Deutschland ein weites, kreatives und beständig wachsendes Feld entwickelt, das CMT nahesteht.

2.10.2 Norwegen

Wie Brynjulf Stige im Jahr 2002 erwähnt, bemerken die AutorInnen eines 2001 erschienenen Handbuchs zur Theorie und Praxis der Musiktherapie in Dänemark, – Lars Ole Bonde, Inge Nygaard Pedersen und Tony Wigram (Stige 2002a, S. 11) –, dass Musiktherapie als milieu-orientierte und kulturelle Arbeit, die auf lokaler, kommunaler Basis fußen würde, eine norwegische Spezialität sei. B. Stige schreibt dazu: „In allen nordischen Ländern entstand eine wichtige Arbeit, die von soziokulturellen Perspektiven geprägt wurde, aber so weit ich es sehen kann, entwickelte sich in keinem Land mit Ausnahme von Norwegen eine Tradition in Bezug auf musiktherapeutische Literatur“. Er betont, dass es in Norwegen eine Vielzahl von MusiktherapeutInnen gäbe, die mit solchen Ideen praktiziert und sie innerhalb ihrer spezifischen Kontexte weiterentwickelt hätten (ebd., S. 11). In seiner Darstellung der norwegischen CMT-relevanten Tradition konzentriert er sich auf die Arbeit dreier Autoren, – eine Darstellung, die hier übernommen wird.

Ein Pionier der Musiktherapie und Wegbereiter für CMT ist Even Ruud, der – laut B. Stige – bereits Anfang der 70er Jahre auf die Notwendigkeit hinwies, dass das musiktherapeutische Feld ein „offenes Feld“ sein sollte, „in dem verschiedenen Verständnismodellen die Möglichkeit gegeben werden sollte, miteinander zu kooperieren“ (ebd., S. 12/Ruud 1973/1980, S. 71). Er warnte davor, dass „ein Verständnismodell sich selbst auf die Kosten aller anderen etablieren“ könne, was bedeute, dass „die potentiellen Aspekte, unter denen der Mensch sich selbst betrachte, dadurch eingeschränkt“ würden (ebd. S. 12/Ruud 1973/1980, S. 71). B. Stige würdigt diesen Beitrag zur musiktherapeutischen Diskussion als frühes Beispiel einer Herausforderung des konventionellen individualistischen Fokus in der Theorie der Musiktherapie. In seinen Werken gebrauche er in hohem Maß soziologisch geprägte Perspektiven und gehe weit über die biologischen und psychologischen Aspekte menschlichen Lebens hinaus, indem er eine dritte Dimension – „Menschen als soziale Wesen und Mitglieder einer Gesellschaft“ – hinzuaddiere (ebd., S. 12). Und B. Stige weist darauf hin, dass E. Ruud bereits in seinen Veröffentlichungen aus dem Jahr 1980 den kulturellen und sozialen Aspekt musiktherapeutischen Handelns betonte. Dabei würde es notwendig sein, dass ein Therapeut zeitweise mit den politischen und sozialen Kräften arbeitete, die sein Handlungsfeld umrahmen würden. In diesem Zusammenhang habe E. Ruud schon damals vor möglichen negativen soziokulturellen Ergebnissen einer unreflektierten Professionalisierung der Musiktherapie gewarnt; einer neuen, starken Profession, die „wüsste“, was Musik sei und wofür sie gut sei, etwas, was bei einfachen Menschen zur Entmutigung führen könnte (Stige 2002, S. 12 f.).

In E. Ruuds 1997 veröffentlichtem Beitrag zum Thema „Musik und Lebensqualität“ gebraucht er zwar den Begriff CMT nicht explizit, jedoch weisen seine Ausführungen deutlich in einen CMT-nahen Raum. Er plädiert dafür, dass sich die Profession

der Musiktherapie mehr mit dem sich wandelnden Gesundheitsverständnis innerhalb der Gesellschaft befassen sollte und weist darauf hin, dass infolge der Verwissenschaftlichung der Musiktherapie die Frage der Rolle und des Wertes von Musik im alltäglichen Leben aus dem Fokus verloren wurde. Dadurch habe sie ihre historisch bedeutende Rolle als ein Wissensfeld verloren, das danach trachtet, Musik als eine wichtige Informationsquelle zu gebrauchen, wie man leben und in Beziehung zur Welt stehen kann. (Ruud 1997, S. 2). Im Jahr 1998 schreibt Even Ruud, dass die Musiktherapie einem radikalen Wandel in der theoretischen Orientierung unterliege und stellt die Frage nach einem neuen Paradigma in der Musiktherapie (Ruud 1998, S. 14 f.). Er plädiert für ein Verständnis von Musiktherapie als einem „sozialen Feld“ und sieht „musikalische Partizipation“ als „Partizipation in einem sozialen Feld“ (Ruud 1998, S. 81-83). In seinen Schriften setzt er sich deutlich vom „mechanistischen Materialismus“ ab und befürwortet statt dessen ein Konzept, das die Multidimensionalität des Menschen mit einschließt (ebd., S. 26 f.).

In diesem Sinn schreibt er: „Anstatt dass wir unsere Konzepte zur Musik und dem Individuum auf eine einzige Dimension unserer Existenz reduzieren, scheint es viel sinnvoller, die interdisziplinäre Natur von Musiktherapie zu betonen. Wir brauchen ein Konzept über das Individuum, in dem biologische, psychologische und soziologische Faktoren als notwendig für ein Verständnis der Beziehung von KlientInnen zur Musik betrachtet werden [...]. Dieses Konzept führt zu einem Wandel [...] von einem Paradigma der Einheitlichkeit zu einem der Komplexität, des Holismus. [...]. Dieser Ansatz scheint gut zur Systemtheorie zu passen, die sich auf ökologische Aspekte des Individuums und seine Beziehung zur Natur bezieht“ (ebd. S. 26 f.).

In seiner Arbeit betont er wiederholt den ökologisch-systemischen Ansatz und nennt etliche Beispiele für musiktherapeutische Aktivitäten mit Jugendlichen, die die kommunale Ebene mit einbeziehen und zur sozialen Netzwerkbildung beitragen. So schreibt er im Jahr 1998 über eine von ihm betreute Studie mit Jugendlichen: „[...] das Wichtigste für Musiktherapeuten ist, zu sehen, wie eine lokale Rockgruppe dazu beitragen kann, Menschen in ihrem lokalen Umfeld zu sozialisieren [...]. Diese Erkenntnis ist eine bedeutsame Erinnerung daran, dass Musiktherapie Ressourcen in der lokalen musikalischen Community fördern und Gemeinschaftsbildung unterstützen kann“ (Ruud 1998, S. 96). Und er weist darauf hin, dass solche lokalen kulturellen Projekte dazu beitragen können, „eine reiche persönliche Quelle von Sinnfindung und Zugehörigkeit zu einer kulturellen Periode oder einer lokalen Gemeinschaft zu kreieren“, was bedeute, „Menschen zu helfen, ihren Platz innerhalb einer komplexen zeitgenössischen Gesellschaft zu finden“ (ebd., S. 99). Brynjulf Stige würdigt Even Ruud im Jahr 2002 als Wegbereiter für eine musiktherapeutische Praxis, welche die Ökologie soziokultureller Prozesse in Gemeinden bzw. Communities mit einbeziehen würde (Stige 2002a, S. 15). Daraus wird deutlich, dass Even Ruud in hohem Maß den Boden für die Theorie und Praxis von CMT und weitere kulturorientierte Formen der Musiktherapie vorbereitete.

Der wohl bedeutsamste norwegische Pionier im Bereich von CMT ist Brynjulf Stige, der ihr – wie auch dem gesamten Feld der Musiktherapie – seit den 80er Jahren wichtige Impulse gibt. Seine frühen Arbeiten erschienen allerdings ausschließlich in norwegischer Sprache (Stige 2002a, S. 16).

Wie er im Jahr 2004 schreibt, wurde seine Arbeit durch Traditionen der Kritischen Theorie (der neo-marxistischen Frankfurter Schule) und der mehr praktisch orientierten partizipatorisch-demokratischen Ansätze der „participatory action research“ geprägt (Stige 2004a, S. 103). In vielen seiner Veröffentlichungen plädiert er dafür, angesichts des kulturellen und sozialen Wandels in der Gesellschaft konventionelle musiktherapeutische Konzepte zu revidieren, die professionelle Rolle von MusiktherapeutInnen zu hinterfragen und eine ökologische Perspektive auf Musik, Therapie und Gesellschaft einzunehmen. In seinen Forschungsarbeiten zur CMT im vergangenen Jahrzehnt thematisierte er besonders CMT als kulturelles Engagement und kulturelle Bewegung sowie den ökologischen Aspekt von Musiktherapie (Stige 2002b, S.113 f., S. 137 f., Stige 2004a, 92 f., Stige 2010b, S. 125 f.). Unter den Pionieren der CMT nimmt er eine integrierende Rolle ein, wie deutlich aus einem Internetdiskurs in den Jahren 2004/2005 hervorgeht (Stige 2004b, S. 1 f.). Im Rahmen dieser Arbeit werden seine Beiträge vielfach erwähnt und diskutiert, darum wird an dieser Stelle darauf verzichtet, über sein Werk ausführlicher zu berichten.

Ein dritter Wegbereiter für CMT in Norwegen ist der Musiktherapeut Trygve Aasgaard, den B. Stige als einen der ersten Fürsprecher von Musiktherapie im norwegischen Kontext bezeichnet, zumal er bereits in den 60er-Jahren Musiktherapie praktizierte (Stige 2002a, S. 17). Er beschreibt seine musiktherapeutische Arbeit als „performance in context“, in der er jenseits des konventionellen, individualisierten Schwerpunkts untersucht, in welcher Weise Musiktherapie z.B. zum Milieu einer Krebsstation beitragen könne, insbesondere bei krebskranken Kindern (ebd., S. 17). Trygve Aasgaard entwickelte, wie B. Stige schreibt, in diesem Kontext den Begriff einer „music environmental therapy“, die er als „einen systematischen Prozess“ definiert, „Musik zur Gesundung in einem spezifizierten Umfeld innerhalb oder außerhalb von Institutionen einzusetzen“ (ebd., S. 17). Für ihn sind die dominierenden Werte in einer gesunden Umgebung Liebe, Freiheit, Respekt für das Individuum, und die Förderung von Wachstum und Kreativität.

Nach B. Stige fokussiert er sich auf drei Ebenen eines solchen Umfelds:

1. Strategien in diesem Bereich beziehen sich auf die physische Umgebung, die bei manchen KlientInnen in bestimmten Fällen eine sensorische Deprivation kreieren würde und in anderen Fällen eine Überladung, wobei sich T. Aasgaard auf onkologische Kliniken mit ihrer besonderen technischen Ausrüstung bezieht. Aufgabe des Musiktherapeuten sei es, die Bedürfnisse von PatientInnen in der Beziehung zu ihm wahrzunehmen und passende Interventionen vorzunehmen.
2. Strategien in diesem Bereich bezieht T. Aasgaard auf die soziale Umgebung, auf Aktivitäten wie Gemeinschaftssingen, kollektive Improvisation oder Konzerte

und Performances. Er betont die Bedeutung eines Aufbaus von sozial stimulierenden und doch sicheren Umgebungen, in denen Musiktherapie-Sitzungen offene Treffpunkte sozialer Interaktion sein sollten.

3. Die dritte Strategie bezieht sich auf die symbolische (oder kulturelle) Umgebung, die natürlich verbunden mit der sozialen Umgebung ist. Er weist darauf hin, dass viele Patienten Angst davor haben, nur als Patienten und nicht als Menschen betrachtet zu werden, und dass Gelegenheiten, bei denen konventionelle Rollen überwunden werden könnten, dazu beitragen würden, dass sich die Patienten wertgeschätzt fühlten. Musikalische und kulturelle Aktivitäten seien in diesem Zusammenhang wertvoll, auch, um neue Beziehungen zu kreieren oder jungen PatientInnen Anerkennung durch die Gruppe zukommen zu lassen, die ihre selbst geschriebenen Songs hörten (Stige 2002a, S. 17 f.).

Es erschien T. Aasgaard essentiell wichtig, in einem lebendigen Prozess spontaner Interaktionen die Umwelt seiner KlientInnen – z.B. das gesamte Klinikpersonal, Eltern und Verwandte – mit einzubeziehen (Aasgaard 2004, S. 160 f.). Dazu schreibt er: „Der ‘homo conexus‘ ist ein Wesen, der ein ‘Teil von‘ (Netzwerken) ist. Gerade sehr kranke PatientInnen sind oft dazu fähig, mehr zu tun als nur zu leiden und in ihrer Patientenrolle zu bleiben; Krankenhaus-Gemeinschaften müssen die Menschen nicht hilfloser machen als nötig. Die momentane musikalische Einbindung eines sterbenden Kindes kann als Zeugnis einer Gesundheits-Performance verstanden werden, – manchmal die letzte soziale Partizipation im Leben des Kindes“ (ebd., S. 162). Und er schreibt: „CMT auf den pädiatrischen Stationen weitete potentiell die aktuellen Lebenswelten der Teilnehmenden aus. PatientInnen, wie auch ihren sie begleitenden Eltern, werden ‘Flügel‘ gegeben, die sie befähigen, für eine kurze Weile aus den kleinen und (fast) sterilen isolierenden Räumen auszusteigen“ (ebd., S. 162). T. Aasgaard bezeichnet dies als „eine symbolische Neuerschaffung der Umgebung“ (ebd., S. 162). Ein im Jahr 2001 erschienener Artikel von Trygve Aasgaard im „Journal of Palliative Care“ trägt den Titel: „An Ecology of Love“ (Aasgaard 2001, S. 1).

2.10.3 Nordamerika

Nach der Musiktherapeutin Elena Fitzthum besteht in den USA seit dem beginnenden 20. Jahrhundert eine rege musiktherapeutische Tradition (Fitzthum 2003, S. 111 f.). Sie berichtet, dass an einer New Yorker Universität bereits im Jahr 1919 der erste Musiktherapiekurs von der englischen Musikerin Margaret Anderton ins Leben gerufen wurde, einer Pianistin, die erste Erfahrungen mit verwundeten Soldaten im Ersten Weltkrieg in Kanada gemacht hatte (ebd., S. 111). Neben der frühen musiktherapeutischen Institutionalisierung und – wie B. Stige bemerkt – einer starken Tradition von quantitativer Forschung in der Musiktherapie besteht außerdem ein breites Spektrum kommunaler Perspektiven und Initiativen in Nordamerika (Stige 2002a, S. 18). In diesem Zusammenhang erwähnt B. Stige den 1939 in die USA emigrierten Ethnomusikologen Bruno Nettl und schreibt dazu: „Was er schildert, [...], stellt Musik als Teil einer Ökologie wie auch als Kommunikationsart dar, mehr denn als ein separater Stimulus“ (Stige 2002a, S. 19).

Nach B. Stige war eine der ersten MusiktherapeutInnen, die den Begriff CMT regulär verwendeten, die Amerikanerin Florence Tyson (ebd., S. 20). Er weist darauf hin, dass sie bereits in den späten 50er Jahren im Zuge der De-Hospitalisation der nordamerikanischen Psychiatrie den Begriff „out-patient music therapy“ in die Diskussion brachte (ebd., S. 20). Im Rahmen ihres 1960 gegründeten Creative Arts Rehabilitation Centers (CARC) führte sie als Pionierin das weltweit erste musiktherapeutische und zugleich gemeinschaftorientierte Behandlungsprogramm durch. Und er erwähnt, dass sie ein weiteres Zentrum, das sie Ende der 60er Jahre in New York aufbaute, als „Community Music Therapy Center“ beschrieb und als Pionierprogramm charakterisierte (ebd., S. 20). Im Rahmen der Aktivitäten ihrer musiktherapeutischen Zentren habe sie auch Community Performances eingeführt, denen sie eine Reihe positiver Ergebnisse zugeschrieben habe, sowohl in Bezug auf die individuelle Entwicklung der KlientInnen als auch auf die Entwicklung des Milieus im Zentrum und die Entwicklung zwischen diesem und der Gemeinde, die sie intensiv mit einbezog (ebd., S. 21).

B. Stige berichtet von einem Artikel, den sie im Jahr 1973 mit dem Titel „Guidelines Toward the Organization of Clinical Music Therapy Programs in the Community“ schrieb, in dem sie argumentiert habe, dass die Idee einer „therapeutischen Community“ sich jenseits von Krankenhausmauern ausgebreitet habe, und dass es eine wachsende Anwendung von ökologischen „Vektoren“ in der Therapie und Rehabilitation gäbe (ebd. S. 20 f.). F. Tyson arbeitete intensiv für den lebendigen Austausch zwischen verschiedenen Disziplinen wie Pädagogik und Psychotherapie, Musik, Kunst und Tanz sowie zwischen TherapeutInnen, PatientInnen und VertreterInnen der jeweiligen Community. Von daher kann sie sicher als wichtigste nordamerikanische Wegbereiterin der heutigen CMT genannt werden, auch wenn sie sich in den 60er und 70er Jahren in anderer Weise gestaltete als heute.

Zu erwähnen ist auch, dass Poetry- und Dance-Therapy, Jazz- und Rockbands bereits in den 60er und 70er Jahren in Nordamerika in vielen Community Music Centers mit einbezogen wurden (vgl. Lishinsky, Bandini, Brown 2010).

Eine besondere Aufmerksamkeit ist im Folgenden der Arbeit von Carolyn Kenny gewidmet. Ihre musiktherapeutischen Werke und Studien über die Revitalisation indigener Gesellschaften geben zu grundlegenden Aspekten von CMT wertvolle Hinweise und unterstützen darüber hinaus die Thesen dieser Dissertation (vgl., Kenny 2006a). C. Kenny brachte in die vorwiegend materialistisch-naturwissenschaftlich orientierte therapeutische Szene in Nordamerika eine vollständig andere Stimme ein, die für ein erweitertes Verständnis von Musiktherapie plädiert, das spirituelle Aspekte integriert. Rituelle, magische und mythische Konzepte, „the Myth of Nature, Death, and Rebirth“, betrachtet sie als essentiellen Bestandteil des menschlichen Lebens (ebd., S. 21). Musik und Gesundheit beschreibt sie vor einer systemtheoretischen Perspektive als ein Phänomen, das jeden Aspekt des Lebens durchdringt (ebd., S. 78).

Nach B. Stige betont sie im musiktherapeutischen Kontext die Selbstverantwortung der KlientInnen, die von der Musiktherapeutin ermutigt werden sollen, für ihr eigenes Leben Verantwortung zu übernehmen, anstatt Musik als eine „Medication“ zu gebrauchen (Stige 2002a, S. 22). Dabei übt sie kontinuierlich scharfe Kritik an den modernen westlichen Gesellschaften. So erwähnt B. Stige einen Beitrag von ihr aus dem Jahr 1982, in dem sie schrieb: „Wertfreie Behandlung und Gesundheitsfürsorge existieren nicht. Unglücklicherweise haben viele Gesundheitsberufe einen tiefen, kulturell gesehen gesundheitsverneinenden Effekt insofern, als dass sie das Potential von Menschen zerstören, mit ihrer menschlichen Schwäche, Verletzlichkeit und Einzigartigkeit auf eine persönliche und autonome Art und Weise umzugehen. So werden wir unnötigerweise zu Konsumenten von gesundheitlicher Fürsorge“ (ebd., S. 22). In diesem Sinn schrieb sie weiter: „Da [die Art von] Behandlungen aufgrund eines gesellschaftlichen Wertesystems und den jeweiligen Therapeuten entschieden werden, werden die Werte von PatientInnen und ihre Rechte zur Selbstbestimmung und Selbstverwirklichung in hohem Maße behindert. So lange, wie ein Patient willens ist, mit dem vorgeschriebenen Kodex konform zu gehen [...], wird er geheilt werden. Wenn sich der Patient jedoch auf eine Weise benimmt und spricht, die aus dem vorgeschriebenen Verhalten für einen bestimmten sozialen Kodex herausfällt, werden diese seltsamen ‘Verhaltensweisen’ als abweichend betrachtet und demzufolge als Krankheitssymptome betrachtet“ (ebd., S. 22 f.).

Statt dessen plädiert sie dafür, die soziokulturelle Funktion von Therapie zu untersuchen und stellt im Jahr 2006 acht Kriterien vor, die sie in medizinischen wie psychiatrischen Behandlungen vermisst, jedoch für wesentlich im Hinblick auf die Persönlichkeit [von KlientInnen] in ihrer Gesamtheit hält. Dies sind: „1. Freiheit, 2. Wahlmöglichkeit, 3. Selbstbestimmung, 4. Verantwortlichkeit, 5. Handlungsfähigkeit und Selbst-Ausdruck, 6. spirituelle Verwirklichung, 7. philosophische Verwirkli-

chung und 8. innovatives Denken und Verhalten“ (Kenny 2006a S. 21). Charakteristisch für die Arbeit Carolyn Kennys, die indianische Vorfahren hat, ist eine Synthese zwischen der Weisheit aus den Traditionen der Menschheit und zeitgenössischem Wissen. Dabei ist sie stark in den weiblichen Traditionen ihrer Vorfahren verwurzelt und arbeitet über ihre musiktherapeutische Tätigkeit hinaus interdisziplinär auch über gender-basierte Analysen zur politischen Situation eingeborener Frauen Kanadas (Kenny 2006b, S. 81 f.). Sie wendet sich gegen jede Art professioneller oder wissenschaftlicher Eindimensionalität und stellt statt dessen soziokulturelle Elemente, Partizipation, Spiritualität und den therapeutischen Wert der Verbundenheit mit der Natur in den Vordergrund. Musiktherapie betrachtet sie als Teil einer Ökologie, in die der Mensch mit seinen Symbolen, Mythen und Ritualen auf subtile Weise eingewoben ist (Kenny 2006a, S. 236 f.). Ihre musiktherapeutischen Konzepte versuchen, eine besondere, von Metaphern geprägte Sprache zu finden, die Elemente zwischenmenschlicher Beziehungen in der Musik und Poesie thematisiert und zu einer auf indigenen Traditionen beruhenden und zugleich neuen, synergetischen Betrachtungsweise musiktherapeutischer Prozesse führt.

Ein weiterer Pionier der Musiktherapie in Nordamerika ist Kenneth E. Bruscia, der ein umfassendes Werk zur Definition verschiedener musiktherapeutischer Praktiken schrieb (vgl. Bruscia 1998). Nach dem Musiktherapeuten Thomas Wosch erwähnte er bereits in seiner ersten Ausgabe im Jahr 1989 CMT unter der Kategorie „Ökologische Musiktherapie“ (Wosch 2009, S. 10). In der neun Jahre später erschienenen 2. Ausgabe beschreibt er sechs „main areas of music therapy“ (Bruscia 1998, S. 158). Bemerkenswert dabei ist, dass sich bei der Aufzählung dieser Praxisfelder – „didactic, medical, healing, psychotherapeutic, recreational and ecological“ (ebd., S. 158) – nur ein Drittel, nämlich medical und psychotherapeutic, im konventionellen musiktherapeutischen Bereich bewegt, während zwei Drittel – didactic, healing, recreational und ecological – im unspezifischen soziokulturellen und spirituellen Bereich angesiedelt sind. Diese vier Ebenen beziehen in ihrer Praxis in unterschiedlichem Maß das soziale und kulturelle Umfeld mit ein und stehen in vieler Hinsicht CMT nahe. In seiner Beschreibung der ökologischen Praxisfelder widmet er CMT ein spezielles Kapitel und betont dabei ihren relationalen Charakter: Auf der einen Seite werde ein Klient mit Hilfe von Musiktherapie darauf vorbereitet, ein wertgeschätztes Mitglied der Community zu werden, und auf der anderen Seite werde die Community – bzw. die Gesellschaft und das soziale Umfeld – darauf vorbereitet, den Klienten zu akzeptieren und zu verstehen (ebd., S. 237). In diesem Sinne schreibt er: „Anders als die traditionellen Therapien, die sich nur auf die Adaption und Assimilation der KlientInnen an die Community – bzw. der Gesellschaft – fokussieren, arbeitet CMT dafür, die Community dabei zu unterstützen, den Klienten anzunehmen“ (ebd., S. 238). B. Stige weist darauf hin, dass K. Bruscia mit einer begrenzteren Auffassung von CMT arbeite als er (Stige 2002a, S. 26). Anders als B. Stige stellt er z.B. nicht das traditionelle Rollenverständnis von TherapeutInnen in Frage und äußert sich

nicht zum kulturkritischen Aspekt von CMT. Hervorzuheben ist allerdings die Breite des Spektrums unterschiedlichster therapeutischer Ebenen, die K. Bruscia darstellt. So beschreibt er z.B. die „recreational practices“ als ein Feld, das alle Anwendungen von Musik, musikalischen Aktivitäten und Musiktherapie umfassen würde, die sich auf Spiel, Erholung, Ablenkung, Aktivierung oder Unterhaltung beziehen (Bruscia 1998, S. 225). Das vorrangige Ziel, gleich, ob es in institutionelle oder Community-orientierte Settings eingeschlossen sei, bestünde darin, Menschen zu helfen, sich musikalisch zu engagieren, um ihre Lebensqualität zu verbessern, während diese Aktivitäten ebenfalls als ein „Vehikel für therapeutischen Wandel“ dienen würden (Bruscia 1998, S. 225). Brynjulf Stige beschreibt dieses Praxisfeld als eine etablierte musiktherapeutische Tradition in Nordamerika, die historisch bedingt als wichtig für die Rehabilitation durch Musik erachtet werde (Stige 2002a, S. 27).

Im nordamerikanischen Kontext nennt B. Stige auch die Arbeit der Dänin Benedikte Barth Scheiby, die in den USA praktizierte (ebd., S. 27). Er weist darauf hin, dass sie – im Gegensatz zu Gary Ansdell, der die Ansicht vertritt, CMT sei inkompatibel mit psychotherapeutisch orientierter Musiktherapie – der Auffassung sei, dass die Integration von analytischen musiktherapeutischen Techniken in CMT ihren Wert und ihre Relevanz für TeilnehmerInnen erhöhen würde (ebd., S. 27). Für B. Barth Scheiby ist CMT nicht nur kompatibel mit einem psychotherapeutischen Modell von Musiktherapie, sondern aus ihrer Sicht sind analytische Prinzipien – wie die Übertragung und Gegenübertragung – wesentlich für die Interpretation einer CMT-Sitzung (ebd. S. 28). Ihre Arbeit mag nicht nur eine Wurzel von weiteren Formen von CMT darstellen, sondern sie kann als eine der vielen globalen Ausprägungen von CMT gesehen werden, die sich in einer authentischen Weise verwirklichen.

Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang auch die Arbeit von Alan Turry, der der Nordoff/Robbins-Musiktherapie nahesteht (vgl. Turry 2005). Ähnlich wie Benedikte Barth Scheiby entwickelte er eine Form von CMT, die Performance-orientierte Musiktherapie und Elemente aus der Psychotherapie integriert. Seine Arbeit mit einer krebskranken Patientin, Maria, findet im 3. Kapitel dieser Arbeit eine ausführliche Würdigung.

2.10.4 Großbritannien

In diesen Ländern gibt es ein besonders breites Spektrum von musiktherapeutischen Aktivitäten, die als Wurzeln für CMT gelten können, was allein schon in der spezifischen Ausprägung der Tradition von Community Music begründet ist. Von den Pionierinnen der Musiktherapie, Juliette Alvin und Mary Priestley, ist bekannt, dass sie in den 50er und 60er Jahren eine Vielfalt von Methoden nutzten, die über den klinischen Rahmen weit hinausgingen (Pavlicevic/Ansdell 2004, S. 18). Nach M. Pavlicevic und G. Ansdell wies z.B. Juliette Alvin bereits im Jahr 1968 auf die Notwendigkeit eines flexiblen musiktherapeutischen Programms in der sozialtherapeutischen Begleitung von PatientInnen nach ihrer Entlassung hin (ebd., S. 18). Elena Fitzthum beschreibt in ihrem Werk „Von den Reformbewegungen zur Musiktherapie“ die Europareise der Künstlerin und Musiktherapeutin Vally Weigls im Jahr 1953, über die sie anschließend berichtete, dass England das einzige von ihr besuchte Land sei, das musikalische Programme [im Bereich der Rehabilitation und Nachsorge von PatientInnen] staatlich subventioniere (Fitzthum 2003, S. 116). Eine besondere Rolle in der Wegbereitung für CMT kommt der Arbeit des Nordoff-Robbins Music Therapy Centre in London zu. Viele AutorInnen, die Beiträge im Rahmen von CMT leisteten, arbeiteten und arbeiten im Zusammenhang mit Nordoff-Robbins-Zentren, wie z.B. Rachel Verney, Gary Ansdell, Mercedes Pavlicevic, Harriett Powell, Stuart Wood und Simon Procter. Auch die umfangreiche Pionierarbeit von Leslie Bunt sollte in diesem Zusammenhang genannt werden. Der deutsche Musiktherapeut Hartmut Kapteina weist darauf hin, dass er im Jahr 1991 in Bristol das erste englische gemeinwesenorientierte Musiktherapie-Programm, „Musicspace“, ins Leben rief, wobei er Musiktherapie mit sozialer Kulturarbeit verknüpfte (Kapteina/Schreiber/Klug 2004, S. 1). Eine Antwort auf gegenwärtige Bedürfnisse sei für ihn „der Aufbau gemeindenaher Musikzentren, mit Musiktherapie als Herzstück ihres Angebots“ (ebd., S. 1). Zentrales Ziel von Musicspace sei der Aufbau eines nationalen Netzwerkes, das z.B. Menschen jeden Alters Einzel- und Gruppenmusiktherapie anbiete und Proben und Aufführungen eines möglichst breiten Spektrums unterschiedlicher Musikarten fördere. Die zahlreichen TeilnehmerInnen jeden Alters nahmen die Angebote entweder im Zentrum selbst wahr oder in dezentralen, mobilen Einrichtungen (ebd., S. 1f.).

In Großbritannien entwickelte sich im Laufe der 90er Jahre ein dynamischer und oft spannungsreicher Prozess, der Modelle konventioneller Musiktherapie hinterfragte und zu einer Vielfalt musiktherapeutischer Formen führte, die sich sowohl innerhalb wie außerhalb gesundheitlicher Institutionen bildeten. Dieser Prozess, der schließlich zur Formulierung von CMT durch M. Pavlicevic und G. Ansdell führte, wird im 3. Kapitel dieser Arbeit eingehend dargestellt.

2.10.5 Irland

Auch in Irland wird seit etlichen Jahren CMT praktiziert, wie aus einem Bericht von Jason Noone aus dem Jahr 2008 hervorgeht (vgl. Noone 2008). Dort wie auch in Schottland besteht ein besonders reiches Erbe an Traditionen von Community Music, die mit dem täglichen Leben der Menschen in Verbindung standen. Jason Noones Bericht gibt Auskunft über seine Arbeit innerhalb einer freiwilligen nationalen Hilfsorganisation für Kinder und Erwachsene mit Entwicklungsstörungen, die Konzepte humanistischer Musiktherapie, CMT und Musiktherapie als eine Form des Empowerment miteinbeziehen (vgl. Noone 2008). Er schreibt bezüglich der Durchdringung von irischer Kultur mit praktizierter Musiktherapie: „In Irland ist das Singen in der Gruppe eine gemeinschaftliche soziale Aktivität, besonders in traditionellen Musikkreisen, in denen ‘sessions‘ informell sind und ein jeder mit einstimmen kann. [...]. Die Verbreitung der Musik in der irischen Kultur wurde oft durch die Strukturen der Sessions beeinflusst. Hochenergetische irische Lieder sind populär bei den KlientInnen und wurden als Bestandteile von musiktherapeutischen Sitzungen wirksam, wenn man sich auf die Reduzierung des Tempos fokussierte, während KlientInnen ermöglicht wurde, durch ihre Beziehung zu irischer Musik Kindheitserinnerungen und andere positive Assoziationen abzurufen“ (ebd., S. 2 f.). Elemente wie gemeinschaftliche Arbeit und positiver Wandel seien wesentliche Bestandteile seiner Arbeit, Elemente, die deutlich in Resonanz zu CMT stehen (ebd., S. 7).

Ein weiteres Beispiel von langjähriger Erfahrung mit CMT-Strukturen gibt der irische Musiktherapeut David Stewart, der im nordirischen Konflikt musiktherapeutische Pionierarbeit leistete (Stewart 2004, S. 284 f.). Innerhalb eines therapeutischen gemeinschaftsorientierten Programms („Bernado‘ projekt“), eines Beratungsdienstes für Kinder, Familien und Communities, die durch den nordirischen Konflikt traumatisiert worden waren, arbeitete er mit den Betroffenen vor Ort in ihren Häusern oder in gemeinschaftlichen Örtlichkeiten (ebd., S. 285). Dabei erkannte er, dass individualistische therapeutische Modelle diesen Menschen nur wenig halfen, da ihr Trauma ein gemeinschaftliches war, dem mit gemeinschaftsorientierten Methoden begegnet werden sollte. Er entdeckte, wie ihn die Aufgabe, in immer neuen Kontexten zu arbeiten, die Augen dafür öffnete, sich von den Begrenzungen seiner früheren [konventionellen therapeutischen] Tätigkeit zu befreien und Krankheit und Gesundheit selbst als „Konstruktionen“ wahrzunehmen. Anstatt „therapeutische Doktrinen“ zu validieren, ginge es vielmehr darum, „das Leben der Menschen besser, befriedigender und lebenswerter zu machen“ (ebd., S. 286). Daraus leitet er die Verpflichtung zum Wandel ab, sowohl bei sich selbst wie bei den Teilnehmenden im Rahmen der Therapie. Aufgrund dieser Erkenntnisse entstand die Initiative „Music for Health“, eine auf Gruppenmusiktherapie fokussierte Einrichtung zur Bewältigung von Traumata und Stress. Diese Arbeit nannte er bereits CMT, lange bevor er vom Diskurs um CMT in England erfuhr (ebd., S. 286.).

2.10.6 Ausblick in weitere Nationen und Kontinente

Diese Beispiele zeigen in eindrucksvoller Weise, wie sich zunächst nur als Entwicklungstendenz, und dann nahezu gleichzeitig an vielen Orten der Welt Community Music Therapy zu entfalten begann und weiterhin entfaltet. Viele soziale, kulturelle und geisteswissenschaftliche Strömungen unterstützten und förderten diesen Prozess, der – wie dieses Kapitel zeigt – nicht nur auf Entwicklungen im letzten Jahrhundert, sondern auch auf frühe Wurzeln in der Menschheits- und Kulturgeschichte zurückweist.

Nach der Untersuchung von CMT-relevanten Wurzeln im Spiegel verschiedener Länder werden nun am Schluss dieses Kapitels auch die Länder genannt, von denen nur wenig, dafür aber nicht weniger essentiell wichtige, Literatur vorliegt.

Erwähnt seien in diesem Zusammenhang besonders Berichte über musiktherapeutische, Community-orientierte Projekte aus Israel (Dorit Amir 2004, Cochavit Elefant 2010), Südafrika (Mercédès Pavlicevic 2004, Helen Oosthuizen 2007) und Südamerika (Susanne Bauer 2007). Im Kontext einer feministisch und zugleich Community-orientierten Musiktherapie sei hier besonders der Kontinent Australien genannt (Katrina McFerran und Lucy O'Grady 2006), der auf eine lange Tradition von Community-orientierter Musiktherapie zurückblickt und gerade in jüngster Vergangenheit mit großen Community-Projekten Aufsehen erregte (vgl. Kildea 2007).

Auch die Länder Korea (Seung-A-Kim 2006) und Taiwan (ChihChen Sophia Lee 2006) verfügen über eine langjährige musiktherapeutische Tradition im weitesten Sinn, die heute neue Formen annimmt.

Gerade beim Studium von musiktherapeutischen Berichten in so genannten „Entwicklungsländern“ wird deutlich, wie nahezu all diese Therapeutinnen vor der Aufgabe stehen, Elemente von CMT in ihre Arbeit zu integrieren, wenn sie nicht allein für die musiktherapeutischen Bedürfnisse einer schmalen Elite arbeiten wollen. Diese Notwendigkeit – verbunden mit der wachsenden Multikulturalität in den so genannten „entwickelten“ Ländern – macht deutlich, dass CMT in der Ausbildung von MusiktherapeutInnen eine besondere Aufmerksamkeit gewidmet werden sollte.

3 Community Music Therapy in Praxis und Theorie

„There is more at stake than the acknowledgement and inclusion of a method or type of activity“. [„Da steht mehr auf dem Spiel als die Kenntnis und Inklusion einer Methode oder einer Art von Aktivität“.] (Stige, 2004b, S. 3)

Nähert man sich dem weiten Feld von CMT, so gewinnt man den Eindruck, als wandere man über einen von Rauhreif bedeckten Erdboden im späten Herbst: Alle niedergefallenen Blätter mit ihren weißen Rändern bilden zusammen ein Netz, das, wohin das Auge auch wandert, immer neue Verknüpfungen generiert – ein organisch wachsendes, sich-immer-neu-verzweigendes Geflecht.

Eine andere Metapher zu CMT drücken M. Pavlicevic und G. Ansdell in ihrem Bild eines Kieselsteins in einem Teich aus, wenn sie schreiben: „Community Music Therapy ist ein Kieselstein, der in den musiktherapeutischen Teich geworfen wird. Als eine sich ausbreitende Idee, ein Diskurs und ein Dach, unter dem ein sich weit verzweigendes Set von Praktiken charakterisiert werden kann, scheint es eine deutliche Auswirkung zu haben. Manche Menschen sind angeregt, andere würden es lieber sehen, wenn sich der Teich wieder beruhigen würde. Wir hoffen, dass er Wellen kreiert: schöpferische, energetische Wellen“ (Pavlicevic/Ansdell 2004, S. 304)

Beide Bilder, das Netz der bereiften Blätter im Herbst wie das Bild der sich radial ausbreitenden Wellen im Wasser entsprechen dem ökologischen Charakter von CMT. Gary Ansdell schrieb im Jahr 2006 zu CMT: „Innerhalb der letzten Jahre ist Community Music Therapy als Konzept – unabhängig voneinander – an mindestens drei Stellen (in Norwegen, Großbritannien und Irland) aufgetaucht und ist seit mehreren Jahren weltweit unter Musiktherapeuten Gegenstand von Interesse und kontroversen Gesprächen. Momentan scheint sie alte Abgrenzungen zu überwinden und neue Verbindungen mit zeitgenössischen Theorien und Methoden einzugehen, die Musik, Menschen und Gesundheit in einem neuen und weiter gefassten Zusammenhang sehen“ (Ansdell 2006, S. 228). In seiner zusammen mit M. Pavlicevic 2004 veröffentlichten Anthologie über CMT, in der sich MusiktherapeutInnen aus verschiedenen Ländern zu ihrer Arbeit in diesen Zusammenhängen äußern, beschreiben er und M. Pavlicevic an einer Stelle sehr klar, was das Verbindende der unterschiedlichen Handlungsansätze ist: „Was sie vereint, ist ihr Mut. Mut, theoretische Bedenken im richtigen Moment in den Wind zu schlagen, die Bedürfnisse der Menschen und das, was die Umstände erfordern, an die erste Stelle zu setzen und nicht zu fragen: ‚was ist Musiktherapie‘ oder ‚was ist ein Musiktherapeut‘, sondern: ‚was muss ich hier und jetzt tun?‘. Sie trauen sich, dem Weg zu folgen, den Menschen und Musik weisen“ (Pavlicevic/Ansdell 2004, S. 30).

Der letzte Satz G. Ansdells lädt zu weiteren, in die Tiefe führenden, Fragen ein: Was ist das für ein Weg, wohin führt er, welche Fähigkeiten und welche Ressourcen braucht eine Musiktherapeutin/ein Musiktherapeut, die/der diesen Weg beschreitet?

In Resonanz mit diesen Fragen wird in den folgenden Kapiteln versucht, das weite Themenfeld von CMT in seiner Vielgestaltigkeit zu fokussieren. Eine erste Annäherung sei zunächst in folgender Weise gegeben: Im Gegensatz zu eher konventionellen Richtungen der Musiktherapie, verstehen Community Music Therapists ihre Rolle grundsätzlich im Kontext der sozialen, kulturellen und politischen Situation, die den Hintergrund ihrer Arbeit bilden. Hierarchische Strukturen werden dabei in Frage gestellt. Die Beziehungsebene ist die einer unmittelbaren Begegnung, die in erster Linie ethisch/moralisch, nicht professionell determiniert ist (ebd., S. 21-28). In der CMT wird vor allem die gemeinschaftsbildende, verbindende Kraft von Musik betont. Musikalische Gemeinschaft kann dabei in jedem beliebigen Umfeld, an jedem Ort, an dem sich TherapeutIn und KlientIn befinden, kultiviert werden.

Es gibt für CMT keine vereinheitlichte Definition, sondern statt dessen ein bewegliches, sich immer neu gestaltendes Feld in dem Sinn, wie B. Stige schreibt: „CMT ist KEINE einheitliche Theorie und Praxis, aber eine weite Perspektive, die die Beziehungen zwischen dem Individuum, der Community und der Gesellschaft hinsichtlich Musik und Gesundheit erforscht“ (Stige 2010a, S. 15 f.). Eine zentrale Idee ist dabei, durch gemeinschaftliches Musizieren und Singen gesundheitliche Ressourcen zum Wohl von Individuen und Communities zu aktivieren (ebd., S. 11).

Über diese weit gefasste Definition hinaus stellen Pioniere der CMT wiederholt die Frage, inwieweit der Begriff Therapie für ihre Projekte überhaupt zutreffend ist, – zeigt sich doch der Terminus CMT in keiner Weise als etwas Festgeschriebenes.

B. Stige sagt dazu: „[...] dies bedeutet nicht, dass die [CMT-] Projekte und Aktivitäten selbst immer als Therapie bezeichnet werden sollten. Alternative Bezeichnungen für einige dieser Projekte könnten Prävention, Gesundheit, Vorsorge, nicht-medizinische Fürsorge, Gemeinde-Entwicklung oder einfach ‘just music’ sein“ (ebd., S. 11).

Diese große Reichweite ist typisch für das Wesen von CMT.

Im Laufe der Entwicklungsgeschichte der Musiktherapie gab es etliche Strömungen, deren VertreterInnen Musiktherapie in öffentlichen, de-institutionalisierten Settings praktizierten. Ein Beispiel dafür ist die Arbeit von F. Tyson in den 60er Jahren mit dem von ihr gegründeten CMT-Center, von der im 2. Kapitel ausführlich die Rede war (vgl. Pavlicevic/Ansdell 2004, S. 18). Der internationale Diskurs über CMT im letzten Jahrzehnt geht allerdings weit darüber hinaus. CMT entwickelt sich dabei u.a. zu einer kulturkritischen Bewegung mit dem Ziel, kulturellen Wandel und ein direktes Engagement für die Chancen und Probleme von gesellschaftlicher Entwicklung – mit Hilfe von Musik – zu erwirken (Stige 2010a, S. 10 f.). So sieht B. Stige CMT mehr als eine kulturelle Bewegung, denn als einen Behandlungsberuf (ebd., S. 5 und 9) und schreibt dazu: „[...] diese Bewegung [von CMT] mag als eine ‘Kulturkritik’ wirken, die von soziokulturellen Wandlungsprozessen sowohl in der Gesellschaft als Gesamtheit als auch im akademischen Diskurs um Musik geprägt ist“ (ebd., S. 11). Dabei sieht er diese Entwicklung nicht in einem polarisierenden Sinn zur konventionellen Musiktherapie, sondern sowohl als Fortsetzung wie Kontrast zu

existierenden musiktherapeutischen Formen, wenn er schreibt: „ [...] Es ist wahrscheinlich korrekt, anzunehmen, dass es immer Elemente von Kulturkritik in der modernen Musiktherapie gegeben hat. [...]. So haben MusiktherapeutInnen zu einem besseren Verständnis davon beigetragen, wie die Musik mit menschlichen Werten verbunden ist wie Würde, Respekt und Lebensqualität. [...]. CMT könnte als eine Erweiterung dieser Tradition von Kritik gesehen werden, wobei sie noch radikaler etablierte Auffassungen von Musik und Therapie herausfordert [...]“ (ebd., S. 13). Beim Studium von Diskursen über CMT fällt auf, dass viele der verwendeten Begriffe eine Wandlung im Sinne einer Neu- wie auch Rückbesinnung andeuten. So öffnet CMT einen Raum in die Zukunft und die Vergangenheit: zu einer Verknüpfung mit einer Vielfalt von Disziplinen, mit Praktiken aus traditionellen Kulturen bis hin zum Impuls eines gesamtgesellschaftlichen kulturellen Wandels. Zugleich fallen etliche Begriffe in der englischsprachigen Literatur ins Auge, die eine Neu- oder Rück-Orientierung andeuten, wie z.B. „re-thinking“ (Pavlicevic/Ansdell 2004, S. 66), „re-naming“ (ebd., S. 18), „re-professionalization“ (Stige/Ansdell/Elfant/Pavlicevic 2010a, S. 304), „re-emergence“ (Stige, 2010a, S. 12), „re-alignment“ (Ansdell 2002, S. 22) etc. So schwingt in dem Pronomen „re“ ein Wandlungsaspekt: eine Tendenz der Erneuerung wie eine Rückbeziehung zu etwas Vergangenem.

Und so könnte CMT als eine Stimme in der Sinfonie des gegenwärtigen Paradigmenwechsels gehört werden – eine Stimme mit einer Vielfalt von Obertönen. Darin klingen Visionen einer gewandelten Kultur zusammen mit einer Rückbesinnung auf Aspekte von Musik, Kommunikation und Gesundheit aus den Anfängen der Musiktherapie, der Kulturgeschichte der Menschheit wie der Evolutionsgeschichte der Natur. Von daher ist ihr eine verbindende, integrierende Komponente immanent, und die folgenden Ausführungen werden beständig von einem Brückenschlag zwischen Gegenwart, Zukunft und Vergangenheit gekennzeichnet sein.

Vor dem Hintergrund dieser Betrachtungen ist es das Wesen von CMT, dass sie von einer Vielfalt unterschiedlichster Praxisformen gekennzeichnet ist. Sie stehen hier im Zentrum einer umfassenden Betrachtung zur CMT, – vor der wachsenden Theoriediskussion. Aus der Vielzahl von CMT-Projekten werden zunächst vier besonders charakteristische Praxisprojekte vorgestellt. Dies sind Beispiele aus einem internationalen Forschungsprojekt zu CMT, das durch ein norwegisches Forschungszentrum unterstützt und zwischen 2004 und 2008 durchgeführt wurde. Gründe für die Auswahl dieser Projekte sind hier 1.: die Länder, aus denen sie stammen – Israel, Südafrika und Norwegen – stellen jeweils Brennpunkte für CMT dar und umfassen symbolisch einen großen Teil der Erde, wenn man Linien zwischen ihnen imaginiert, 2. umschließen sie verschiedenste Lebensalter und -situationen des Menschen. Jedem Fallbeispiel wird eine kurze Reflexion mit Zitaten der jeweiligen ForscherInnen folgen. Selbstverständlich werden im Laufe dieser Arbeit weitere Beispiele genannt werden, um verschiedene Aspekte von CMT zu verdeutlichen, jedoch geben die folgenden einen ersten Einblick in das umfassende Praxisfeld von CMT.

3.1 Praxisbeispiele von CMT aus Israel, Südafrika und Norwegen in Aktion und Reflexion

1. Einer ungewöhnlichen Gemeinschaft von Kindern gelingt es, unterstützt von ihrer Musiktherapeutin, Toleranz und sozialen Wandel innerhalb ihrer städtischen Umgebung zu befördern (Elefant 2010a, S. 65-73):

In der israelischen Stadt Raanana ruft die Musiktherapeutin Cochavit Elefant ein Projekt zum Thema „Community Integration“ ins Leben, in dem über acht Monate hinweg zwei Kindergruppen aus verschiedenen Stadtteilen zu einer einzigen Musikgruppe zusammengefasst sind. Die Kinder sind 7-8 Jahre alt, wobei die eine Gruppe aus Grundschulkindern besteht und die andere aus Kindern mit schweren Behinderungen. Es gelingt, trotz heftiger Vorbehalte von Seiten der Eltern, die Kindergruppen so zu integrieren, dass eine einzigartige Verbundenheit zwischen den Kindern entsteht. Dabei kreierte C. Elefant eine besondere musikalische Intimität, indem sie die Kinder selbstverantwortlich innerhalb der musikalischen Spiele agieren lässt und mit ihnen die Grenzen im Gespräch aushandelt. Im Lauf der Zeit entstehen tiefe Freundschaften zwischen den behinderten und nicht-behinderten Kindern, und sie wachsen zu einer Gemeinschaft zusammen. Gegen Ende des Projekts machen die Grundschul Kinder überraschend den Vorschlag, ein Sommercamp für beide Kindergruppen zu veranstalten. Daraus entsteht eine umfangreiche Aktion, in die sowohl Kinder als auch Eltern, Lehrer, Musik- und KunsttherapeutInnen und die Stadtverwaltung involviert sind. Sie mündet in ein vierwöchiges Sommerprojekt mit kreativen Workshops, und die Kinder entscheiden sich anschließend dazu, kontinuierlich zweimal wöchentlich zu Musikgruppen zusammen zu kommen. Diese Aktivitäten hatten eine spürbare Wirkung auf die Toleranzbereitschaft behinderten Kindern gegenüber im Umfeld der beiden Schulen, ihren Kindern und Eltern. C. Elefant sagt dazu: „Dieses Projekt verursachte einen sozialen Wandel in der Community, indem die Schulen, die Eltern und die Stadtverwaltung integriert wurden. Dies war ein einzigartiger Übergang hin zu Inklusion in eine Community, die bis zu dem Zeitpunkt ihren behinderten EinwohnerInnen wenig Chancen gegeben hat“ (Elefant 2010a, S. 73). Und sie schreibt weiter: „Meine persönlichen und professionellen Erfahrungen haben gezeigt, dass die Kraft einer Gruppe das Potential hat, einen Wandel in einer Community auszulösen“ (Elefant 2010b, S. 90 ebd.).

2. Im Rehabilitationsprogramm „Youth Development Outreach“ in Südafrika gibt eine Musiktherapeutin wöchentlich einer Gruppe ehemals straffälliger Jugendlicher die Möglichkeit, frei zu trommeln, zu tanzen und anschließend Songs über einen von ihr vorgegebenen Text zu kreieren. So entwickeln die Jugendlichen über einem Text mit einer starken Anti-Gewalt Botschaft einen Rap Song (Pavlicevic 2010a, S. 221). Als sie wenig später ein Musiker besucht, gestalten sie daraus gemeinsam eine Performance mit Gesang, Trommelmusik und Tanz. Die Jugendlichen wünschen sich

anschließend, dass dieser Song in die Gesellschaft hinein getragen werden sollte und versuchen, eine lokale Radiostation dafür zu gewinnen, damit auch andere Jugendliche hören, was sie jetzt wissen. Bei diesen Aktivitäten entsteht eine Atmosphäre von gegenseitigem Respekt, Freude und Freundschaft (ebd., S. 219-222). Dieses – von der Musiktherapeutin Mercédès Pavlicevic dokumentierte – Beispiel zeigt CMT als Teil eines komplexen sozialen Netzes, als „everyday work“, wie M. Pavlicevic kommentiert (Pavlicevic 2010b, S. 223). Dieses Eingebundensein ins soziale Leben ist typisch für die Praxis von CMT in Südafrika. Nach M. Pavlicevic, die jahrelang musiktherapeutisch in Südafrika arbeitete, spiegelt sich der dramatische Charakter des alltäglichen Lebens in einer ebenso dramatischen (musiktherapeutischen) Praxis. Musikalische Happenings spiegeln die oft spannungsgeladene soziale Welt, die sich verweigert, in der Musiktherapie außerhalb zu bleiben, so wie auch die TeilnehmerInnen sich weigern würden, diese Praxis nur innerhalb eines begrenzten musiktherapeutischen Rahmens zu verstehen (ebd., S. 224). M. Pavlicevic nennt diese Arbeit „CMT as everyday practice“, in der alle Teilnehmenden in ihren alltäglichen Netzwerken von Interaktionen miteinander verbunden sind. Diese Netzwerke fließen durch die Gestaltung des täglichen Lebens und animieren die musiktherapeutische Praxis. Das daraus entstehende gemeinschaftliche Musizieren, das respektvolle Zuhören, die Empfänglichkeit und Aufmerksamkeit ermutigt alle Teilnehmenden, aufeinander einzuwirken, – etwas, das sich wiederum in positiver Weise im alltäglichen sozialen Leben der jungen Leute widerspiegelt. M. Pavlicivic sagt dazu: „Dieses gemeinschaftliche Handeln gibt die Möglichkeiten für einen permanenten Kreislauf von sich ständig neu definierenden sozialen Regeln aller sozialen TeilnehmerInnen, anstelle eines Lebens, das an tägliche orthodoxe Regeln gebunden ist, welche autoritär und lebensfern sind“ (ebd., S. 240 f.). Das Beispiel zeigt, dass diese Art musiktherapeutischer Arbeit unmittelbar mit sozialem Aktivismus verbunden ist und als ein Gewaltpräventions-Projekt gesehen werden kann.

3. Im norwegischen Sogn og Fjordane findet im April jeden Jahres ein Kulturfestival statt, bei dem etwa 100 geistig behinderte Erwachsene zusammen kommen und miteinander musizieren (Stige 2010c, S. 115). Es wurde 1988 in Kooperation mit einer norwegischen Organisation für behinderte Menschen und ihre Familien, der „NFU“, gegründet, um ihre Integration in das lokale Umfeld zu unterstützen. Sein besonderes Charakteristikum besteht darin, dass während des Festivals alle TeilnehmerInnen, HelferInnen, DozentInnen und OrganisatorInnen zusammen musizieren, sodass eine offene Gemeinschaft ohne Hierarchisierung und Diskriminierung entsteht. Das Kulturfestival steht für die Kultivierung von Achtung gegenüber behinderten Menschen und eine Vielfalt von Möglichkeiten der Partizipation, in der niemand ausgeschlossen ist (ebd., S. 116 f.). Es ist von einer Atmosphäre großer Herzlichkeit und der Entwicklung von Gemeinschafts- und Zugehörigkeitsgefühl geprägt. Da in Norwegen die Ausgrenzung behinderter Menschen von gewöhnli-

chen musikalischen Aktivitäten noch sehr verbreitet ist, weist B. Stige als Mitbegründer dieses Projekts ausdrücklich auf den politischen, bewusstseinsverändernden Charakter dieses alljährlichen Ereignisses hin (Stige 2010d, S. 125). Er beschreibt, wie das Kulturfestival zunehmend an Bedeutung und Achtung gewinnt und inzwischen einen rituellen Charakter angenommen habe, in dem viele Interaktionsrituale wie z.B. öffentliche Performances mit eingeschlossen seien. Allerdings weist B. Stige auch darauf hin, dass CMT-Rituale nicht an einen limitierten Zeitraum – einmal jährlich – gebunden sein sollten, sondern dass die TeilnehmerInnen des Festivals weit mehr regelmäßige Treffen nötig hätten. Dazu sagt er: „Wenn wir [...] beginnen, zu erforschen, in welchem Ausmaß eine Gesellschaft oder lokale Community Raum für ausgedehnte Rituale gibt, fangen wir an, zu realisieren, dass ritueller Wandel dicht mit sozialem Wandel verbunden sein mag“ (ebd., 147).

4. In Sandane, einer kleinen Stadt im ländlichen West-Norwegen, gründen SeniorInnen in Zusammenarbeit mit einer Musiktherapeutin einen Chor, den sie den „Seniorenchor“ nennen (Stige 2010e, S. 245). Er besteht aus etwa 20 Mitgliedern im Alter von durchschnittlich 80 Jahren. Sie nehmen regelmäßig an den wöchentlichen Chortreffen und gemeinsamen Performances teil, obwohl sie verschiedenste gesundheitliche Probleme und Schwierigkeiten mit dem Transport haben. B. Stige, der dieses Projekt erforschte, beschreibt ihre gemeinsamen Aufführungen als überaus lebendig, verbunden mit einer Atmosphäre von Freundlichkeit und Aufrichtigkeit. Darüber hinaus besteht ein hohes Maß an gegenseitiger Verantwortlichkeit: der selbstverständlichen Bereitschaft, einander zu helfen. Das gemeinsame Singen ermutigt die Chormitglieder und gibt ihnen – nach ihren eigenen Worten – Ruhe, Glück und Harmonie. So zitiert B. Stige das Statement eines Chormitglieds mit den Worten: „To sing in a choir is, without doubt, therapy“ (Stige 2010f, S. 257 f.). Er interviewte die Mitglieder über einen längeren Zeitraum über ihre Beziehungen zur Musik, zum Chorsingen und zur Partizipation, wodurch er Einblicke über die Bedeutung des gemeinsamen Singens für die ChorsängerInnen gewann (ebd., S. 251, S. 262). B. Stige betont besonders die Relevanz von gegenseitiger Verantwortlichkeit und Fürsorge („mutual care“) in diesem Chor und beschreibt, wie sich zwischen den Chormitgliedern ein starkes Gemeinschaftsgefühl entwickelte. Aus seiner Sicht können die Aktivitäten des Seniorenchors als kooperative politische Aktionen angesehen werden, da seine Performances Vorurteile (gegenüber alten Menschen) in der Gesellschaft herausfordern würden, denn viele norwegische SeniorInnen hätten das Gefühl, in der Gesellschaft nicht wertgeschätzt zu werden. Und er schreibt in Anlehnung an die antike Vorstellung, dass Chorsingen elementar mit dem Drama und dem Tanz verbunden sei: „In der heutigen Gesellschaft mag es sein, dass manche Chöre, so wie der hier untersuchte Senior Choir, als Elemente in dem sozialen Drama der Entwicklung von Communities der Fürsorge und Gerechtigkeit betrachtet werden könnten“ (ebd., S. 274).

3.2 Das Selbstverständnis von CMT innerhalb ihrer Entwicklungsgeschichte seit dem Jahr 2002

Nachdem im vorangegangenen Kapitel der Fokus auf Praxisfeldern von CMT lag, soll in diesem Kapitel versucht werden, zentrale Aspekte der theoretischen Grundlagen von CMT herauszuarbeiten.

Es war im Jahr 2002 anlässlich des 10. Weltkongresses für Musiktherapie in Oxford, dass Fachleute aus aller Welt erstmals über CMT in einem breiten Forum diskutierten. Brynjulf Stige bezeichnete es im Nachhinein als einen „burning topic of debate“, als die ersten international diskutierten Texte von Gary Ansdell, Carolyn Kenny und Brynjulf Stige über CMT vorgestellt wurden (Stige 2010a, S. 10). Die Musiktherapeutin Cochavit Elefant sagte in einem Gespräch mit B. Stige, G. Ansdell und M. Pavlicevic nachträglich dazu: „Als ich Gary auf dem 10. Weltkongress für Musiktherapie in Oxford 2002 sprechen hörte und später mit ihm sprach, fühlte ich, wie endlich eine schwere Last von meinen Schultern genommen wurde. [...]. Ich hatte tatsächlich CMT seit Jahren in den USA praktiziert, als ich mit behinderten Kindern gearbeitet hatte, [...], aber nachdem ich nach Israel zurückgekehrt war und verschiedene Gruppen von Kindern in die Community integrierte, wurde dies zu meinem ‘privaten Geheimnis’ gegenüber der israelischen musiktherapeutischen Arena (während dieser Zeit wurde diese Art einer Praxis nicht für Musiktherapie gehalten). Dies alles wandelte sich nach der Konferenz in Oxford“ (Stige/Ansdell/Elefant/Pavlicevic 2010b, S. 27 ebd.). Wie aus dem Statement von C. Elefant hervorgeht, war es für sie und vermutlich etliche andere MusiktherapeutInnen eine Befreiung, zu erfahren, dass ihre Praxis kein professionelles Fehlverhalten, sondern eine breite Bewegung einer neuen/alten musiktherapeutischen Praxis darstellte, die auf diesem Weltkongress thematisiert wurde, – alt im Sinne eines Anknüpfens an geschichtliche Wurzeln, neu im Sinne einer erweiterten Sicht der Musiktherapie innerhalb einer kulturkritischen Haltung und eines verstärkten sozialen Engagement von Community Music Therapists.

Ebenfalls im Jahr 2002 erschien ein „Discussion Paper“ von Gary Ansdell mit dem Titel „Community Music Therapy and the Winds of Change“. Darin zeichnet er ein Bild der Musiktherapie als einer Disziplin, die sich in einer Phase der Erneuerung ihrer Identität befindet und stellt die grundsätzliche Frage: „Unter welcher Flagge segelt derzeit die Musiktherapie?“ (Ansdell 2002, S. 1).

Er stellt die These auf, dass derzeit (2002) eine tiefe Diskrepanz („mismatch“) bestünde zwischen musiktherapeutischer Praxis und dem übergreifenden theoretischen Modell, das musiktherapeutische Arbeit leiten und legitimieren würde (ebd., S. 22). Anhand von sieben Praxisbeispielen aus verschiedenen Teilen der Erde stellt er jeweils kritische Fragen, die konventionelle Richtungen von Musiktherapie in Frage stellen. Eine dieser Fragen lautet z.B.: „Wer entscheidet, was Musiktherapie in einem nicht-medizinischen Setting ist?“ (ebd., S. 2). Ausgehend davon beschreibt er

die zwei Hauptströme in Großbritannien, innerhalb denen mit Menschen und Musik gearbeitet wird: Konventionelle Musiktherapie und Community Music, – eine Praxis, die auf der reichhaltigen britischen Tradition gemeinsamen Musizierens im öffentlichen Raum basiert. Zwischen beiden zeichnet er die Achse eines „Individual-Communal“- Kontinuums, auf der eine Vielzahl musiktherapeutischer und musikalischer Begegnungen möglich seien (ebd., S. 7 f.). Den Begriff CMT schlägt er als Bezeichnung für einen 3. Weg vor, der sich flexibel auf dieser Achse bewege, der jedoch „nicht so sehr als Synthese dieser beiden Traditionen als vielmehr [...] eine Auffassung von Musiktherapie [sei], welche die weiter gefassten Möglichkeiten von Aktion und Reflexion beinhalten könnte, das gesamte Spektrum musikalischer Arbeit mit Menschen – individuell, sozial, kulturell, politisch, spirituell.“ Die Kreierung dieses Begriffs bezeichnet er als „eine neue, praktische und theoretische Reaktion auf den aktuellen soziokulturellen und politischen Kontext“ (Ansdell 2006, S. 231 f.). Und G. Ansdell stellt die Frage, warum musiktherapeutische Konzepte nicht dahingehend erweitert werden könnten, eine Praxis, in der Musiktherapeutinnen und -therapeuten unmittelbar auf die Bedürfnisse ihrer KlientInnen reagierten, zu legitimieren und seine Implikationen zu erforschen. Es scheint ihm nur natürlich, dieses weite Feld CMT zu nennen, ein Begriff, der so viel wie möglich von dem Individual-Communal-Continuum abdecken würde (Ansdell 2002, S. 8). Dafür entwickelt er zusammen mit Mercédès Pavlicevic, Simon Procter und Rachel Verney vier „working definitions“ folgenden Inhalts:

1. „CMT ist ein Ansatz, musikalisch mit Menschen in Zusammenhängen [‘in context’] zu arbeiten: indem ihre sozialen und kulturellen Faktoren in den Bereichen Gesundheit, Krankheit, Beziehungen und Musik anerkannt werden. Er reflektiert die grundlegende gemeinschaftsorientierte Realität des Musizierens [‘musicing’] und ist eine Antwort einerseits auf übermäßig individualisierte Behandlungsmodelle und auf die Isolation, die Menschen oftmals in der Gesellschaft erfahren.
2. CMT ermutigt in der Praxis Musiktherapeutinnen und -therapeuten, ihre Arbeit entlang eines Kontinuums wahrzunehmen, das sich vom Individuum zum Gemeinschaftlichen hin erstreckt. Das Ziel besteht darin, Klientinnen und Klienten zu helfen, eine Vielfalt musikalischer Settings in Anspruch zu nehmen und sie bei ihrer Bewegung zwischen ‘Therapie’ und einem weiter gefassten sozialen Kontext zu begleiten.
3. CMT umschließt auf diese Weise eine Ausweitung der Rolle von MusiktherapeutInnen sowie eine Ausweitung ihrer Ziele und möglicher Einsatzorte für die musiktherapeutische Praxis, – nicht nur, indem Ansätze konventioneller Musiktherapie in kommunale Settings transferiert werden. Dies bedeutet, nicht nur die Beziehung zwischen dem Individuum und dem Kommunalen, Gemeinschaftlichen in der Musiktherapie neu zu überdenken [‘re-thinking’], sondern auch, in Betracht zu ziehen, wie physische Umgebungen, die Vorlieben der KlientInnen

[diesbezüglich] und kulturelle Zusammenhänge einen Rahmen für diese Praxis bilden.

4. CMT zielt darauf hin, eine konsistente Theorie zu entwickeln, die das Musizieren als unabkÖmmliche soziale und kulturelle Praxis betrachtet und als ein natürliches Agens in der Gesundheitsförderung“ (ebd., S. 8).

Gary Ansdells „working definitions“ münden in zwei zentrale Fragen. Die erste lautet: „Repräsentiert CMT nur einen Seitenaspekt der Musiktherapie oder ist sie ein Vorläufer hin zu einem sich entwickelnden Konsens?“ (S. 21/22 ebd.). In diesem Zusammenhang spricht er – mit Verweis auf den Wissenschaftstheoretiker Thomas Kuhn – von einem „Paradigmenwechsel“, der die gesamte musiktherapeutische Disziplin erfassen könnte. CMT erscheint ihm als ein Modell, das zumindest die Möglichkeit eines Paradigmenwechsels für die Musiktherapie des 21. Jahrhunderts sowie für eine Neuverbindung [„re-alignment“] ihrer Praxis und Theorie anbietet.

Die zweite Frage lautet: „Kann Community Music Therapy dazu beitragen, eine fruchtbare Übereinstimmung zu schaffen zwischen dem, wozu Musiker im besten Fall zu geben in der Lage sind und dem, was die Gesellschaft in der kommenden Generation von ihnen braucht?“ (ebd., S. 22). Mit letzterer Frage öffnet G. Ansdell einen weiten Raum, der in gesellschaftspolitische Ebenen hineinreicht und einen grundlegenden kulturellen Wandel mit einbezieht.

In seiner zwei Jahre später erschienenen Anthologie zu CMT gibt G. Ansdell eine leichte Relativierung seiner These zu einem Paradigmenwechsel in der Musiktherapie und deutet an, dass es eher angebracht sei, hier die Erwartungen etwas zurückzufahren (Pavlicevic/Ansdell 2004, S. 20). Doch gerade dem hier beschriebenen ersten Beitrag von G. Ansdell aus dem Jahr 2002 ist eine starke Aufbruchskraft immanent.

Ebenfalls im Jahr 2002 erschien von Brynjulf Stige – in Resonanz zu G. Ansdells Paper und dem internationalen Musiktherapie-Kongress in Oxford – ein umfangreicher, sorgfältig recherchierter Artikel unter dem Thema „The Relentless Roots of Community Music Therapy“, in dem er sich auf die Suche nach einer Tradition von Literatur, die für CMT relevant ist, begab (vgl. Stige 2002a). Es war bereits im 2. Kapitel zu den Wurzeln von CMT ausführlich davon die Rede. Hier sei zunächst ein Zitat von B. Stige zum Selbstverständnis von CMT wiedergegeben. Er äußert sich auf folgende subtile Weise: „Ich habe mich dazu entschieden, CMT nicht als ein neues Paradigma für die Musiktherapie zu diskutieren. [...] ich betrachte CMT [vielmehr] als ein Anliegen, das die reale Welt herausfordert hinsichtlich von Fragen wie ‘Was ist die Beziehung zwischen Musiktherapie, Community und Gesellschaft (und was wünschen wir, damit zu tun)? Während CMT von manchen Gelehrten als Theorie und Praxis eines auftauchenden Paradigmas betrachtet wird, und während ich denke, dass diese Idee für interessant zu erachten ist, habe ich mich dazu entschieden, CMT nicht als ein Paradigma im Sinne eines Selbstzwecks zu behandeln“ (ebd., S. 1). Diese Aussage lässt erkennen, dass B. Stige dem Gedanken von CMT als einem

neuen Paradigma grundsätzlich positiv gegenüber steht, doch Vorsicht für angebracht hält. Er betrachtet CMT eher als eine „area of practice“, womit er einen von Kenneth Bruscia eingeführten Begriff gebraucht (Bruscia 1998, S. 157).

Sowohl in dem genannten Artikel wie auch in seinem gleichfalls 2002 erschienenen Buch „Culture-Centered Music Therapy“ (vgl. Stige 2002b) gibt Brynjulf Stige eine weit gefasste Definition von CMT, die den Unterschied zu konventioneller moderner Musiktherapie klar skizziert. So schreibt er: „CMT [bezieht sich auf] musiktherapeutische Praktiken, die mit lokalen Communities verbunden sind, in denen KlientInnen leben und TherapeutInnen arbeiten, und/oder mit Interessengemeinschaften.

Grundsätzlich existieren diese zwei wichtigsten Auffassungen zu CMT:

1. Musiktherapie IN einem kommunalen Kontext,
2. Musiktherapie FÜR EINEN WANDEL in einer Community.

Beide Auffassungen erfordern, dass der Therapeut sozialen und kulturellen Kontexten gegenüber sensitiv ist, aber die letztere Auffassung weicht in einem radikaleren Maß von konventionellen modernen therapeutischen Vorstellungen ab, indem Ziele und Interventionen direkt mit der betreffenden Community in Beziehung stehen“ (Stige 2002a, S. 2 und 2002b, S. 328). Darüber hinaus beschreibt er die verschiedenen Implikationen einer so verstandenen Musiktherapie. Nach B. Stige dürfte CMT als kulturelles und soziales Engagement betrachtet werden und als gemeinschaftlicher Vorgang wirken; dabei sei die „Community“ nicht nur ein Kontext, IN dem gearbeitet würde, sondern auch ein Kontext, MIT dem gearbeitet werden würde. Beide Varianten von CMT deuteten auf die Relevanz von projektorientierten Ansätzen hin, in denen zuweilen der therapeutische Prozess von verschiedenen Gruppen oder Individuen zu ein und demselben Community Music-Projekt gehören dürfte. Projektorientierte Ansätze erforderten im Allgemeinen unkonventionelle Therapeuten-Rollen und Aufgaben, einschließlich Projektkoordination, interdisziplinärer Konsultation und lokalpolitischer Information und Aktion. CMT erfordere ein breites Spektrum von interdisziplinärer Theorie, um fundiert zu sein, und entsprechende Forschungsmodelle würden ethnographische und partizipatorische Forschungsansätze [„participatory action research“] mit einschließen, – der letztere vor allem bei radikaleren Definitionen von CMT. Abschließend weist er auf den ökologischen Charakter von CMT hin, wenn er sagt: „CMT ist notwendigerweise ökologisch, denn Individuen, Gruppen und Communities funktionieren in Systemen und als Systeme“ (Stige 2002a, S. 2 und 2002b, S. 328). In seinem 8 Jahre später erschienenen Werk, „Where Music Helps“, das er zusammen mit Gary Ansdell, Cochavit Elefant und Mercédès Pavlicevic verfasste, vertieft er diesen Aspekt, indem er mit seinem AutorInnen-Team schreibt: „Die Praxis von CMT gebraucht und generiert soziale Netzwerke und vielfältige ökologische Prozesse“ (Stige/Ansdell/Pavlicevic/Elefant 2010a, S. 301). Dieses Werk analysiert eine Reihe internationaler Forschungsprojekte zu CMT, von denen vier in den eingangs genannten Praxisprojekten vorgestellt wurden. Am Beispiel dieser Projekte betont Brynjulf Stige, dass ein Fokus von CMT da-

rauf liegen würde, den sozial benachteiligten, behinderten, kranken und alten Menschen in ihrem jeweiligen Umfeld eine Stimme zu geben. Das Musizieren mit diesen Menschen im Rahmen von CMT nennt B. Stige „health musicing“, das kommunale Anliegen wie die Schaffung von Gerechtigkeit, Gesundheit und menschlicher Entwicklung unterstützen würde (Stige 2010a, S. 5).

Aus ihren Forschungen zieht das AutorInnenteam folgendes, für ein Selbstverständnis von CMT relevantes, Resümee: „Die von uns studierten Projekte deuten darauf hin, dass eine ökologische Metapher den innersten Kern von CMT bildet. Sie weisen auch von ihrem Wesen her darauf hin, dass eine CMT-Praxis partizipatorisch, performativ (im weitesten Sinn des Wortes), ressourcen-orientiert und aktiv reflexiv ist“ (Stige/Ansdell/Pavlicevic/Elefant 2010a, S. 279). Dazu kommentieren sie, dass zwar keine dieser Charakteristika einzigartig in Bezug auf CMT sei, aber gerade ihre Kombination darauf hindeute, dass eine unumgängliche Veränderung („revision“) im derzeitigen musiktherapeutischen Denken notwendig sei (ebd., S. 279). Ihre Ausführungen zu den genannten Aspekten seien hier zusammengefasst:

1. Ökologisch: Die AutorInnen betonen, dass in CMT eine starke ökologische Perspektive impliziert sei. Dabei weisen sie darauf hin, dass sie den Begriff „Ökologie“ in einem quasi-metaphorischen Sinn gebrauchen (wie dies bei soziokulturellen Theoretikern üblich sei), um Transaktionen und Prozesse zu beschreiben, die Partnerschaften und Netzwerke, Diversität und eine dynamische Balance mit einbeziehen. Die meisten CMT Projekte erforschen aktiv Beziehungen zwischen Individuen, Mikrosystemen, Organisationen, Lokalitäten und Makro-Systemen innerhalb eines multisystemischen Ansatzes. Dabei sei die Entwicklung von Partnerschaften und Netzwerken zentral in diesem Prozess (ebd., S. 280f.).

2. Partizipatorisch: Dieser häufig erwähnte Aspekt korrespondiert mit dem Gedanken, dass CMT werte-geleitet sei. CMT sei von ihrem Wesen her keine Praxis, die in erster Linie von Experten geleitet wird, sondern eine Praxis, die mit einem partizipatorischen Ethos charakterisiert werden könne. Also fokussiere sie sich auf Aspekte wie Befähigung und Ermächtigung („enablement“ und „empowerment“). Von daher sei CMT in einem radikaleren Sinne demokratisch als dies in konventioneller klinischer Praxis möglich und erlaubt sei. Dieses partizipatorische Charakteristikum zeige außerdem einen Werte-Bezug, der für CMT-Projekte essentiell sei: Auf der individuellen wie auf der mikrosystemischen Ebene scheine der personelle wie interpersonelle Wert von gegenseitigem Respekt zentral wichtig zu sein, während auf Ebenen wie Organisation, Lokalität und dem Makrosystem soziale Werte mit politischen Implikationen eingeschlossen seien, Werte wie Solidarität, Gerechtigkeit und Diversität (ebd., S. 281).

3. Performativ: Hier weisen die AutorInnen auf das musik-zentrierte Wesen von CMT hin, auf die Idee des „musicing-as-performing“ mit ihrem Potential für persönliche und soziale Transformation. Eine wichtige Begleiterscheinung des performativen Charakters von CMT sei die Tatsache, dass sie nicht als Therapie in einem indi-

vidualisierten oder kurativen Sinn betrachtet werden könne. CMT sei in erster Linie gemeinschaftliche, von Initiativkraft gekennzeichnete Arbeit in Beziehung zur Gesundheitsfürsorge, (regionaler, soziokultureller) Entwicklung und sozialem Wandel. Der Fokus liege auf der Gesundheitsförderung und der Prävention von Problemen anstelle kurativer Interventionen. Sie könne dabei mit anderen Gebieten der Gesellschaft zusammenarbeiten, z.B. dem Erziehungsbereich und der Sozialarbeit (ebd., S. 282).

4. *Ressourcen-orientiert*: Bei CMT liegt der Fokus nicht in erster Linie auf Problemen und Krankheit, sondern auf der Mobilisierung von Ressourcen. Dabei ginge es z.B. um die Entwicklung von persönlichen Kräften, Zusammenarbeit und gegenseitige Ermächtigung. Dieses stehe in Resonanz zu Entwicklungen in anderen entsprechenden Disziplinen wie jüngsten Forschungen zu Selbstvertrauen und positiven Gefühlen im Bereich der Psychologie und in soziologischen Studien über soziales Kapital (ebd., S. 283).

5. *Aktiv reflexiv*: Eine aktive Reflexion sei ein wichtiger Aspekt von CMT, wobei im Gegensatz zur klinischen Reflexion diese mehr gemeinschaftlich verstanden werden könne. Die Auffassung von Reflexion innerhalb von CMT sollte eine weit gefasste sein, die verbale wie soziale und musikalische Prozesse in ihren jeweiligen Zusammenhängen einschließen würde. Dies bedeute nicht, den Wert von theoretischem Wissen zu mindern, sondern im Gegenteil: Wenn Werte wie Respekt, Solidarität, Gerechtigkeit und Diversität eine Bewandnis haben, dann würden Beziehungen zwischen der sozialen Welt und akademischem Denken entscheidend sein (ebd., S. 283 f.).

Diese Charakteristika von CMT sollten nach Überzeugung der AutorInnen immer in Verbindung mit der Exploration einer „musical community“ verbunden sein, wobei die zentrale Gemeinschaftsform innerhalb von CMT die einer „communication community“ sei, einer Gemeinschaft, die sich durch aktive soziale Kommunikation über ein künstlerisches Medium bilde (ebd., S. 284).

Über diese fünf Charakteristika hinaus weisen die AutorInnen auf einen weiteren zentralen Aspekt von CMT hin, der mit dem 2. hier genannten, partizipatorischen, Ansatz in Verbindung steht. Es ist das Zusammenwirken von „Bonding“ und „Bridging“ in CMT-Projekten, das sie sowohl auf Beziehungen innerhalb einer Community wie auch zwischen verschiedenen Communities verstehen (ebd., S. 285 f.). Diese Beziehungsebenen würden weiter gehen als die Beziehungen, welche typisch für konventionelle musiktherapeutische Settings seien. Dazu schreiben sie mit Bezugnahme auf die von ihnen erforschten Projekte: „Musiktherapie wird im Allgemeinen nicht damit in Verbindung gebracht, Freundschaften zu schließen, dennoch scheint es, als sei dies die Erfahrung von vielen TeilnehmerInnen [von CMT-Projekten]. [...]. Die partizipatorischen, performativen und ressourcen-orientierten Charakteristika von CMT-Projekten [...] implizieren Gemeinsamkeit und eine Einebnung bzw. Egalisierung („leveling“) von Rollen und Verantwortlichkeiten, die die Bildung von

Freundschaften befördern. Vielleicht ist es der ökologische Charakter von CMT, der die Erhaltung solcher Prozesse über die Zeit hinweg ermöglicht und ihre Bedeutung hervorhebt“ (ebd., S. 287).

Sie weisen darauf hin, dass das Thema Freundschaftsbildung eine hohe Relevanz habe für CMT und beziehen sich auf zwei norwegische Autoren, Johan Klefbeck und Terje Ogden, nach deren Aussagen das Thema der Freundschaft in Bezug auf soziale Netzwerke wie soziale Hilfe lange vernachlässigt wurde (ebd., S. 287). Das AutorInnen team betont ausdrücklich den Wert von Freundschaft und Partizipation in CMT-Projekten. Dabei würde deutlich, dass sich innerhalb dieser Praxis ein Vertrauen in die Kompetenzen und Fähigkeiten der anderen entwickeln würde sowie eine gegenseitige Übereinstimmung in Bezug auf Rollen und Verantwortlichkeiten. Die Therapeutin oder der Therapeut hätten in diesem Kontext selbstverständlich die Verantwortung, sicher zu gehen, dass alle Prozesse zum Wohl der KlientInnen seien. Daher wird die therapeutische Rolle eher mit „friendship-like“ beschrieben. Dieser partizipatorische Ansatz basiere auf Werten wie Respekt, Solidarität, Gleichwertigkeit und [der Achtung] vor der Diversität, und diese Vielfalt würde darauf hinweisen, dass es sich um einen demokratischen Ansatz handle (ebd., S. 289-290). Den AutorInnen ist bewusst, dass sich in professionellen therapeutischen Zusammenhängen hier ein Spannungsfeld bilden kann, sodass eine sorgfältige Betrachtung von Rollen, Verantwortlichkeiten und Beziehungen wichtig sei (ebd., 287).

Diese Frage des eigenen Selbstverständnisses von MusiktherapeutInnen, die im Rahmen von CMT arbeiten, die Frage nach der Rolle in Beziehung zu KlientInnen wird in der Literatur häufig thematisiert.

Die norwegische Musiktherapeutin Cochavit Elefant beschreibt diese Rolle mit folgenden Worten: „Es ist ein gegenseitiger Prozess der Ermutigung. [...]. Eine Beziehung von Gegenseitigkeit, Offenheit und Gemeinschaftlichkeit hat das Potential, auf individueller und auf Gruppen-Ebene zu ermutigen. Es ist diese Geisteshaltung, die der Musiktherapeut braucht, um in [die Arbeit von] CMT einzudringen“ (Elefant 2010c, S. 210). Und das AutorInnenteam B. Stige, G. Ansdell, M. Pavlicevic und C. Elefant betont das partizipative Element in der Beziehung zwischen TherapeutIn und KlientIn als konstruktive Alternative zur etablierten modernen Rolle des Experten in der Musiktherapie, einer Beziehung, in der die Rollen und Verantwortlichkeiten des professionellen und des laienhaften Teilnehmers in jeder Situation neu ausgehandelt würden. Dies würde eine Art „polyphonen Dialog“ erfordern mit einer gemeinsamen Bereitschaft, Wissen und Werte von vielen Perspektiven aus zu entwickeln, was nicht „De-Professionalisierung“ bedeute, sondern „Re-Professionalisierung“ (Stige/Ansdell/Elefant/Pavlicevic 2010a, S. 304 ebd.). Von daher möge die Rolle des Therapeuten bzw. der Therapeutin sich in eine Richtung wandeln, in der sie/er weniger ein autonomer Experte sei, als vielmehr ein kreativer Mitarbeiter und Moderator. Eine wachsende Professionalisierung von CMT sei notwendig, wenn sie

auf partizipatorische Prozesse und partnerschaftliche Praxis-Modelle fokussiert sein würde (ebd., S. 305).

Darüber hinaus ist den AutorInnen wichtig, dass sich MusiktherapeutInnen selbst als „cultural workers“ sehen würden, nicht nur als „health workers“ (ebd., S. 303). Zum Ende dieses Kapitels seien hier drei Aspekte angefügt, die aus meiner Sicht essentiell sind und die genannten Ausführungen der vier AutorInnen unterstützen:

1. Die Notwendigkeit einer wachsenden Professionalisierung von Community Music Therapists, deren Aus- und Weiterbildung eine Vielfalt neuer Facetten beinhalten sollte, und
2. die Entwicklung eines Bewusstseins, das frei ist von hierarchischem, materialistischem, egozentrischem und konditioniertem Denken, da man als TherapeutIn vermutlich nur mit einem hohen Maß an Mut und innerer Weite in der Lage ist, den Anforderungen einer CMT zu begegnen, wie sie die vier Pioniere der CMT darstellen, sowie
3. adäquate Forschungsmethoden, die die Weiterentwicklung von CMT unterstützen.

Der 3. Punkt sei abschließend wie folgt ergänzt:

Neben der qualitativen, der hermeneutischen und ethnographischen Forschung dürfte hier in erster Linie die „participatory action research“ von Relevanz für CMT sein. Brynjulf Stige erwähnt sie bereits im Jahr 2002 in seinem Werk „Culture-Centered Music Therapy“ (vgl. Stige 2002b) und widmet ihr auch in der 2. Ausgabe des Werkes „Music Therapy Research“ (vgl. Stige 2005) einen ausführlichen Beitrag, worin er sie in Beziehung zu CMT setzt. Diese Forschungsrichtung thematisiert die Interaktion zwischen Wissenschaft, Kultur und Gesellschaft und geht von der gesellschaftskritischen Prämisse einer Verquickung von Wissen und Macht aus. Das heißt, der Forschungsschwerpunkt liegt in der reziproken Beziehung zwischen dem Wissenden, dem Wissen und dem soziokulturellen Kontext. Diese Methode weist eine klare Entsprechung zur Theorie und Praxis von CMT auf. Die Forschenden partizipieren grundsätzlich an den erforschten sozialen Projekten selbst, an denen auch Laien teilhaben können. Das Forschungsergebnis wird daher als etwas Gemeinschaftliches betrachtet, wobei es auf gemeinschaftliche und demokratische Konzepte abzielt, auf soziale Gerechtigkeit und kulturellen Wandel (Stige 2005, S. 404). B. Stige nennt vier Aspekte, die für diese Forschungsrichtung relevant sind:

- eine aktive Einbeziehung von Laien in den Forschungsprozess,
- Ermutigung bzw. Ermächtigung von Teilnehmenden und soziokultureller Wandel als Teil der Forschungsagenda,
- Verbindung von Theorie, Praxis und Forschung,
- Anwendung eines breiten Wissenskonzeptes beim Evaluieren von Forschungsprozessen und Ergebnissen.

Dazu kommentiert B. Stige: „[Die Methode von participatory action research] ist ein kommunikativer Ansatz, in der kollektive Reflexionen zu einer Identifikation von

Problemen und ihren Lösungen eine wesentliche Bedeutung haben. Aber der Prozess hört nicht mit dem Denken und Sprechen auf; praktische Aktionen sind implementiert und evaluiert als Basis für eine neue kollektive Reflexion. Participatory action research ist von daher durch einen spezifischen zyklischen Ansatz charakterisiert [...]“ (ebd., S. 405). Und er schlägt die Brücke zu CMT: „[...] Zur Zeit geschieht ein internationales Erwachen von CMT-Initiativen [...]. Diese Texte mögen als Beispiele möglicher Wurzeln für zukünftige Entwicklungen einer Tradition von participatory action research in der Musiktherapie gelten [...]“ (ebd., S. 407).

Diese Brücke festigt er, indem er schreibt: „CMT [...] beinhaltet die Sichtweise von Gesundheit als einer Beziehung zwischen dem Individuum und der Community, [bzw. der Gesellschaft, Gemeinde oder Gemeinschaft] [...]. [Dabei] arbeiten MusiktherapeutInnen oft mit KlientInnen und Gruppen, die benachteiligt sind und ein hohes Maß an Beschneidung ihrer Lebensräume erfahren, [...] die Relevanz von Ermächtigung [‘empowerment’] durch participatory action research sollte hier offensichtlich sein, zumindest wenn sich der Therapeut Werte wie Gleichheit und Gerechtigkeit zu eigen macht [...]. Die derzeitige Zunahme von moderner Musiktherapie in der dritten Welt und anderen nicht-westlichen Kontexten [...] bedeutet eine neue Herausforderung für diese Disziplin. Wenn Musiktherapie kultiviert und erforscht wird, wie es auf konventionelle Art in Europa und Nord-Amerika üblich geworden ist, dürfte sie nur den Eliten von Dritt-Welt-Ländern dienen. [...]. Participatory action research mag sich zu einer konstruktiven und kontextsensitiven Alternative für MusiktherapeutInnen entwickeln, die den Wert ihrer Arbeit erforschen und dokumentieren möchten, und die dieses mit einer selbstkritischen Wachsamkeit kombinieren wollen in Bezug darauf, wie (dieser) Wert mit (einer) Perspektive verknüpft ist. [...]. Zeitgenössische soziale und geistige Entwicklungen wie Postkolonialismus und Feminismus werden wahrscheinlich in der Musiktherapie der Zukunft mehr Einfluss bekommen, und dies wird sicher die Relevanz von participatory action research steigern“ (ebd., S. 413).

Aus dem Zitat von B. Stige erschließt sich deutlich die unmittelbare Beziehung dieser Forschungsmethode zu CMT. Dabei seien zwei Aspekte resümierend hervorgehoben: Erstens B. Stiges Betonung des Wertes von CMT und „participatory action research“ für Musiktherapie in den Ländern der dritten Welt, und zweitens seine Öffnung des Blicks in die Zukunft, in der seine Ausführungen möglicherweise Wurzeln werden könnten für zukünftige Entwicklungsprozesse im Feld von Musik und Gesundheit.

3.3 Aspekte zum Spannungsfeld zwischen dem musiktherapeutischen „Konsens-Modell“ und CMT – ein Auf-Bruch?

Bei der Vertiefung in die Ursachen zur Entstehung von CMT wird deutlich, dass sie sich einerseits aus einem Befreiungsimpuls von einengenden therapeutischen Praktiken und Theorien heraus entwickelte und somit einen klaren Gegenpol bildet, und andererseits auf vielen Ebenen keinerlei Bruch mit konventioneller individueller Musiktherapie darstellt, sondern als komplementäre Bewegung entstand.

Um eine Gesamtschau dieser Komplexität zu gewinnen, sollen im Folgenden verschiedene Stimmen von Pionieren der CMT zu Gehör gebracht werden, die sich zu diesem Spannungsfeld äußerten, wie G. Ansdell, Simon Procter, B. Stige und Vertreterinnen feministischer Musiktherapie. Aus allen Beiträgen spricht eine starke Kraft des Auf-Brechens, die entweder scharf polarisierend oder integrativ wirken kann. In vielen seiner Schriften kontrastiert G. Ansdell seine Explorationen zu CMT mit einem von ihm angenommenen „Konsens-Modell“ konventioneller Musiktherapie nach britischer Tradition, wie z.B. in seinem Aufsatz „Community Music Therapy and the Winds of Change“ aus dem Jahr 2002 (vgl. Ansdell 2002), in M. Pavlicevics und seiner Anthologie über CMT von 2004 (Pavlicevic/Ansdell 2004), in einem Artikel aus der „Musiktherapeutischen Umschau 2006 (vgl. Ansdell 2006) wie auch in seinen Beiträgen zu dem 2010 erschienenen Werk „Where Music Helps“ (vgl. Ansdell a-c). Besonders seine „Discussion: Community Music Therapy and the Consensus Model“ (Ansdell 2002, S. 17-21) zeichnet ein klares Bild der Charakteristika und Kontraste zwischen beiden. Zu Beginn dieses Aufsatzes betont G. Ansdell, dass er den Begriff des Konsens-Modells in einem heuristischen Sinn verwende. Es handele sich bei dieser Annahme um ein gedankliches Werkzeug als Diskussionshilfe für die Theorie und Praxis, mit der sich in den vergangenen zwanzig Jahren die musiktherapeutische Gemeinde im United Kingdom (wie auch in Teilen der USA und Europas) schrittweise einem Konsens angenähert habe, der ihre Praxis legitimiere. Dieses Modell würde an etablierten Studieneinrichtungen gelehrt und durch ein breites Spektrum aktueller musiktherapeutischer Literatur legitimiert (Ansdell 2002, S. 17). Bei der Darstellung seines Modells stützt er sich auf Forschungsarbeiten aus den Jahren 2000 bis 2002, in denen er zusammen mit KollegInnen das Verhältnis zwischen Musiktherapie und ‘erweiterten’ Praktiken in Großbritannien untersuchte (Ansdell 2006, S. 233). In seiner Diskussion beider Pole aus dem Jahr 2002 wie auch in seinem Beitrag in der Musiktherapeutischen Umschau 2006 nennt er vier Kategorien, mit denen er die Methoden von CMT mit den Vorgaben des Konsens Modells vergleicht und unterscheidet:

1. „Identität und Rollen: Wer BIN ICH als Musiktherapeut? Was wird von mir in dieser Eigenschaft ERWARTET?“

2. Arbeitsplatz bzw. Orte und Grenzen: WO arbeite ich als Musiktherapeut? Wo sind die Grenzen meiner Arbeit? Welche Grenzen gibt es für das, WAS ich bei dieser Arbeit tue?
3. Ziele und Mittel: WAS versuche ich als Musiktherapeut zu erreichen und WARUM? Wie versuche ich, diese Ziele zu erreichen?
4. Annahmen und Einstellungen: Auf welchen theoretischen Voraussetzungen gründet für mich das oben Erwähnte? Wie wirken sich diese Gedanken auf meine Einstellung zu Menschen und zur Musik aus?“ (ebd., S. 233).

Im Folgenden wird eine Gegenüberstellung der verschiedenen Aspekte zu diesen vier Themenkomplexen gegeben, wie sie von dem Musiktherapeuten Sebastian Becker in seiner Diplomarbeit aus dem Jahr 2006 – auf der Grundlage von G. Ansdells Diskussion (2002) – formuliert wurde. Die Gegenüberstellung zeigt musiktherapeutische Positionen, die hier unter den zwei Kategorien „Konsens-Modell“ und „CMT“ vorgestellt werden, doch zeigen sie in einem weiteren Sinn zugleich verschiedenartige therapeutische Ansätze, wie sie z.B. in dem Werk „Schulen der Musiktherapie“ von H.-H. Decker-Voigt erläutert werden (vgl. Decker-Voigt 2001).

Zu 1. Identität und Rollen

Konsens-Modell	Community Music Therapy
„Der Musiktherapeut ist Psychotherapeut, nicht Musiklehrer, -heiler oder Community Musician.	Musiktherapeuten aus dem Feld der CMT versuchen, eine Balance zwischen den Identitäten als Musiker (Musikmachen für und mit Einzelnen und Gemeinschaften fördern) und Therapeut (mit hindernden Faktoren umgehen) zu finden.
Klare Grenzen im Sinne einer professionellen Beziehung, Vermeidung einer sozialen Beziehung.	Community Music Therapists verstehen ihre Rolle immer im Kontext der materiellen, sozialen und kulturellen Situationen, die ihre Arbeit umrahmen. Sie sind darauf bedacht, mit ihrer Arbeit sowohl das Individuum als auch die Gemeinschaft zu erreichen.
Musikalische und personelle Rolle sind nicht zu trennen; Ziel: therapeutische Beziehung, in der der Musiktherapeut für den Klienten zur Verfügung steht.	Hierarchische und professionelle Strukturen werden in Anlehnung an das Verständnis von Musik als 'Communitas' [...] hinterfragt. Es wird angenommen, dass Musizieren zu einer Begegnung im Sinne Bubers führt.

<p>Beziehung ist durch psychologische Aspekte charakterisiert, nicht durch soziale und/oder kulturelle: Quasi-Elternrolle, Übertragungsbeziehung, Holding, Containing, etc.</p>	<p>Die Beziehung wird individuell und pragmatisch ausgehandelt, sie ist in erster Linie moralisch, nicht professionell determiniert.</p>
<p>Der Therapeut versucht aufgrund seiner psychologischen Kenntnisse, den Klienten zu verstehen, seine Äußerungen zu dekodieren bzw. zu interpretieren. Der Klient ist Objekt des klinischen Wissens des Therapeuten. Der Therapeut nutzt seine Kenntnisse, um dem Klienten ein Vorankommen in und mit der therapeutischen Erfahrung zu ermöglichen.</p>	<p>Community Music Therapists sehen ihre Expertentum eher im musikalischen als im psychologischen oder medizinischen Bereich, auch wenn sie den Wert dieser Kenntnisse zu schätzen wissen.“</p>

Zu 2. Orte und Grenzen

Konsens-Modell	Community Music Therapy
<p>„Musiktherapie findet in einem geschlossenen, geschützten Raum/ Rahmen statt.</p>	<p>Musik kann den Bedürfnissen entsprechend an jedem möglichen Ort geschehen und wird nicht als Störung, sondern als 'Leben gebend' verstanden. Die Eigenschaft der musikalischen Beziehung, Menschen zu verbinden, wird genutzt.</p>
<p>Individueller intra-psychischer Fokus (basierend auf Ideen der Psychoanalyse; zentrale Aspekte: therapeutische Dyade; containing space); therapeutische Beziehung steht im Zentrum, der physische, soziale und kulturelle Kontext wird oft vernachlässigt.</p>	<p>CMT kann 'closed-door-work' sein, wenn ein geschützter Rahmen gebraucht wird, bevorzugt wird jedoch ein 'open-door-approach'. Dem zugrunde liegt die Annahme, dass die musiktherapeutische Arbeit vor allem in Umstandsgemeinschaften stattfindet wie bspw. in Kliniken, in denen die Individuen oftmals eher isoliert voneinander leben.</p>

Sicherer Ort (,safe space'), inklusive zeitlicher und räumlicher Verlässlichkeit.	Übergeordnetes Ziel: 'increase the musical spirit of community' und damit eine Verbesserung der Lebensqualität.
Der Musiktherapeut sollte sich der Auswirkungen bewusst sein, die auf bestehende Therapien wirken können, wenn er die therapeutische Rolle verlässt.	Es muss den Bedürfnissen entsprechend das Setting entlang der Individuum-Gemeinschafts-Achse gewählt werden. Oft sind Aufführungen ein natürlicher Teil der Arbeit.“

Zu 3. Ziele und Mittel

Konsens-Modell	Community Music Therapy
Die musiktherapeutische Arbeit ist auf das Individuum ausgerichtet, therapeutische Beziehung/therapeutischer Prozess sind die Ziele, Musik ist das Mittel. Sie dient der Erkundung des emotionalen Innenlebens des Klienten; Musik bringt Emotionen hervor und wird als Eingang zum Unbewussten gesehen.	Musikalische Gemeinschaft soll an jedem Ort, an dem sich Therapeut und Klient befinden, kultiviert werden. Musizieren ist hierbei das Ziel, Musik das Mittel.
„Es wird Bezug auf frühe Interaktionsmodelle genommen, z.B. auf die frühe, non-verbale Mutter-Kind-Beziehung; Musik wird hierbei mehr als psycho-physisches Phänomen betrachtet denn als ein kulturelles oder soziales.	Spezifische Ziele werden bei der Arbeit entlang des Individuum-Gemeinschafts-Kontinuums formuliert. Individuelle Ziele und Gemeinschaftsziele werden nicht als unabhängig, sondern als komplementär betrachtet. Einzel- oder Gemeinschaftsarbeitformen können den Klienten in beide Richtungen auf dem Kontinuum unterstützen.

<p>Der Therapeut zielt darauf ab, eine affektive therapeutische Beziehung aufzubauen, indem er sich auf die musikalischen Äußerungen des Klienten einstimmt und ihren kommunikativen Gehalt zu verstehen sucht.</p>	<p>Die unterschiedlichen Musizierformen (u.a. auch Auftritte) in der CMT helfen den Klienten, verschiedenste Erfahrungen in Bezug auf interpersonelle Beziehungen, emotionale Exploration, Feiern und Gemeinschaftsgefühl zu machen. Auch kann CMT zu einem Aufbau oder zur Differenzierung der Beziehung zu einem Musikinstrument oder zu Musik selbst beitragen.</p>
<p>Musik steht im Dienste der therapeutischen Beziehung. Sie soll eine 'quasi-schützende' Funktion einnehmen. Letztlich geht es um ein Verstehen der unbewussten Kommunikationen und ein Umgehen mit den damit einhergehenden oft chaotischen Gefühlen.</p>	<p>Zusammenarbeit mit anderen Disziplinen, z.B. zur Entspannung oder Physiotherapie ist erwünscht.</p> <p>Eine Steigerung der Lebensqualität trotz Krankheit wird angestrebt.</p>
<p>Das Innenleben des Patienten wird von der Therapie angesprochen und soll auf ein besseres Zurechtkommen mit der Außenwelt hin verändert werden.</p>	<p>Die Klienten sollen aus der Therapie in die Gemeinschaft gebracht werden.“</p>

Zu 4. Annahmen und Einstellungen

Konsens-Modell	Community Music Therapy
<p>„Die Probleme der Klienten sowie ihre emotionalen Reaktionen hierauf werden fokussiert, wobei die Probleme (psychoanalytisch) in erster Linie als intra-psychische gesehen werden, die sich aber in emotionalen und inter-personellen Schwierigkeiten äußern.</p>	<p>Die Grundannahmen der CMT beruhen auf einer sozialen bzw. ökologischen (= die Umwelt einbeziehenden) Betrachtungsweise von Musik, entsprechend den Wirkungen von Musik auf das individuelle und soziale Leben.</p>

<p>Es geht um die Bearbeitung der Probleme mit der therapeutischen Beziehung unter Ausschluss äußerer Einflüsse auf den Prozess auf der Basis eines individuellen psychologischen Modells. Die Probleme und die Heilungsmöglichkeiten werden in erster Linie im Klienten verortet.</p>	<p>CMT folgt den Tendenzen der Musik sowohl nach innen als auch nach außen in Richtung auf Teilhabe, Verbindung und Communitas.</p>
<p>Musik wird als introspektives Phänomen gesehen, als dynamische Repräsentation von Bewusstseinszuständen, Gefühlen und Beziehungsmustern. Musikalische Improvisation kann als analog zum freien Assoziieren verstanden werden.</p>	<p>Ein Individuum kann nie ohne seinen Kontext verstanden werden. Störungen, Krankheiten usw. werden stets als 'im Zusammenhang' betrachtet; auf diese Weise muss auch die 'Behandlung' im Kontext, im Lebenszusammenhang vonstatten gehen.</p>
	<p>CMT versteht sich als Teil einer kulturellen Bewegung, nicht lediglich als Behandlungsberuf.</p>
	<p>CMT versucht, ihre eigenen Grundlagen kritisch zu reflektieren“</p>

(Becker 2006, S. 7-11).

Der britische Musiktherapeut Simon Procter übernahm G. Ansdells Begriff des Konsens-Modells, dem er sehr kritisch gegenüber steht. So schrieb er im Jahr 2004 zu seiner Arbeit im Rahmen von CMT: „Das Konsens-Modell war ungeeignet, weil es nicht nur die besondere Gemeinschaft, innerhalb der ich arbeitete, vernachlässigt, nicht nur die Gegebenheiten der Individuen innerhalb dieser Gemeinschaft, sondern gerade auch die ganze Idee der Musik. [...], es war mein Wissen von der Kraft des Musizierens, die mich vom Konsens-Modell Abschied nehmen ließ, und mein musikalisches Können, meine Erfahrung und mein Verständnis, das mich dazu befähigte, effektiv arbeiten zu können“ (Procter, 2004, S. 224). Laut S. Procter kam in den 70er Jahren unter MusiktherapeutInnen eine zunehmend restriktive Haltung dahingehend auf, was als Musiktherapie angesehen werden könne und was nicht, speziell in Großbritannien. Dazu sagt er: „Die Antwort von MusiktherapeutInnen, die unglücklich mit diesem Zustand waren, bestand darin, zu einer Haltung, des 'anti-establishment' zu tendieren. Wir rebellieren gegen festgesetzte 'Normen' bei der Arbeit, umso mehr, wenn diese als ethisch präsentiert werden anstelle von ideologischen Angelegenheiten. Wir sind beunruhigt dadurch, professionelles Fortkommen mit

dem Befolgen von begrenzenden Ideologien zu verknüpfen. Wir fühlen, dass wir es nötig haben, die Grenzen unserer Profession zu durchstoßen und zu tun, was immer uns als am Geeignetsten für die Menschen, mit denen wir arbeiten, erscheint, auch wenn es Kritik von unseren Fachkollegen provoziert“ (ebd., S. 225, ebd.).

Sechs Jahr später, im Jahr 2010, schreibt G. Ansdell zur Darstellung des Konsens-Modells, dass manches an diesem Bild eine Über-Simplifikation sei, sowohl bezogen auf die Praxis wie auf die Theorie (Ansdell 2010a, S. 164, Fußnote 5). Nichtsdesto-trotz spiegelt es deutlich das Ergebnis einer Entwicklung in der Musiktherapie wie-der, das von vielen musiktherapeutisch arbeitenden Menschen als zu eng und ihrem Arbeitsfeld gegenüber unangemessen empfunden wird. B. Stige erwähnt eine Notiz von G. Ansdell aus dem Jahr 2005 zur Vorbereitung eines gemeinsamen Seminars mit ihm, in der dieser seine Annahmen zum Konsens-Modell vertieft, indem er schreibt: „Um eine Metapher von Wittgenstein zu gebrauchen, können wir sagen, dass die Musiktherapie für eine Generation und mehr ‘durch ein Bild gefangen ge-halten’ wurde [...] – ein Bild von

1. eingekapselten Individuen, relativ unverbunden mit sozialen, kulturellen oder politischen Kontexten, mit einer Betonung auf Authentizität, der Wichtigkeit des Selbst, Selbstverantwortung (das ‘eingekapselte Selbst’),
2. Musik dahingehend, dass sie intra-psychisches Leben (oder zumindest intersub-jektive Bezogenheit) reflektiere und charakteristisch sei für pathologische Aspek-te von KlientInnen,
3. Therapie als einem Engagement, das sich auf Pathologie, Probleme und Anpas-sung bezieht und als ein tiefenpsychologischer Prozess mit dem Patienten, der Intimität und Sicherheit garantiert“ (Stige 2010a, S. 12).

Dazu schreibt G. Ansdell: „[...] Das ‘Bild’, das ich stattdessen ‘gezeigt’ habe, war ein Bild von ‘musicing’, das zu einer dichteren Integration (und der Reise zwischen) in-tra- und interpersonellen, kulturellen und kommunalen Erfahrungsbereichen führt. Das Bild war nicht direkt das Gegenteil des ‘Konsens Modells’ von Musiktherapie, sondern eine feiner-gezeichnete verbindende Beziehung zwischen: Krankheit/Ge-sundheit; Autonomie/Community; Kultur/Kontext, abgegrenzte Intimität/öffentli-ches Miterleben, eingegrenzte Umgebung/-Performance [...]“ (ebd., S. 11 f.).

Mit diesem Zitat von G. Ansdell wird deutlich, dass er CMT heute nicht allein als Gegenbewegung, sondern auch als komplementär zum Konsens-Modell betrachtet. Aus der Vielfalt der Beiträge zu diesem Thema werden im Folgenden Erkenntnisse von B. Stige aus dem Jahr 2010 wiedergegeben, der den Aspekt des Komplementä-ren, Integrierenden von CMT vertieft. „CMT“, schreibt er, „mag manche etablierten Vorstellungen über die Beziehungen zwischen Musik und Gesundheit herausfordern, indem sie auf ein soziales und ökologisches Verständnis menschlicher Probleme und Ressourcen hinweist. [...]. Wir denken, dass CMT auch als eine ‘Kulturkritik’ gesehen werden könnte [...]. In Beziehung dazu möchten wir zwei Punkte klären: Erstens variiert die Beziehung zwischen der ‚mainstream‘ Musiktherapie und CMT von Land

zu Land. Zweitens repräsentiert CMT in keinem Kontext einen vollständigen Bruch mit etablierteren professionellen Traditionen, sondern immer ist eine Dialektik von Tradition und Innovation mit eingeschlossen.“ Seine anschließenden Ausführungen lassen folgende Tendenzen erkennen:

1. Im United Kingdom waren Community-orientierte Praktiken in die Arbeit vieler Pioniere der 60er und 70er Jahre integriert und wurden dann mehr und mehr überschattet von zunehmend klinisch orientierter Arbeit. Darum war bei ihrem Wiedererscheinen nach 2000 die Diskussion sehr kontrovers in diesem Land.
2. Dies ist sehr viel anders in Norwegen, wo Community-orientierte Arbeit seit den 70er Jahren als integraler Teil der ‚mainstream‘-Musiktherapie anerkannt wird.
3. In Israel ist CMT eine relativ neue Idee und noch recht marginal.
4. Auch in Südafrika ist die Idee neu, – wie auch die Idee von moderner Musiktherapie –, und CMT etabliert sich derzeit als der zentrale Zugang zu professioneller Musiktherapie, da sie in kultureller und sozialer Hinsicht (in diesem Land) geeigneter ist als individualisierte Musiktherapie (ebd., S. 11-13).

Diesen Ausführungen B. Stiges sei hinzugefügt, dass CMT in Israel bereits seit Jahren praktiziert wird, was sich vor allem aus Berichten der Musiktherapeutinnen Cochavit Elefant (vgl. Elefant, 2010a-c) und Dorit Amir (Amir 2004) erschließt. Beide sammelten umfangreiche Erfahrungen in der Arbeit mit der Integration behinderter Kinder und kulturübergreifendem Musizieren mit Menschen verschiedenster Ethnien. D. Amir betont dabei vor allem das Potential von CMT, in einer multikulturellen Gesellschaft Brücken zu kreieren, indem die Menschen durch gemeinsames Musizieren ihre eigene Identität erweitern (Pavlicevic/Ansdell 2004, S. 255).

Als eine weitere Ergänzung sollte in diese Betrachtungen der Kontinent Australien mit eingeschlossen werden, wo CMT bereits seit langem praktiziert wurde. So weisen die australischen Musiktherapeutinnen Katrina McFerran und Lucy O’Grady darauf hin, dass bereits seit den 90er Jahren von etlichen MusiktherapeutInnen Australiens innerhalb vielfältiger Formen von CMT gearbeitet wurde (O’Grady/McFerran 2006, S. 68). In ihrem 2006 erschienenen Beitrag zu einer Anthologie feministischer Musiktherapie nehmen L. O’Grady und K. McFerran eine klar polarisierende, auf feministischer therapeutischer Theorie basierende Position gegenüber konventioneller Musiktherapie ein, die in Kapitel 6.3 ausführlicher dargelegt wird.

Hört man nun den hier beschriebenen Stimmen der genannten Pioniere von CMT und weiterer MusiktherapeutInnen nach, so mag sich eine dynamische, farbenreiche Musik generieren, die sich erst in der Wahrnehmung ihrer Gesamtheit und Gleichzeitigkeit erschließt. Von daher mögen all diese Stimmen von gleicher Bedeutung sein mit dem Potential, sich gegenseitig zu ergänzen.

3.4 CMT - ein diskursives Feld

Dieses Kapitel ist ein Versuch, einige der vielen kontrapunktischen Stimmen im Konzert der Diskussionsbeiträge um CMT seit dem Jahr 2002 zu Gehör zu bringen. Es wird deutlich machen, wie vielfältig und kontrovers die Gedanken, Definitionsversuche und Thesen innerhalb dieses Diskurses sind. Die meisten Beiträge haben einen integrierenden Charakter, jedoch findet man auch klar konfrontative Aussagen. Wie schon die beiden letzten Kapitel zeigen, durchzieht die Diskussion um CMT eine beständige Reflexivität und Hinterfragung des Begriffs CMT. So stellen z.B. G. Ansdell und M. Pavlicevic die skeptische Frage, ob er möglicherweise nur die Wiederbenennung („re-naming“) einer etablierten internationalen Praxis sei, und zwar von einem eurozentristischen Standpunkt aus (Pavlicevic/Ansdell 2004, S. 18). Und sie geben im Nachwort ihrer Anthologie das Statement eines Delegierten über CMT auf dem zentralen Forum des Weltkongresses für Musiktherapie 2002 in Oxford wieder, das lautet: „Ist [CMT] nur ein ‘big British Balloon’?“ Dazu kommentiert er beiläufig: [...] „vielleicht mit der beigefügten Annahme, dass er so bald wie möglich platzt!“ (ebd., S. 300). B. Stige fragt in einem ähnlichen Sinn acht Jahre später: „Mag es sein, dass CMT einfach eine weitere Spezialität ist, eine weitere Blume in dem farbenreichen Bouquet, das wir Musiktherapie nennen?“ (Stige 2010a, S. 12). Dabei deutet er den Widerstand einiger MusiktherapeutInnen an, die CMT als ein unwillkommenes Unkraut betrachteten und dafür Begriffe wie „professioneller Selbstmord“ benutzten. Er beantwortet diese Frage, indem er auf die Kraft einschlägiger Fragen verweist: „Wir denken, dass CMT auch als ‘Kulturkritik‘ gedacht werden könnte, die fortwährende Fragen dahingehend stellt, was die Mission von Musiktherapie in den derzeitigen Gesellschaften sein könnte oder sein sollte“ (ebd., S. 12). Beispielgebend für die Diskussion um CMT ist eine Reihe von Artikeln im Internetforum „Voices – A World Forum for Music Therapy“ aus den Jahren 2002 bis 2005, in denen ihre Inhalte und Definitionen von Musiktherapeutinnen und -therapeuten aus verschiedenen Ländern, z.B. von den Norwegern E. Ruud, B. Stige, den Briten G. Ansdell und R. Garred und der in Südafrika und England arbeitenden M. Pavlicevic u. a., heftig diskutiert wurden (vgl. Ruud 2004, Stige 2004b, Ansdell 2005a, Garred 2005, Pavlicevic 2005).

Nach den wegweisenden Artikeln von G. Ansdell und B. Stige aus dem Jahr 2002, „Community Music Therapy & the Winds of Change“ und „The Relentless Rootes of Music Therapy“ (vgl. Ansdell 2002, Stige 2002a), stellte G. Ansdell im Jahr 2003 in einem in London erschienenen Aufsatz mit dem Titel „Community Music Therapy: Big British Balloon or Future International Trend?“ eine ‘Nicht-Definition‘ in den Raum, wobei er bezweifelte, dass eine Definition helfen würde, sie zu verstehen: CMT sei ein „Anti-Modell“, das Therapeuten ermutige, sich Einheitslösungen zu verweigern und auf das einzugehen, „was Klient, Kontext und Musik erfordern“, wie er drei Jahre später in der „Musiktherapeutischen Umschau“ schrieb (Ansdell

2006, S. 235). Besonders er und B. Stige beförderten in Musiktherapie-Kreisen eine weltweite Diskussion, wie sie im Internetforum „Voices“ nachzuvollziehen ist. Im Folgenden zeigen fünf besonders charakteristische Beiträge den Diskurs der oben genannten MusiktherapeutInnen um CMT.

3.4.1 Even Ruud

Im November 2004 schrieb der norwegische Pionier der Musiktherapie, Even Ruud, einen Beitrag, der eine besonders intensive Diskussion auslöste (vgl. Ruud 2004). Aus seinem Artikel spricht eine gewisse Müdigkeit gegenüber neu aufflammenden Richtungen der Musiktherapie wie auch eine Irritation. Er schrieb: „Unser weiser Kollege in Philadelphia Ken Bruscia bemerkte einst in einer seiner Lektionen, dass Musiktherapeuten Grenzen bräuchten. Dies war einer der Gründe, warum er ‘Defining Music Therapy’ schrieb. Wenn man die bemerkenswerte Expansion in dem diskursiven Feld, das jemand in Rachel Verney’s Küche ‘Community Music Therapy’ genannt hat, wahrnimmt, dann muss man klar sagen, dass dieses einmal wieder demonstriert wurde. CMT wurde in diesem Diskurs präsentiert – und wiederum auch gerade nicht präsentiert – als ein Modell, ein Paradigma, ein Baum, ein sich ausbreitender Welleneffekt [„ripple effect“], ein Performance-orientierter Ansatz, ein ökologisches Modell, ein systemtheoretischer Ansatz, eine Gruppe von Menschen, die unter einem neuen Banner marschieren, ein Ballon usw. In diesem Sinne standen Anhänger rund um den Erdball auf und bezeugten, dass sie jahrelang CMT praktiziert hätten, ohne es zu wissen (Ruud 2004, S. 1)“ Und er schreibt weiter: „Es ist leicht, zu zeigen, dass keine dieser Ideen der Musiktherapie wirklich neu ist, nicht nur in Norwegen. [...]. Wir lernen, wie Community Music Therapists [ihre Ideen] von dem, was wir früher ‚Humanistische Musiktherapie‘ genannt haben, wie auch von Theorien über soziale Partizipation ausleihen. [...]. Was bleibt, ist der Performance-orientierte Ansatz. Dies ist wirklich nicht neu. Viele von uns haben die Improvisation und das Hören [von Musik] als die zentralen Formen von Musiktherapie angesehen, wobei die Rolle von der Performance und dem Ergebnis heruntergespielt wurde. Community Music Therapy gibt dem Performance-orientierten Ansatz eine neue Glaubwürdigkeit [...].“ Am Ende seines Artikels nennt er folgende Definition: „Community Music Therapy ist der reflexive Gebrauch von Performancebasierter Musiktherapie innerhalb einer systemischen Perspektive“ (ebd., S. 1 f.).

3.4.2. Brynjulf Stige

Bereits im Dezember 2004 erschien in „Voices“ ein Beitrag von Brynjulf Stige als Resonanz auf Even Ruuds Artikel unter dem Titel „On Defining Community Music Therapy“ (vgl. Stige 2004b). Mit einem integrierenden Impetus gibt B. Stige am Anfang zu bedenken, dass „the whole business of defining community music therapy“ eine schwierige Angelegenheit sei, da a) CMT eine Kontext-Sensitivität beinhalte und darum im Kontext definiert werden müsse und b) der Diskurs um CMT erst im Entwicklungsstatus sei, sodass eine Definition Gefahr laufe, Dinge zu verengen, bevor noch ein Dialog gestartet sei (Stige 2004b, S.1). Er selbst stünde Definitionen zu CMT positiv gegenüber, zumal sie als Nahrung für weitere Gedanken und Dialoge dienen könnten, und stellt die Frage: „Was sind die Qualitäten und Mängel in existierenden Definitionen von CMT?“ Mit Bezug auf E. Ruuds Artikel bemerkt B. Stige, dass er es problematisch fände, wenn der Kontext, aus dem er eine Definition entwickeln würde, ein Wald von Metaphern sei. Dieser Wald („balloon, ripple-effect, tree etc.“) würde sich aus seiner Sicht nicht für eine Definition eignen, sondern stelle vielmehr die weite Bandbreite von Metaphern dar, mit denen versucht wurde, verschiedenste Erfahrungen und Aspekte von CMT darzustellen. Er weist ausdrücklich darauf hin, dass frühere Versuche, CMT zu definieren, existieren würden. Seine Intention, zur Definition von CMT beizutragen, bestünde nicht darin, zu diskutieren, welche Definition am hilfreichsten oder passendsten sei, sondern darin, a) zu verdeutlichen, dass CMT als Begriff mehr etabliert sei als Even Ruud es beschreibe, und b) anzuregen, dass auf Grundlage seiner Definitionen (die er als Appendix gibt) eine neue Reflexion darüber entstehen könne, wie einige von den CMT zugrunde liegenden Ideen kommuniziert werden könnten (ebd., S. 2.).

Brynjulf Stige führt im Weiteren aus, dass es zu kurz gegriffen sei, die Geburtsstunde von CMT auf ein Ereignis in Rachel Verney's Küche zu datieren und weist auf die Geschichte von CMT seit den 60er Jahren hin. Das Neue seit dem Jahr 2000 sei a) der internationale Dialog und die Diskussion über Kontext und Praxis von CMT und b) die Forschung und Entwicklung von Theorien in Bezug auf CMT, wobei ein sich gegenseitig beeinflussender Prozess etabliert worden wäre. Außerdem würden starke Community-orientierte Traditionen sowohl in australischen wie kanadischen Kontexten existieren, und jüngste Entwicklungen (einschließlich Afrika und Asien) im Feld von CMT seien ebenfalls hoch relevant (ebd., S. 2). Sein Eindruck sei, dass der wachsende internationale Diskurs über CMT das Potential habe, Verbindungen zwischen vorher getrennten Diskussions- und Praxisbereichen im weiten Feld von Musiktherapie zu schaffen. Für ihn sei es plausibler, anzunehmen, dass CMT verstanden werden mag als ein Set von Antworten auf Herausforderungen, die durch zeitgenössische (internationale) Entwicklungen in Gesellschaft und Kultur gegeben seien, welche die Prozesse der Moderne und Aspekte wie Individualisierung, Spezialisierung und Professionalisierung einschließen würden. Wenn diese These sinnvoll

sei, könnte man erwarten, ähnliche Entwicklungen in nahestehenden Disziplinen zu finden. Und er weist auf Entwicklungen in der Psychologie mit der seit mehr als 40 Jahren bestehenden Community Psychology hin (ebd., S. 2).

Im Weiteren nimmt Brynjulf Stige Bezug auf die Definition von Even Ruud, dass CMT ein Performance-orientierter Ansatz sei, die er als problematisch ansieht. Er begründet dies mit drei Argumenten, die ein besonders helles Licht auf den Diskurs um CMT werfen:

1. Es stehe mehr auf dem Spiel als das Anerkennen einer Methode oder eines Typus von Aktivität. Zwei Aspekte, die ihm wichtiger erscheinen, seien a) die ethischen und praktischen Grenzen von musiktherapeutischer Praxis, die innerhalb eines neuen „framework of thinking“ diskutiert würden, und b) die Rolle der KlientInnen und MusiktherapeutInnen (in Beziehung zueinander und zur Gesellschaft im weitesten Sinne) würden auf neue Weise und in neuen Zusammenhängen diskutiert.
2. Es sei zu eng, eine spezifische Methode oder Typen von Aktivität mit speziellen Praxisfeldern zu verbinden.
3. Der klinische Hazard, der damit verbunden sei, wenn Therapeut und Klient sich auf öffentliche Performances einstellen, legt nahe, zu vermuten, dass es ethisch dubios wäre, Performance als die Definition von CMT zu etablieren. Sie sei eine passende Methode für manche Klienten in manchen Kontexten, während sie irrelevant und wenig hilfreich (oder schlecht) in anderen Situationen sei. Von daher hält B. Stige G. Ansdells „anti-definition“ von CMT als „anti-modell“ für hilfreich. Zwar würde CMT dadurch nicht exakt definiert, aber es würden damit Werte transportiert, die er für zentral wichtig erachte. G. Ansdells Ermutigung für TherapeutInnen, „one size-fits-all-anywhere models“ zu widerstehen, sähe er als Hinweis auf einen partizipatorischen Ansatz (ebd., S. 3).

Im letzten Kapitel seines Beitrags, das sich der Definition von Werten widmet, gibt er die drei – in der Literatur von CMT häufig zitierten – Statements: CMT sei „ecological“, „music-orientated“ und „value-driven“. Er betont, damit nicht zu intendieren, eine neue Definition zu geben, sondern indem er diese drei Schlüsselwörter beleuchte, gehe er davon aus, dass sie zentral für die Reflexion von zukünftigen Entwicklungen sein würden. Er wolle damit auch nicht sagen, dass die drei Schlüsselwörter exklusiv für CMT betrachtet werden sollten, doch nähme er an, dass sie in besonderer Weise spezifisch für CMT seien (ebd., S. 4).

3.4.3 Gary Ansdell

Ca. sechs Wochen später, am 7. Januar 2005, erschien im Voices-Forum ein Beitrag von Gary Ansdell, ebenfalls als Antwort auf Even Ruuds Artikel (vgl. Ansdell 2005a). G. Ansdell zeigt sich darin enttäuscht über Even Ruuds Beitrag zur Diskus-

sion um CMT, indem er versuche, sie zu definieren. Für G. Ansdell sind die wiederholten Versuche von MusiktherapeutInnen in den vergangenen Jahren, eine endgültige Definition von CMT zu formulieren, als würde ein Präparator einen Schmetterling festpinnen, um ihn in einem Glaskasten sicher zu stellen. Typische Definitions-Strategien seien: Wenn es x ist, kann es nicht y sein, oder von w, x, y, z ist es „wirklich“ z (Ansdell 2005a, S.1). Er stimme mit Even Ruud überein, dass „Performance“ ein „Core concept“ von CMT sei. Aber für ihn sei der Versuch, CMT als Performance-orientierten Ansatz zu beschreiben, viel zu kurz gegriffen. Er fragt statt dessen: „Ist es nicht die BEZIEHUNGSEBENE ZWISCHEN den vielfältigen Aspekten von Praktiken (und ihre begleitenden theoretischen Komponenten), die sie charakterisieren [...]?“ (ebd., S. 2). Und mit Bezug auf Werke Fritjof Capras – wie „The Web of Life“ (Capra 1997) und „The Hidden Connections“ (Capra 2003) – fährt er fort: „Innerhalb ökologischer und technologischer Diskurse sind wir immer mehr in eine Vielfalt von systemischem Denken involviert“. In F. Capras letztem Werk würde er eine systemische Interpretation von sozialem und kulturellem Leben betonen, in dem traditionelles Denken – über Hierarchien von materiellen Objekten und Strukturen – zugunsten von Kommunikation, Beziehungen, Kontexten, Mustern und Prozessen weichen würde. Anstelle von fixierten Dingen und Strukturen hätten wir fließende Verbindungen, Netzwerke und Anknüpfungspunkte (ebd., S. 2).

In diesem Kontext schreibt er: „Community Music Therapy gibt, denke ich, gute Beispiele von soziokulturellen Netzwerken, bei denen es um die BEZIEHUNGEN DAZWISCHEN geht“. Dieses Denken in Beziehungen zwischen Tönen, Menschen, Institutionen, Kulturen bezeichnet er als einen interessanten Link zu systemischem oder ökologischem Denken und sagt: „In diesem Sinne sollte jede Definition eines CMT-Projektes oder von CMT als Ganzer wahrscheinlich dieses Axiom des systemischen Denkens in Betracht ziehen: Das Ganze ist vorrangig vor den Teilen [...]. Wir sollten auf das ganze System schauen und sagen: „Dieses PATTERN ist es, was verbindet“ (ebd., S. 3). Grundsätzlich stellt er die Frage: „Warum definieren?“ Und er zitiert den Philosophen L. Wittgenstein, der [als Positivismuskritik] die Frage stellte, ob Definitionen helfen würden, Dinge für real oder nicht real anzusehen und damit im Erkenntnisprozess einer Sache weiter fortzuschreiten: „Viele Worte in diesem Sinn haben keine strikte Bedeutung. Dies aber ist kein Defekt. Zu meinen, es wäre einer, ist, als würde man sagen, dass das Licht meiner Leselampe kein wirkliches Licht sei, weil es keine scharfen Grenzen habe“.

Bezogen auf CMT schließt G. Ansdell daraus: „Es werden Grenzen gezogen, wenn man x nicht als y definiert [...]. [...] Kann es sein, dass wir im Bereich der Musiktherapie zu schnell sind, [...] Grenzen zwischen dieser und jener Praxis zu ziehen, dieser und jener Theorie? Ein anderes Problem, entstehend aus der positivistischen Analyse, besteht darin, CMT zu definieren, indem man die Definitionen von Gemeinschaft, Musik und Therapy versammelt und dann versucht, sie zu addieren. Was geschieht nun, wenn wir statt dessen beginnen, von einer systemischen, vernetzten

Perspektive auszugehen: hin zu Beziehungen zwischen Feldern? [...]. So mag CMT dazu dienen, ein ‚Re-thinking‘ von möglichen vernetzten Beziehungen zwischen ‚Community‘, ‚Musik‘ und ‚Therapy‘ anzuregen, nicht im Sinne von Definitionen, sondern als etwas, das in der Praxis erfahren werden kann [...]“ (S.3, ebd.). Und er schließt seinen Beitrag mit folgenden Gedanken: „Habe ich irgendeine Alternative zur ‚Definitions-Angst?‘ [...]. Anstatt nun zu sagen: ‚das zentrale Definitions-Element von CMT ist entweder x, y oder z‘ können wir statt dessen betrachten, wie das Muster ihrer Elemente sich wieder- oder neu-arrangiert [‚rearranged‘] in neuen Beziehungen innerhalb eines gegebenen Kontexts. So wird CMT nicht durch etwas [...] Spezielles definiert, sondern durch ein neues Arrangement von bekannten Elementen: in Kürze, ein neues MUSTER, oder, um zu vermeiden, dass dieses zu fixiert klingt, eine neue Musterung (‚patterning‘) innerhalb eines spezifischen Kontexts [...]“ (S. 4). Statt einer Definition plädiert er für ein „Wiedererkennen“, wenn er fortfährt: „Was ein solches neues Muster fordert, ist keine Definition, sondern ein Wiedererkennen von Mustern (‘recognition‘). Wir mögen es ein ‚flockiges Wiedererkennen‘ [‚fuzzy recognition‘] nennen. Ob es tatsächlich etwas gibt wie CMT, spielt dann keine Rolle mehr! Die Idee besteht nicht darin, irgendein ‚CMT‘ genanntes Objekt zu verdinglichen (so wie die Idee des Begriffs ‚musicking‘ nicht von einem Prozess in ein Objekt verwandelt werden kann). Vielmehr kann dieses ‚flockige Wiedererkennen‘ wohl gut genug als eine Hinführung zu Aktion, Reflexion, Vergleich, Elaboration, Rekontextualisierung, Transformation und Improvisation dienen. In Kürze, als Wiedererkennen dessen, was Gregory Bateson ‘the pattern what connects‘ nennt“ (S.4, ebd.).

Anmerkung:

Der von G. Ansdell gebrauchte englische Begriff „fuzzy recognition“ könnte auch mit „unscharfes Wiedererkennen“ übersetzt werden.

3.4.4 Rudy Garred

Den vierten, am 28.1.2005 erschienenen, Beitrag in dieser Debatte schrieb der Musiktherapeut Rudy Garred (vgl. Garred 2005), in dem er deutlich seinen Unmut über die Konfusion äußert, die die Diskussion um CMT mit sich bringen würde. Er findet es völlig unnötig, einen neuen Begriff wie CMT zu kreieren, was nur Verwirrung stiften würde und regt an, einfach bei dem Begriff Musiktherapie zu bleiben in dem Bewusstsein, dass es viele verschiedene Ansätze darin gäbe. Für sein Verständnis ist die Arbeit, die ein Musiktherapeut innerhalb eines „community music settings“ leistet, sehr wertzuschätzen, aber er würde dies nicht als Therapie definieren. Er schlägt vor, weniger Definitionen zu geben als vielmehr ein Konzept für eine musikzentrierte Theorie von Therapie mit einer systemisch orientierten Praxis zu erarbeiten, um das Verständnis und die Entwicklung dieser Facetten von Musiktherapie zu verbessern (Rudy Garred 2005, S. 2 f.).

3.4.5 Mercédès Pavlicevic

Ein weiterer Beitrag zu dieser Diskussion erschien am 31. Januar 2005 in *Voices* von Mercédès Pavlicevic (vgl. Pavlicevic 2005). Sie bringt einen neuen Klang in die Debatte, indem sie konsequent die Praxis in den Vordergrund stellt. Zu Beginn schreibt sie, dass sie diese Diskussion sehr erstaunt hätte, denn all das Gerede würde den Empiriker und Praktiker irgendwie unbefriedigt lassen, da – zumindest in ihrem Verständnis – CMT doch jenseits des diskursiven Felds in erster Linie etwas sei, das getan würde (Pavlicevic 2005, S. 1). Sie setzt einen deutlichen Gegenpol, indem sie ein Praxisbeispiel von „Community Music Therapy in Aktion“ gibt: Als Musiktherapeutin wurde sie von einem informellen sozialen Netzwerk, einer NGO – „Women’s Spirituality Centre“ in Johannesburg – eingeladen, bei einem „Annual General Meeting“ mit den Teilnehmerinnen zu musizieren. M. Pavlicevic entschied sich dazu, an dem gesamten Meeting teilzunehmen und entwickelte eine fantasievolle Improvisation zusammen mit den Frauen. Sie endete in einer wilden und lauten Performance, in der die alten Frauen gemeinsam sangen und tanzten wie Derwische. In der Reflexion dieses Events stellt M. Pavlicevic voran, dass es ihr nicht darum ginge, in eine „hübsche Definition“ von CMT hineinzupassen im Sinne einer Definition oder Nicht-Definition. Sie wolle sich statt dessen auf zwei CMT-Anker beziehen, die von B. Stige, G. Ansdell und ihr selbst in ihren Veröffentlichungen 2004 vorgeschlagen wurden. Im Folgenden beschreibt sie an Hand der beiden Begriffe „music-centered“ und „ecological“, auf welche Weise sie den Kern dieses Events treffen, das sich auf natürliche Weise aus einem „morning’s business“ heraus entfaltete (ebd., S. 2).

Ein dritter Anker von CMT sei die Neu-Findung der jeweiligen Rollen, etwas, was dieses Ereignis der wilden gemeinsamen Performance gezeigt hätte.

Zum Ende ihres Beitrags legt M. Pavlicevic den Fokus auf die Art und Weise, wie ein solches Ereignis angemessen reflektiert werden könne und weist darauf hin, dass einer ökologischen Praxis ein ökologischer Diskurs gebührt. Sie hält es für unangemessen, ein solches Ereignis auf der Basis eines mehr ‘allgemeinen’, konventionellen oder historischen musiktherapeutischen Hintergrunds zu diskutieren, was für sie zu einer Beeinträchtigung des Ereignisses mit diesen wild tanzenden Frauen an diesem Ort zu dieser Zeit beitragen würde. Angemessener scheint ihr, darüber in Bezug auf Rollen, unternehmerischer Identität und wachsender Gemeinschaft zu diskutieren, da dies die Art sei, wie innerhalb der Gruppe selbst gesprochen würde. So ginge es ihr darum, auf die Bedeutung einer gewissen ökologischen Aufmerksamkeit in Bezug auf die Diskurse, die generiert würden, hinzuweisen. Und sie schließt: CMT sei etwas, das sich innerhalb sozio-politischer „real life“ Kontexte verwirkliche und sie hoffentlich transformieren würde. Und sie warnt davor, „stories“ um „stories“ um ihrer selbst willen zu kreieren, auf Kosten von einer Arbeit, die sich irgendwo außerhalb dieser Diskussionen abspielen würde (S. 2 ebd.).

3.4.6 Kommentierung

Wenn man dem Schwebenden, Fließenden, sich Wandelnden, dem Provokativen wie auch dem Ruf nach rückhaltlosem Bezug zum realen Leben dieser fünf Beiträge „nachhört“, so erscheint CMT innerhalb der Musiktherapie wie die Fluxus-Bewegung, die sich Ende der 60er Jahre gegen die elitäre bürgerliche Hochkultur wendete, die Einheit von Kunst und Leben erklärte und zum Nährboden für viele weitere künstlerische Ausdrucksformen wurde. Auch wenn sie in mancher Hinsicht diesem Vergleich nicht standzuhalten vermag, ergeben sich dennoch deutliche Parallelen. Aus der Vielfalt der gegebenen Gedanken, Assoziationen und Standpunkte sollen hier zwei wegweisende Statements gewürdigt werden:

1. B. Stiges Bemerkung, es stehe mehr auf dem Spiel als das Anerkennen einer Methode oder eines Typs von Aktivität weist darauf hin, dass CMT in erster Linie werteregeleitet ist und sich auf der Basis einer verantwortlichen Haltung gegenüber dem Menschen bewegt, die über definitorische Fachfragen weit hinausgeht. Auch scheint darin B. Stiges Betrachtung von CMT als kulturkritischer Bewegung auf, die er in späteren Publikationen hervorhebt (Stige/Ansdell/Elefant/Pavlicevic 2010, S. 11).

2. Mit G. Ansdells Betonung der „relationships between“ und seiner Bezeichnung von CMT als einer „fuzzy recognition“ verlässt er das Terrain einer distanzierten Betrachtung, in der der Beobachter getrennt ist vom Beobachteten, und begibt sich auf das Feld des systemischen Erkennens, In-Resonanz-Stehens mit dem zu erforschenden Phänomen. Gleichzeitig schwingt in diesem Begriff eine „Wiedererkennung“, eine Rückverbindung mit Werten und Erfahrungen, die miteinander in Beziehung gebracht werden können. In seiner Betonung des Erkennens dessen, was zwischen den Phänomenen ist und seinem Appell, CMT nicht als Objekt zu verdinglichen, sondern mit ihr in Beziehung zu sein, scheint auch eine Nähe zu einer spirituellen Betrachtung auf: Gemeinschaft, Musik und therapeutische Prozesse als etwas sich beständig Wandelndes, das aus der Verbundenheit mit allen Ebenen der Existenz lebt und das gesamte Leben umschließt. Damit gesteht G. Ansdell dem Begriff CMT eine gewisse Nicht-Fassbarkeit („fuzzy“) zu. Und auch, wenn er selbst seine Haltung nicht mit Spiritualität in Verbindung bringt, so sei hier auf diesen Bezug hingewiesen.

Wesentlich in diesem Zusammenhang ist außerdem G. Ansdells Aussage, dass es bei einer solchen Sichtweise keine Rolle mehr spiele, ob etwas wie CMT überhaupt existieren würde. Aus ihr klingt am deutlichsten hörbar die Erkenntnis, dass es auf keinerlei festgeschriebene Definitionen oder Glaubenssätze ankomme, sondern um die reine, unmittelbare Wahrnehmung von Menschen, mit denen man in Beziehung ist, von Musik, Gemeinschaft und jeder Art kulturellem, sozialem wie politischem Umfeld. Zugleich weist sie darauf hin, dass CMT innerhalb eines gesamtgesellschaftlichen kulturellen Wandels beständig in einem Transformationsprozess begriffen ist, in dem es offen ist, wohin er führt, – möglicherweise zu ihrer Auflösung.

3.5 Zum Diskurs über mögliche Gefahren von CMT: „Is it dangerous“?

In der Diskussion um CMT erhebt sich häufig die Frage, ob sie grundsätzlich mit Gefahren verbunden sei, erstens für die KlientInnen, zweitens für die TherapeutInnen und drittens für die Etablierung und Anerkennung von Musiktherapie als professioneller Praxis. Dieses Kapitel vermittelt einen Eindruck davon, wie leidenschaftlich die Diskussion auch unter dem Aspekt möglicher Gefahren geführt wird. So formulierten M. Pavlicevic und G. Ansdell im Jahr 2004 zwei oft gestellte Fragen zu CMT: „Ist die Sicherheit der KlientInnen gefährdet?“ und „Ist die Gesundheit der TherapeutInnen gefährdet?“ (Pavlicevic/Ansdell 2004, S. 298). Als Antwort vertreten sie die Auffassung, dass die Sicherheit einer effektiven Praxis für KlientInnen und TherapeutInnen nicht anders sei als die jedes anderen musiktherapeutischen Ansatzes. Und sie schreiben: „Wir leisten der Annahme Widerstand und bezweifeln sie, dass die Sicherheit eines Klienten eher durch eine Theorie garantiert sei als durch einen Praktizierenden“ (ebd., S. 298). Nach M. Pavlicevic und G. Ansdell erwache der Aspekt von Sicherheit innerhalb konventioneller Musiktherapie typischerweise daraus, wie sie mit einem bestimmten therapeutischen Rahmen verbunden würde: Es gäbe Konventionen von Raum, Zeit und persönlicher Beziehungsstruktur. Dazu kommentieren M. Pavlicevic und G. Ansdell: „Diese Aspekte des therapeutischen Rahmens [...] scheinen wie feste Regeln, und so fühlen sich Community Music Therapists wie Regel-Brecher und kommen auf den Gedanken, dass sie ihren KlientInnen und sich selbst Schaden zufügen würden“ (ebd., S. 298). Mit Bezug auf CMT fügt er hinzu: „[...] die einzige Regel ist [hier], dass es in diesem Spiel keine Regeln gibt. Von einer kultur-sensitiven und reflexiven Perspektive her gegenüber Musiktherapie sollten all diese ‘Regeln‘ entsprechend ihrem Kontext reflektiert und überdacht werden“ (ebd., S. 298). Dies dürfe nicht als Erlaubnis für eine verantwortungslose Praxis verstanden werden, sondern: „Wir würden im Gegenteil argumentieren, dass eine grundsätzliche Reflexion über die tatsächlichen Bedürfnisse innerhalb von Musiktherapie, [...], in Wirklichkeit die Professionalität und das Verantwortungsbewusstsein steigern würde. [...]. Das kreative ‚Denken-in-Aktion‘ ist das Zeichen wahrer Professionalität [...]. Es mag wenig komfortabel sein, aber wenn man dem ehrlich ins Gesicht sieht, kann es ein Weg sein, Sicherheit in dem Sinne zu gewährleisten, nicht zu bestimmen, was die richtige Antwort ist, sondern innerhalb der Situation zu warten, wohin die Musik oder die Persönlichkeit führt“ (ebd., S. 299). In diesem Zusammenhang erwähnen M. Pavlicevic und G. Ansdell den Musiktherapeuten Kenneth Aigen, der innerhalb eines New Yorker Rehabilitationszentrums zusammen mit den BewohnerInnen das Gemeinschaftsprojekt „Happy Hour“ ins Leben rief. Dies ist ein regelmäßig stattfindendes Ereignis, bei dem sich PatientInnen und ihre Familien, Krankenschwestern und TherapeutInnen versammeln, miteinander essen, trinken (wobei die ÄrztInnen und Krankenschwes-

tern die PatientInnen bedienen) und spontane Livemusik der MusiktherapeutInnen zusammen mit den Anwesenden entsteht (Aigen 2004, S. 187).

K. Aigen erwähnt sowohl Risiken für die KlientInnen wie die TherapeutInnen, indem er schreibt: „Jede Performance beinhaltet ein Element von Risiko. Wie weit sollten Therapeuten gehen, um sich einer erfolgreichen Performance für KlientInnen zu versichern, im Besonderen, wenn die Möglichkeit, Fehler zu begehen, eins der Elemente ist, die der Performance ihren klinischen Wert gibt? Wenn TherapeutInnen in Performances mit ihren KlientInnen auftreten, besteht das Risiko, dass sie mehr tun mögen als nötig ist wegen ihres eigenen Bedürfnisses, musikalisch kompetent aufzutreten“ (ebd., S. 212). Daraus folgert er: „Es ist essentiell wichtig, in diesen Bereichen Richtlinien zu formulieren, besonders auf ethischem Gebiet, so dass sich diese neuen Praxisformen weiterentwickeln und aufblühen können und den Beruf der Musiktherapie mit einer bedeutenden Brücke zur Community in ihrer Gesamtheit unterstützen“ (ebd., S. 213).

In einem ähnlichen Sinn weisen M. Pavlicevic und G. Ansdell auf drei Aspekte hin, mit denen möglichen Gefahren im Kontext von CMT entgegengewirkt werden könnte: „Wir dringen darauf, dass potentielle ‘Probleme’ von CMT gelöst werden können durch: Die Legitimation erweiterter Praktiken und Denkmöglichkeiten, angemessene Ausbildung, um die geforderten Fähigkeiten dafür abzudecken, angemessene Mittel für Forschung und reflexives Denken, um Theorie und Wissen zu vertiefen“ (Pavlicevic/Ansdell 2004, S. 300). Aus ihrer Sicht ist ein „radikales Denken“ notwendig, um CMT zu entwickeln. Dazu äußern sie folgende kritische Fragen: „[...] während eine konventionelle Frage sein mag, ob es ‘sicher’ sei, wenn man KlientInnen einer ‘weniger eingegrenzten’ Arbeit und Community- und Performance-Situationen ‘aussetze’, könnte man exakt gegenteilig argumentieren. Ist es wirklich sicher, es nicht zu tun? Das heißt, ist es ‘sicher’ auf lange Sicht, dass Musiktherapie KlientInnen für immer ein (über)beschützendes Refugium bietet? Könnte das nicht als etwas gesehen werden, das KlientInnen nur künstlich mit ihren Problemen isoliert? Wie ‘sicher’ ist es, einem Klienten nicht in eine musikalische Performance zu folgen, in der er ausnahmsweise fühlt, dass er kein Klient ist, kein Problem hat?“ (ebd., S. 300). Diese Fragen unterstützen ihre Annahme, dass sie in CMT ebenso wenig Gefahren sehen wie in jeder anderen musiktherapeutischen Richtung. Eine Gefahr sehen sie auf einer ganz anderen Ebene, wenn sie sagen: „[...] vielleicht bezieht sich die ‘Gefahr’ in CMT nicht auf KlientInnen und TherapeutInnen, sondern auf die Disziplin und die Profession von Musiktherapie“ (ebd., S. 300).

Der letztgenannte Aspekt klingt auch in einem Artikel der Musiktherapeutin Frauke Schwaiblmaier aus dem Jahr 2005 an, wenngleich in einem anderen Kontext. Darin reflektiert sie eine Veranstaltung des Internationalen Musiktherapie Instituts Berlin e.V. (IMB), das im April 2005 zu einer Veranstaltung mit G. Ansdell und M. Pavlicevic über CMT einlud. Im Laufe ihres Beitrags äußert sie folgende kritische Frage: „Kann ein offenes, von einem Musiktherapeuten geleitetes musikalisches Angebot

ohne Behandlungsauftrag und Behandlungsziel wirklich Musiktherapie sein?“ Und sie fügt hinzu: „[...] Auf der anderen Seite rechtfertigt und ermöglicht so ein Konzept die inflationäre Verwendung des Begriffes ‘Musiktherapie’ in Situationen, in denen es sich um (wertvolles!) Musizieren in sozialpädagogischen Arbeitsfeldern handelt“ (Schwaiblmair 2005, S. 178).

Mit der Gefahr einer möglichen Auflösung oder Verwässerung des Begriffs Musiktherapie setzen sich auch M. Pavlicevic und G. Ansdell auseinander, wenn sie die provokante Frage stellen: „Ist [CMT] eine Ansage zum professionellen Selbstmord?“ Dabei zitieren sie den finnischen Musikologen Jaako Erkkilä, der eine mögliche Gefahr durch CMT in folgender Weise darstellt: „Wie haben jahrelang für den Status und die Anerkennung von Musiktherapie kämpfen müssen, und wir alle wissen, dass es keinen anderen Weg zum Überleben gibt als den der Konsens-Musiktherapie. Es würde professioneller Selbstmord sein, den Pfad zu wechseln, der uns mit anderen therapeutischen Professionen verbindet“ (Pavlicevic/Ansdell 2004, S. 302). Dieser Warnung von J. Erkkilä stellen sie ein Zitat von B. Stige gegenüber, der im Jahr 2003 schrieb: „Es ist nur plausibel, dass CMT Musiktherapie von einer marginalen Position zu einer zentraleren in den postmodernen Gesellschaften bringen mag, das heißt, von einem relativ begrenzten musikalischen Raum für Menschen mit Behinderungen zu dem riesigen Wirkungsbereich von Musik für kommunale Entwicklung und öffentlicher Gesundheitsvorsorge. Eine dritte Möglichkeit besteht darin, dass CMT für einige Zeit wachsen und dann marginalisiert werden wird, z.B. weil andere und stärkere Professionen eindringen und das weite Feld von Musik und Gesundheit besetzen“ (Stige 2003, zitiert in: ebd., S. 302). In Resonanz dazu kommentieren sie diese Äußerung B. Stiges mit folgender Frage: “Würde es wirklich eine so furchtbare Sache sein, wenn Musiktherapie (mit CMT als ‘fortgeschrittenem Teil’) zu radikal neuen Wegen führen würde, musikalisch mit Menschen in unseren Communities zu arbeiten? Dies wäre nicht komfortabel für irgendeinen von uns. Wer sagt, dass Komfort das Beste ist?“ (ebd., S. 302).

In diesem Kontext äußern sie folgenden Satz: „Wir sind uns einig, dass ein ‘radikales Musikertum’ [‘radical musicianship’] radikalen Denkens und radikalen Handelns bedarf [...]“ (S. 302, ebd.).

Die in diesem Kapitel wiedergegebenen Positionen spiegeln in glasklarer Weise zwei gegenläufige Strömungen in den heutigen modernen westlichen Gesellschaften:

1. Bewahrung von Strukturen, die sich in den Augen der Vertreter dieser Richtung bewährt haben und hart erkämpft wurden, verbunden mit Angst und Skepsis gegenüber eine Erweiterung derselben und
2. Aufbruch dieser Strukturen hin zu neuen, erweiterten Formen und neuen Ufern von Kreativität, Partizipation und Freiheit von Konventionen, verbunden mit Mut und Pioniergeist. Von daher mag dieser Diskurs um die „Gefahren“ von CMT die zwei Positionen verdeutlichen, innerhalb derer heute um das Überleben der modernen Gesellschaften gekämpft wird. Möglicherweise können Pioniere von CMT dazu einen integrierenden Beitrag leisten.

3.6 CMT und psychotherapeutisch orientierte Musiktherapie – ein unvereinbares Paar oder eine glückliche Verbindung?

Im Diskurs um CMT wird häufig der Gegensatz zwischen psychotherapeutisch orientierter Musiktherapie und der musikzentrierten partizipativen Praxis von CMT dargestellt. Dieser Kontrast spricht besonders aus den Aussagen G. Ansdells, der die Vorrangigkeit von musikalisch-sozialen Aktionen in der CMT betont, die Vorrangigkeit des „musicing“ anstelle eines verbalen Durcharbeitens von therapeutischen Prozessen, wie sie in dem von ihm benannten „Konsens-Modell“ üblich seien (Pavlicevic/Ansdell 2004, S. 21 f. und S. 70 f.). Dies entspricht auch der Tatsache, dass viele Pioniere im Feld von CMT von der Nordoff/Robbins-Musiktherapie her kommen, einer nicht tiefenpsychologisch-phänomenologisch oder psychotherapeutisch orientierten Methode. „Sie benötigt keine Übersetzung, offenbart ihren Sinn unmittelbar und wird als Phänomen zu ihrer eigenen Erklärung“, wie die Musiktherapeutin Dagmar Gustorff schreibt (Gustorff 2009, S. 354).

In diesem Kapitel werden zwei Beispiele einer gelungenen Integration von CMT und psychotherapeutisch orientierter Musiktherapie vorgestellt, erstens aus der Arbeit der dänischen Musiktherapeutin Benedikte Barth Scheiby – verbunden mit einem Kommentar von B. Stige – und zweitens aus der des amerikanischen Musiktherapeuten Alan Turry. Das Verständnis von Psychotherapie orientiert sich in diesen Kontexten an einer partizipatorischen, ressourcen-orientierten, reflexiven und im weitesten Sinn performativen Praxis, wie sie CMT eigen ist.

Im Gegensatz zu G. Ansdell vertritt Benedikte Barth Scheiby die Ansicht, dass die Integration von analytischen musiktherapeutischen Techniken in CMT ihren Wert und ihre Relevanz für die KlientInnen steigern würde (Stige 2002a, S. 27). Wie B. Stige in seinem Artikel „The Relentless Roots of CMT“ (vgl. ebd.) beschreibt, entwickelte sie als Antwort zu dem Angriff auf das World Trade Center am 11. September 2001 und zu dem Trauma, das die Opfer erlebten, in Zusammenarbeit mit anderen MusiktherapeutInnen eine Reihe von Workshops, die eine Gruppe von etwa 50 TeilnehmerInnen umfasste. Dabei betrachtet sie dieses ausgeweitete Konzept als einen musiktherapeutischen Ansatz, der einer Vielfalt von Subkulturen, die ein gemeinsames Anliegen hätten, zugute käme. Er würde gemeinschaftliche musikalische und verbale Prozesse befördern und einen Kontext schaffen, in dem mit politischen, sozialen und kulturellen Belangen, die die Gruppenmitglieder gemeinsam haben, gearbeitet werden könne. Ein gemeinsames Thema kann dabei ein anhaltender Krieg sein oder eine Naturkatastrophe, eine Krankheit, politische Gewalt oder posttraumatischer Stress in Beziehung to einem speziellen Ereignis. Der Grund, der Mitglieder einer Subkultur zur Therapie bringe, könne darin bestehen, dass Mitglieder einer Gemeinschaft es nötig haben, auf einer gemeinschaftlichen Ebene zu handeln. Der doppelte Blickwinkel dieses Ansatzes wird durch diese Definition sehr klar: Kollektive und kommunale Aspekte werden betont, während zu gleicher Zeit Vorstellun-

gen aus der analytischen Musiktherapie, wie z.B. ein „durch den Prozess durchgehen“ mit eingeschlossen sind (ebd., S. 27). Darüber hinaus stehe Benedikte Scheiby in deutlichem Kontrast zu G. Ansdells Auffassung, indem sie argumentiert, dass verbales „Sharing“ und Reflexion einen wesentlichen Stellenwert in CMT habe: Die Musik würde Kanäle für das verbale „Sharing“ öffnen (ebd., S. 27 f.). Dieses Modell basiere auf der Idee, eine Integration von Denken, Fühlen, Körperbewusstsein und Spiritualität durch aktive Improvisation oder Komposition zu ermöglichen. B. Scheiby weist darauf hin, dass Opfer eines Unglücks ein Trauma oft als Schweigen und Isolation erleben würden, und dass CMT ihnen Möglichkeiten bieten würde, sich mit Menschen zu verbinden, die ihnen zuhören (ebd., S. 28). Das Schweigen setze B. Scheiby im therapeutischen Prozess bewusst ein, sowohl am Anfang einer Sitzung wie auch währenddessen. Dabei betone sie die Bedeutung, mit dem leeren Raum zu leben, das heißt, mit der Furcht vor der Leere in Berührung zu kommen, und sie zu durchleben. Den freien musikalischen Improvisationen folge grundsätzlich die verbale Aufarbeitung. In diesem Prozess würden die TeilnehmerInnen ermutigt, ihre eigene Geschichte in der Musik zu erzählen und ihre Gefühle auszudrücken, um in einen inneren Raum der Reflexion zu gelangen und sich dann in einen äußeren Raum der Interaktion mit anderen zu bewegen. Durchweg betone Benedikte Scheiby den besonderen Wert des Integrativen und betrachte analytische Konstrukte – wie Übertragung und Gegenübertragung – als essentiell wichtig in der Interpretation einer CMT-Sitzung (Stige 2002a, S. 28).

Brynjulf Stige weist angesichts der Diskussion um CMT in Beziehung zur Psychotherapie darauf hin, dass es angebracht sei, diese Zusammenhänge differenziert zu betrachten und nicht polarisierend CMT für oder gegen Freud und die Psychoanalyse zu betrachten. Er schreibt dazu: „CMT für oder gegen Freud und seine Nachfolger ist [...] kein Fokus, den ich empfehle, ausdrücklich zu verfolgen. [...]. Ich betrachte diese Diskussion als essentiell wichtig, aber ich bin nicht sicher, dass sie auf der richtigen Spur ist, seitdem der generelle Begriff Psychotherapie manchmal synonym mit dem mehr spezifischen Begriff Psychoanalyse oder psychodynamische Therapie verwendet wird. Dies verwirrt die Diskussion, da andere Ansätze zur Psychotherapie [...] andere Regeln und Arbeitsweisen beinhalten und sich daher in verschiedener Art auf die Herausforderungen von CMT beziehen würden“ (ebd., S. 34). In diesem Zusammenhang nennt B. Stige drei Begriffe, die er von dem Titel eines Buches von Sigmund Freud „Zur Psychopathologie des Alltagslebens“ (Freud 1994/1968, zitiert ebd., S. 34) ableitet, um drei Bereiche von CMT zu fokussieren, die von divergierenden Ansätzen geprägt seien.

1. *Psycho*: Mehrere AutorInnen, (die über CMT oder verwandte Gebiete publizieren,) würden argumentieren, dass das Psychologische und das Soziale zwei Seiten einer gleichen Münze seien, oder, dynamischer ausgedrückt, dass sie sich gegenseitig erzeugen. Andere AutorInnen würden diese zwei Ebenen polarisieren und meinen,

dass CMT grundsätzlich ein soziales und kulturelles Vorhaben sei im Gegensatz zu individuellen Therapien (ebd., S. 34).

2. *Pathologie*: Manche AutorInnen sprächen sich für eine Ausweitung der Idee der Pathologie aus, um soziale und kulturelle Prozesse einzuschließen. Andere würden meinen, dass CMT darauf angelegt sei, mit Potentialen und positiven Gefühlen zu arbeiten.

3. *Alltägliches Leben*: Einige AutorInnen würden die konventionelle Definition von Musiktherapie akzeptieren, dass sie vom alltäglichen Leben getrennt sei und betonen das Potential gemeinschaftlicher Aspekte von Musik in einem sicheren therapeutischen Rahmen. Andere würden in einer radikaleren Art darauf hinweisen, dass CMT's die Kliniken verlassen und nach draußen auf die Straßen gehen würden, wobei diese Aktivitäten in das alltägliche Leben der jeweiligen Community integriert wären.

An diesen Ansätzen, gilt es – nach B. Stige – zu arbeiten (ebd., S. 34).

Das zweite Beispiel einer Integration gibt – wie anfangs erwähnt – Alan Turry in einem Internetartikel aus dem Jahr 2005 (vgl. Turry 2005). In seinem bewegenden Bericht über eine krebskranke Klientin namens Maria, die im Gebet die Eingebung erfuhr, zu singen, beschreibt er, wie er eine Strecke des Lebenswegs dieser religiösen Frau musiktherapeutisch begleitete (vgl. ebd., 2005). An ihrem Beispiel zeigt er auf, wie sich musikalische, individuelle Psychotherapie organisch hin zu einer Praxis von CMT entfalten kann. So berichtet A. Turry, wie Maria, unterstützt von seiner Klavierbegleitung, den Mut gewann, zunehmend lebendiger und dynamischer zu singen, bis im Laufe etlicher individueller musiktherapeutischer Sitzungen all ihre Lebensangst aus hier herausströmte. Nach einiger Zeit entwickelte sie den Wunsch, diese Lieder auch für andere Menschen zu singen. Von da an begann ein intensiver Prozess, in dem sie zunehmend mehr Vertrauen gewann, ihre Musik in öffentlichen Performances mit anderen Menschen zu teilen, ein Prozess, in dem „public sharing“ zu einer wichtigen Komponente wurde, ihre individuellen musiktherapeutischen Sessions zu komplementieren (ebd., S. 4 f.).

Alan Turry beschreibt, wie ihr durch die öffentlichen „sharings“ eine Welle von Hilfe zuteil wurde: „Als Maria anfing, ihre musiktherapeutische Erfahrung [mit anderen Menschen] zu teilen, zunächst mit nahen Freunden und der Familie und dann in weiteren Kreisen, entwickelte sich eine Gemeinschaft der Hilfe [...]“. Und ein Jahr nach ihrer Diagnose, als sie chemotherapiefrei wurde, schreibt er: „Maria war während ihrer Performance von Energie und Enthusiasmus beseelt und erhielt von den ZuhörerInnen ein Feedback, in dem sie ihre Bewegtheit über das, was Maria mit ihnen teilte, ausdrückten. Sie hatte sich isoliert gefühlt und unfähig, anderen mitzuteilen, durch was sie hindurchging. Nun fühlte sie, dass sie einen Weg gefunden hatte, zu kommunizieren und sich emotional mit anderen über ihre Erfahrungen zu verbinden“ (ebd., S. 5). Bei diesem Prozess war es nicht Alan Turry, der den therapeutischen Weg geplant hatte, sondern Maria selbst. Er schreibt dazu: „[...] wie Clive

Robbins oft gesagt hat, sind unsere KlientInnen unsere Lehrer, und in einem sehr realen Sinn lehrte mich Maria den Wert von Gemeinschaft in unserem musiktherapeutischen Prozess“ (ebd., S. 11).

In der Reflexion dieses Prozesses beschreibt A. Turry die Ängste, die ihn befielen, nachdem Maria zunehmend selbst Performances mit einer immer größeren Öffentlichkeit organisierte und stellt die Frage: Würden diese öffentlichen Performances seine Qualifikation als Therapeut beeinträchtigen, wenn er diese Richtung akzeptieren und einen großen Teil von Kontrolle aufgeben würde, die er als ihr Therapeut typischerweise als selbstverständlich erachtete? Die Reaktion des Publikums war jeweils unvorhersehbar, was würde geschehen, wenn es nicht unterstützend reagierete? Trotz dieser Fragen setzte er den eingeschlagenen Weg fort, auf dem Maria mehr und mehr ein künstlerisches Selbstbewusstsein entwickelte. Dazu schreibt er: „Eine natürliche Entwicklung fand in unserer Beziehung statt, in der ein Gefühl von Gleichheit aufzutauchen begann [...]. Sie wurde zu ihrer eigenen Musiktherapeutin“ (ebd., S. 14-17). Später studierte Maria und erwarb einen Abschluss als psychologische Beraterin. Daraufhin führten A. Turry und Maria zusammen therapeutische Workshops für krebskranke Menschen und das betreuende Personal durch, und Maria entwickelte selbständig Workshops für etliche Communities, – SchülerInnen, LehrerInnen, Krankenhauspersonal etc.

In der Reflexion dieser Erfahrung schreibt A. Turry, dass dieses Fallbeispiel für ihn mehr Fragen als Antworten generieren würde. Er sähe es schlicht als einen besonderen Weg, den er mit Maria einschlug und hoffe, dass die Erfahrung des öffentlichen „sharings“ anderen nützlich sei. Ausdrücklich weist er auf die möglichen Gefahren hin, die mit der Performance-Praxis verbunden sein können und rät zu sorgfältiger Abwägung ihrer Potentiale und Risiken (ebd., S. 22 f.). Nach A. Turry war die Performance-Praxis für Maria ein dramatischer Weg, aus ihrer Isolation auszubrechen. Diese Praxis habe sie in ihrem Verständnis bestärkt, dass sie mehr war als ihre schmerzvollen Gefühle, und dass es für ihre Zukunft Hoffnung gab. Am Ende seines Artikels zitiert A. Turry Maria: „Ich gebe auf keinen Fall auf. Die Musik gibt mir eine andere Kraft“. Und er kommentiert: „Ihre eigene Erklärung zu den Songs und Textausschnitten ist für sie ein Weg, ihre Erfahrung durchzuarbeiten und Hilfe und Konsens von anderen zu erhalten“ (ebd., S. 20-25).

Die beiden hier genannten Praxisfelder von Benedikte Barth Scheiby und Alan Turry sind offensichtlich zwei positive Beispiele einer gelungenen Integration von musikalischer Psychotherapie und CMT, die zeigen, dass eine Verbindung beider Elemente den Wert jedes therapeutischen Ansatzes potenziert. Da Offenheit und eine multiperspektivische, unmittelbar am Menschen orientierte Sichtweise Charakteristika von CMT sind, sollte einer Einbeziehung psychotherapeutischer Methoden nichts im Wege stehen.

3.7 „Musicing“ – CMT und die Kraft des Eros

In diesem Kapitel liegt der Focus auf der Bedeutung der Kraft des „Musicing“ oder „Musicking“ für CMT, – ein Begriff, der von ihren Pionieren vielfach genannt wird. Wie B. Stige betont, ist das Wesen von CMT „music-orientated“ (Stige 2004b, S. 4), und so bezeichnet Gary Ansdell das Anliegen von CMT, Gemeinschaften von Menschen zu „musikalisieren“, als eine „basic agenda“ („to musicalise the community“) (Pavlicevic/Ansdell 2004, S. 76). Das Musizieren – als verbindendes Element – hat in der CMT, ähnlich wie in der Schöpferischen Musiktherapie nach Nordoff/Robbins (vgl. Gustorff, S. 354), einen zentralen Stellenwert, und Gary Ansdell schreibt dazu: „Musizieren [„Musicking“] ist also die Form einer rituellen Situation, aus der ideale Beziehungen hervorgehen, die dann zur Grundlage von Gemeinschaft werden“ (ebd., S. 71).

Dieser Begriff des „Musicing“ oder „Musicking“ wird – nach G. Ansdell – in der englisch-sprachigen Literatur im Bereich neuer Musikologie häufig verwendet, z.B. bei Christopher Small (Ansdell 2010a, S. 167 f.). So liege für C. Small der zentrale Aspekt des „Musicking“ auf der Kreierung von Beziehungen: „Musicking bedeutet die Schöpfung und Performance von Beziehungen [...]. Es sind die Beziehungen, die sie in die Wirklichkeit bringen, in denen der Sinn von musikalischer Performance liegt“ (ebd., S. 168). An anderer Stelle schreibt G. Ansdell: „Musicing ist exemplarisch [...] für ein gemeinschaftliches ‚Respektieren-in-Aktion‘ [‘respect-in-action‘], eines ‚Ernstnehmens des anderen‘ [‘taking the other seriously‘]“ (Ansdell 2005b, S. 17). Auch B. Stige gebraucht diesen Begriff bereits in seiner Dissertation aus dem Jahr 2003 (vgl. Stige 2003). Darin untersucht er die Wirkung und Möglichkeiten eines „communal musicking“ und schreibt anhand einer Grafik, die den Netzcharakter gemeinsamen Musizierens zeigt: „Das kommunale Musizieren [‘communal musicking‘] ist das Zentrum und der gemeinsame Fokus, und jeder Teilnehmende trägt mit seinen kultivierten Fähigkeiten und seinen erspürten Möglichkeiten in Beziehung zu seiner Lebensgeschichte dazu bei. [Es zeigt], wie das ‘communal musicking‘ gleichzeitig öffentlich und privat, sozial und persönlich, zentrierend und dezentrierend wirkt [...]. Auf diese Weise dürfte [es] ein starkes Potenzial für die Verwirklichung dessen haben, was oft als ein Gemeinschaftsideal betrachtet wird; Einheit jenseits von Uniformität“ (Stige 2003, S. 173). Im Jahr 2010 äußert er sich auf folgende Weise dazu: „Diese Idee des musicing [...] reicht weit über den einfachen Punkt der Annahme, dass Musik als ein Verb behandelt werden könnte und nicht als ein Substantiv, hinaus; es schafft ein Bewusstsein dahingehend, wie Musik menschliche Interaktion und Gemeinschaftlichkeit in jeglichem gegebenen Kontext ermöglicht und fordert“ (Stige 2010a, S. 8). Im Zusammenhang mit seinen Betrachtungen zur Wirkung des „Musicing“ in sozial-musikalischen Prozessen nennt er – in Zusammenarbeit mit G. Ansdell, C. Elefant und M. Pavlicevic – fünf Charakteristika im Rahmen von CMT:

1. „Musicing ist immer verkörpert und eingebettet [‘embodied and embedded’], als ‘Singen-und-Tanzen‘ [‘song-and-dance’], an einem Ort oder mit einem Menschen,
2. musicing“ ist niemals nur eine persönliche oder individuelle Aktivität: es ist immer [...] etwas Soziales, Kulturelles oder Politisches innerhalb des Kontextes einer Performance,
3. musikalische und soziale Ressourcen und Verantwortlichkeiten sind immer gemeinsam, dezentralisiert und fließend,
4. musicing und Musiktherapie ist selten (wenn überhaupt) wirklich in sich abgeschlossen oder streng vertraulich: es verbindet natürlicherweise Menschen in Netzwerke hinein und trägt dazu bei, Brücken zu bilden zwischen Menschen, Gruppen und Communities,
5. musicing trägt allem Anschein nach zur Lösung von ‚nicht-musikalischen‘ persönlichen und sozialen Problemen bei“ (Stige/Ansdell/Elfant/Pavlicevic 2010a, f.).

Ein Zitat von Christopher Small aus dem Jahr 1998 vertieft diese Ausführungen: „Der Akt des Musicking in seiner Totalität schenkt uns eine Sprache, mit deren Hilfe wir zu einem Verständnis und einer Artikulation der Beziehungen (von Performances) gelangen können, und durch sie zu einem Verständnis der Beziehungen unseres Lebens“ (Small 1998, S. 14).

Im weiteren Diskurs dieses Themas sei hier für einen Augenblick innegehalten, um dem Wesen des „musicing“ für einige Zeit nachzulauschen. „Musicing“ steht in Resonanz zu drei weiteren zentralen Begriffen in der Literatur zu CMT: Es ist die „immediacy and spontaneity“, das „increase the musical spirit“ und die oben genannte „unity beyond uniformity“ (Pavlicevic/Ansdell 2004, S. 83, mit Bezug auf B. Stige, 2003). In diesen Begriffen klingt eine musikalisch-erotische Dimension, – Eros scheint im Innern dieser Begriffe zu wohnen und zu hoffen, dass er sich wieder in all seiner Kraft entfalten kann, nachdem er nur zu oft durch zerspaltende Tendenzen in Kunst und Wissenschaft vertrieben wurde.

Eros, die feurige Kraft von Seele und Körper, ist hingerissen von der Schönheit, er ist genau dort, wo er ist, frei wie ein Vogel, unverfügbar, an-archisch, mächtig, nicht willens, egozentrisch besessen oder gar in Theorien gesperrt zu werden, dem Musischen immanent. So weist der Theologe und Philosoph Christoph Quarch auf einen Satz des griechischen Philosophen Sokrates (469-399 v. Chr.) hin: „Das Ziel alles Musischen ist doch wohl eine erotische Liebe zur Schönheit“ (Quarch 2006, S. 99). Auch im Kontext von CMT scheint er aufzutauchen, wenn man sich die Beispiele von M. Pavlicevic und G. Ansdell zu Beginn ihrer Anthologie vergegenwärtigt (Pavlicevic/Ansdell 2004, S. 15 f.): in Kliniken, – vielleicht in der Gestalt des norwegischen, Posaune spielenden Musiktherapeuten mit Zylinderhut, gefolgt von einer Schar krebserkrankter Kinder, Schwestern und Ärzten, in Kirchen – wenn spontan eine Gruppe Menschen verschiedenster Nationalitäten miteinander beginnt, zu

singen, in einem Cafe – zwischen einem Musiktherapeuten und seinem ehemaligen Patienten als plötzlicher Blitz von der Schönheit einer Melodie, eines Klangs, einer Geste, von Wildheit, Lachen, Entzücken (ebd., S. 15 f.). Als Inspiration durchströmt er CMT und beflügelt die heilsamen Momente von Transformation.

Die transformierende Kraft von Eros klingt in Musik wie Gemeinschaft, was deutlich aus einem Zitat des norwegischen Musikologen Kjell Oversand spricht, der von Even Ruud in seiner Betrachtung über musikalische „Communitas“ erwähnt wird: „Was zählt, ist hier die Ästhetik der Gegenwart. Es geht darum, dich selbst vollständig, ohne Bedingungen, hinzugeben. Haltungen wie Egoismus, besitzergreifende Gefühle und der Geist von Wettbewerb sind aufzugeben zugunsten von Großzügigkeit, Dichte und Vereinigung. Du entwickelst eine Präsenz nahe der telepathischen Intuition. Es ist nicht genug, dass du es glaubst oder dass es geschieht. Indem du hinter den geschlossenen Augen deine Mitspieler anschaust und die starken Impulse fühlst und die Bewegungen der Muskeln in ihren Körpern, wirst du eine Sicherheit in der Beziehung, was geschieht, erreichen. In solchen Momenten ist Improvisation wie eine Sprache, die spontan zwischen zwei Liebenden entsteht, und die im Allgemeinen Erotik genannt wird“ (Ruud 1998, S. 74 f.).

Diesem Zitat aus dem Werk von Even Ruud seien hier zwei Zitate zum Wesen des Eros hinzugefügt, beginnend mit einer Betrachtung von Christoph Quarch. So schreibt er: „[Eros] ist Leben, das zu sich selbst kommen will: Leben, das die Vereinzelung seiner Existenz in Raum und Zeit überwinden und sich in die große Symphonie der kosmischen Weltseele einschwingen will [...]. [...]. Eros öffnet, Eros bricht aus, Eros überschreitet Grenzen. Eros ist das Gegenteil von Ego“ (Quarch 2007, S. 26). In einem ähnlichen Sinn schreibt Heide Göttner-Abendroth zur Erotik in matriarchalen Gesellschaften: „Eros war im wahrsten Sinne des Wortes wandelbar: [...]. Er war das schöpferische Prinzip an sich, das durch Kosmos und Chaos geht“ (Göttner-Abendroth 1988, S. 68).

Es ist die Kraft des Eros, die in dem Begriff des „musicing“ wie in vielen Begriffen im Feld von CMT schwingt, und die zum Auf- und Ausbruch aus Strukturen führt, die als beengend und leblos erfahren werden. Noch einmal sei an dieser Stelle C. Small zitiert, der über das „musicking“ schreibt: „Musicking ist tatsächlich ein Weg, mit unserer Welt vertraut zu sein [...], und indem wir mit ihr vertraut sind, lernen wir, gut in ihr zu leben“ (Small 1998, S. 50).

Es ist zu hoffen, dass die Aufbruchskraft und Lebendigkeit, die aus etlichen Praxisberichten von CMT spricht, dazu beitragen kann, diese Welt mit der Kraft des Eros – im Sinne einer musikalischen Verzauberung – zu erfüllen.

3.8 Die Bedeutung von Performance für CMT – Potentiale und Risiken

In der Literatur zu CMT wird allgemein der Performancepraxis eine hohe Bedeutung gegeben: Einerseits als zentral wichtig erachtet, wird andererseits vor ihren Risiken gewarnt (vgl. Ansdell 2005b). Grundsätzlich wird Performance als ein wertvolles unterstützendes therapeutisches Medium gesehen, und Even Ruud setzt CMT sogar mit dem „reflektierten Gebrauch von performancebasierter Musiktherapie innerhalb einer systemischen Perspektive“ gleich (Ruud 2004, S. 2). Dieses Kapitel gibt einen Einblick in verschiedene therapeutische Aspekte zum Einsatz von Performances in CMT sowie in die mit ihr verbundenen Risiken.

KünstlerInnen, die gemeinsam musikalische Performances durchleben, ist bewusst, dass sie den Menschen in ungekannte Tiefen der Verbundenheit führen können, eine Verbundenheit mit sich selbst, den MitspielerInnen und dem Publikum, – mit inneren Räumen jenseits von Zeit. Es sind „Peak-Experiences“, wie G. Ansdell sie in einem Internetartikel erwähnt (Ansdell 2005b, S. 18), Erfahrungen von starker Intensität und Kraft, die heilsame, transformative Prozesse auslösen können.

Aus der Sicht von KünstlerInnen wohnt jeder Performance ein Zauber inne. Es ist ein Geben und Nehmen von etwas Zauberhaftem, von Schönheit, Hingabe, Freude, Trauer, geboren aus der Intensität des Augenblicks. Performances im Rahmen von CMT sind oft eine besondere Art der Verzauberung: Menschen mit Gehirnschäden, alte Menschen, ehemals straffällige Jugendliche, Kinder mit Behinderungen musizieren, singen, tanzen für und mit Menschen aus ihrem jeweiligen Umfeld. Aus vielen CMT-Projekten ist ersichtlich, wie gemeinsame Performances eine Transformation sowohl auf der individuellen wie auf der sozialen Ebene bewirken können.

Etwas von dem Zauber, der im Wesen von Performance liegt, spiegelt sich in zwei Zitaten, die G. Ansdell dem oben erwähnten Internetartikel aus dem Jahr 2005 voranstellt. Dort zitiert er den schottischen Anthropologen Victor Turner mit seinem Ausspruch: „[...] Im Akt der Performance offenbart sich der Mensch sich selbst“ und ein Zitat des amerikanischen Soziologen Richard Sennett: „Performancekünste wie Musik offenbaren die gemeinschaftlichen Elemente in der expressiven Praxis gegenseitigen Respekts“ (ebd., S. 1). Aus diesen Zitaten klingen zwei essentielle Aspekte von Performance, die G. Ansdell als Paradoxone von Performance innerhalb von CMT beschreibt: Gerade im Selbstaussdruck der Performance werde einem Menschen erlaubt, er selbst zu sein, indem ihm ermöglicht werde, „jemand anders zu sein“, sie befähige den Menschen, etwas zu tun, von dem er meint, „es nicht tun zu können“. Performance könne persönlich und doch öffentlich sein, sie könne gemeinsam geteilt werden und sei doch für jeden Teilnehmenden verschieden (ebd., S. 2). Damit spricht G. Ansdell die spannungsvolle kreative Kraft an, die aus der Verbindung zweier Extreme erwächst, in diesem Fall die Kraft, ur-eigensten Ausdruck in einen Gemeinschaftsprozess hineinzugeben und damit Verbundenheit und gegenseitigen Respekt zu erfahren. In diesem Sinn erwähnt er ein Zitat des britischen Mu-

siktherapeuten David Aldridge, der zum Phänomen von Performance schrieb: „[...] [the patients] perform their lives for us“ (ebd., S. 13).

Gary Ansdell weist in seinem Internetartikel aus dem Jahr 2005 wiederholt darauf hin, dass die Performance-Praxis von etlichen starken Widersprüchen („paradoxes“) gekennzeichnet sei. In diesem wie auch in seinem 2010 erschienenen Beitrag zum Thema Performance und CMT nennt er zwei gegensätzliche Aspekte der heute verbreiteten Auffassung von Performance: Einerseits Performance als Druck, wie sie in der modernen Gesellschaft mit ihren Wettbewerben und erwartungs-geladenen Performance-Situationen vielfach wahrgenommen wird, und andererseits als eine Offenbarung: als „peak experience“, als „Vollendung“ anstelle von Wettbewerb („completion, not competition“) (ebd., S. 18 und Ansdell 2010a, S. 185).

Darüber hinaus zeigt er auf, wie man der Kraft von Performance in der Geschichte der Musiktherapie in unterschiedlicher Weise gegenübergestanden sei, wenn er schreibt: „Jede Ära in der Entwicklung der ‘modernen Musiktherapie‘, wie auch jede nationale Tradition, hatte eine verschiedene Einstellung gegenüber Performance.

Indes scheint ein allgemein durchgehendes Muster folgendes zu sein:

1. *‘pre-professional‘*: MusikerInnen performen für PatientInnen in Krankenhäusern – manchmal legitimiert durch ein ‘recreational model‘, das Musik als eine therapeutische Form des Entertainments betrachtete, wobei implizit die sozialen und psychologischen Aspekte der Krankheit angesprochen wurden.

2. *‘early professional‘*: mit dem Beginn von moderner professioneller Praxis spielten ‘MusiktherapeutInnen‘ für und zunehmend auch mit PatientInnen. In dem weiten Arbeitsfeld der Pioniere der Musiktherapie bestand eine lebendige Bewegung zwischen privaten und öffentlichen musikalischen Events, psychologischen und sozialen Zielen und Therapie. [...].

3. *‘institutional consensus‘*: Die Institutionalisierung von Musiktherapie wurde durch einen theoretischen Konsens legitimiert als paramedizinische/psychologische Intervention, zusammen mit ihren normierenden Konventionen (die ich als Konsensmodell bezeichnete, 2002). Dies führte zu einer wachsenden ‘Privatisierung‘ ihrer Anlässe. Individuelle Sitzungen oder solche mit geschlossenen Gruppen wurden zur Norm, und etliche Pioniere, die in Punkt 2 involviert waren, drückten ihre Entlastung darüber aus, dass die professionelle Erwartung nicht länger bedeutete, das musikalische Leben eines Krankenhauses oder einer Schule so zu managen wie ihre individuelle Therapie“ (Ansdell 2005b, S. 3).

Anhand von G. Ansdells Studium musiktherapeutischer englischsprachiger Literatur seit 1968 zum Thema Performance stellt er fest, dass es seltsamerweise kaum diskutiert wurde, obwohl doch gerade auf der 2. Stufe der „early professionals“ in der Praxis viel damit gearbeitet wurde. Berichte dazu erschienen allerdings nicht in geschriebenen Werken über Musiktherapie, und G. Ansdell vermutet, dass Gründe dafür vielleicht gewesen sein könnten, dass Performance sich selbst erkläre oder dass sie schwierig in sich entwickelnde Theorien integriert werden konnte (ebd., S. 4).

In einem 2010 erschienen Aufsatz mit dem Thema „Where Performing Helps“ weist G. Ansdell darauf hin, dass Performance in der frühen traditionellen Musikologie häufig zu bloßer Reproduktion musikalischer Objekte degradiert worden wäre, entsprechend der kartesischen Spaltung: seitdem Komposition als ein mentales Phänomen begriffen worden sei, wären ernsthafte Studien angesagt, während Performance als ein körperliches Phänomen betrachtet werde und am besten ignoriert werden solle, wobei sich G. Ansdell auf den britischen Theologen und Musikologen Andrew C. Love bezieht. Auch in dem „consensus model“ der Musiktherapie würden die Phänomene „Therapie“ und „Performance“ als antithetische Konzepte betrachtet, da „Performance für kranke [...] Menschen als kontri-indiziert angesehen würde, kontraproduktiv, [...] ethisch dubios, den professionellen Rahmen verwirrend und möglicherweise gefährlich“ (Ansdell 2010a, S. 164). G. Ansdell schreibt in leicht karrierender Weise, dass Performance von solchen Therapeuten sogar für „narzistisch“ und „unauthentisch“ gehalten werde, „etwas, was man therapeutisch behandeln statt ermutigen sollte“ (ebd., S. 164).

Die Bewegung von CMT sei zum Teil eine Antwort auf diese Prämissen. Gegenwärtig vollziehe sich – nach G. Ansdell – ein „turn to performance“ innerhalb einer Vielfalt von musikalischen Disziplinen, ein wachsendes Verständnis für Performance als einer legitimen Praxis in der Musiktherapie, die gut vernetzt sei mit zeitgenössischen interdisziplinären Theorien zu persönlicher und sozialer Gesundheit (ebd., S. 164 f.). Im Gegensatz zu den Prämissen des Konsensmodells gegenüber Performance würde eine CMT-Perspektive von folgenden Annahmen ausgehen:

1. Performance KÖNNE ein geeignetes therapeutisches Medium sein – , in dem es eine Blickrichtung, einen Fokus, ein Werkzeug oder eine Gelegenheit für musiktherapeutische Arbeit geben würde, sowohl in Bezug auf individuelle wie auf soziokulturelle Dimensionen menschlicher Bedürfnisse.
2. „Giving a performance“ könne eine positive, gesunde Konnotation haben, die sich auf eine natürliche Art des Musizierens bezieht wie auch auf eine grundlegende psychologische und soziale Realität.
3. Performance-orientierte Arbeit könne den Fokus auf einen PROZESS richten, während sie gleichzeitig auf Ergebnisse hin orientiert sei; sie könne eine Balance zwischen individuellen und gemeinschaftlichen Bedürfnissen herstellen.
4. Performances würden Beziehungs-Netzwerke zwischen Menschen, Institutionen und Communities kreieren und erhalten (ebd., S. 165).

Unterstützung erhalten solche Annahmen durch eine Vielfalt von Perspektiven aus Musikpsychologie, Soziologie, Anthropologie, Ethnologie etc., und so nennt G. Ansdell im Jahr 2005 in seinem oben genannten Internetartikel sechs Theoretiker, die das Thema Performance unter folgenden unterschiedlichen Gesichtspunkten behandelten: 1. „Performance als Identität: ‚Ich performe, darum bin ich‘ ([David] Aldridge)“ (Ansdell 2005b, S. 13), 2. „Performance als Verkörperung (Jane Davidson)“ (ebd., S. 13), 3. „Performance als ‚Erfüllung‘ ([Victor] Turner)“ (ebd., S. 14),

4. „Performance als ‚Sein, was du nicht bist, Tun, was du nicht kannst...‘ (Fred Newman)“ (ebd., S. 15), 5. „Performance als soziale Urheberschaft ([Jason] Thornbee)“ (ebd., S. 16), und 6. „Performance als die Schaffung gegenseitigen Respekts ([Richard] Sennett)“ (ebd., S. 16).

Dazu kommentiert G. Ansdell: „Diese sechs Theorien [...] zeigen, wie die verschiedenen performativen Aspekte von CMT in Übereinstimmung mit zeitgenössischen psychosozialen Theorien und mit einer erweiterten therapeutischen Agenda sein können, um transformierende Erfahrungen auf individuellen, sozialen und politischen Ebenen zu unterstützen“ (ebd., S. 17).

Es ist naheliegend, dass sich diese Erkenntnisse auf das Verständnis von Performance in Musiktheorie, musikalischer Praxis und Musiktherapie auswirkten, und so schreibt G. Ansdell von einer wachsenden Bewegung innerhalb der „neuen Musikologie“ in den letzten 20 Jahren hin, die den Fokus musikalischer Studien in einer neuen Weise auf Performancepraxis richten würde, auf „Musik ALS Performance“ (Ansdell 2010a, S. 165f.). In diesem Kontext erwähnt er den britischen Musikologen Bruce Benson, der den gesamten musikalischen Prozess – Komponieren, Performen, Hören („audiencing“) – als einen ungebrochenen improvisierten interpersonellen und interkulturellen Dialog sehen würde, der sich im Musizieren ereignen würde. Performance sei für B. Benson „entwicklungsbezogen, improvisatorisch, transformativ“, sie würde die Musik im wahrsten Sinne des Wortes zum Leben zurückbringen, und jede Art von Performance sei „Wiederbelebung“ („resuscitation“) (ebd., S. 166). Darüber hinaus verweist er auf den Musikologen C. Small, der in seinem Werk „Musicking – The Meanings of Performing and Listening“ (vgl. Small 1998) ein ökologisches Modell musikalischer Aktivität entworfen hätte, in dem Performancepraxis einen zentralen Stellenwert innehatte. Von daher, subsummiert G. Ansdell, würde sich die Performancepraxis vom Marginalen zum Zentrum musikalischer Studien wie auch der Musiktherapie bewegen und einen Schlüsselplatz in der wachsenden ökologischen Musiktheorie einnehmen (ebd., S. 168).

G. Ansdell differenziert dabei die Performancepraxis in „Self Performances“ und „Collaborative Performances“, wobei er betont, dass beide unmittelbar verbunden seien. Im Rahmen von CMT-Projekten würden Solo-Performances innerhalb einer sozialen Performance das Potential zu individueller Transformation bilden. Die „vollständige Ökologie“ („the total ecology“) einer solchen Situation kreierte „einzigartige Momente“ für Individuen, in gemeinschaftlichen Performances Befriedigung und Erfüllung zu empfinden (ebd., S. 175 -178).

Mit diesem Begriff der „total ecology“ zeigt G. Ansdell, dass eine Integration der Paradoxe von Performance innerhalb von CMT möglich ist. Hier sei seinen Ausführungen ein weiterer Aspekt hinzugefügt: Das scheinbar paradoxe Spannungsfeld zwischen dem Anspruch einer künstlerischen Performancegestaltung und der therapeutischen Aufgabe gegenüber den KlientInnen. Es kreierte die Frage: Ist es möglich, zugleich eine künstlerisch hochwertige Performance zu gestalten und therapeutisch

optimal zu arbeiten oder leidet entweder die Performance oder das therapeutische Anliegen? Es liegt im professionellen Ermessen jedes in Community-Projekten arbeitenden Künstlers bzw. jeder Musiktherapeutin, in diesem Spannungsfeld zwischen künstlerischem Anspruch und therapeutisch angemessenem Handeln den adäquaten Weg zu gehen. Die Gefahr, in Community-Projekten den künstlerischen Aspekt zu vernachlässigen zugunsten sozialer Komponenten, wird von niemandem so klar formuliert wie von dem Pionier der „Community Dance Bewegung“, Royston Maldoom. Seine Erkenntnisse aus dieser Bewegung in England sind auch für CMT von Bedeutung und sollen hier Erwähnung finden. Er schreibt:

„Für mich bedeutet Community Dance [...], zu jeder Zeit, an jedem Ort und mit jedem zu tanzen. Aber was bedeutet das für den Tanz? Die Überbetonung der sozialen Komponenten in Verbindung mit einer immer größeren politischen Korrektheit kann den künstlerischen Prozess in eine bestimmte Richtung drängen und so nur zu einem eingeschränkten Ergebnis führen. [...]. Unglücklicherweise verlässt sich der Sozialarbeiter-Choreograph viel zu oft auf Fallgeschichten und persönliche Erlebnisse als Inspiration für die Aufführungen und schätzt den Glauben an den therapeutischen Nutzen und die innewohnende Katharsis höher als qualitativ guten Tanz. [...]. Wenn er populären Ansichten Vorschub leistet, welche Dinge für eine Gemeinschaft wichtig oder angemessen sind, gerät der Sozialarbeiter-Choreograph in Gefahr, Stereotype zu verstärken. [...]. Kunst erlaubt uns, über stereotype Bilder der Gemeinschaft und die Begrenzungen des Selbst hinauszugehen [...]. Der Künstler strebt danach, den Augenblick in etwas Größeres als das eigene Selbst oder die unmittelbare Umgebung zu verwandeln. [...]. Übergreifende Themen (wie Apartheid und Exil, Liebe und Freundschaft, Konflikt und Lösung) ermutigen die Teilnehmer, sich auch außerhalb stärker zu engagieren, denn die Tänzer machen die Erfahrung, dass sie nicht machtlos sind, ganz egal, unter welchen Umständen sie leben“ (Maldoom 2010, S. 144-146).

Der wesentliche Aspekt der Vernachlässigung des Künstlerischen wird in der Literatur zur CMT bisher kaum diskutiert, und der hier vorgestellte Text sollte als Inspiration besonders für die musiktherapeutische Performancepraxis dienen, die künstlerischen Ausdrucksfähigkeiten von TeilnehmerInnen in CMT-Projekten mit dem Mut und der inspirativen Kraft eines Künstlers – im Sinne R. Maldooms – und zugleich der Professionalität einer Therapeutin zu verbinden.

Große – und berechtigte – Aufmerksamkeit wird demgegenüber dem konträren Aspekt gewidmet: der Gefahr einer Vernachlässigung der therapeutischen Aufgabe. So sind gerade die „Peak experiences“ in künstlerischen Performances von Menschen, die sie erfahren, häufig nur mit Hilfe von guter therapeutischer Begleitung oder mithilfe einer Gruppe zu verkraften. Es bleibt dabei vielfach die offene Frage: „Wie kann ich dieses Unsagbare, diese starke Ent-Äußerung in mein alltägliches Leben integrieren?“ CMT als gemeinschaftsorientierter therapeutischer Ansatz, der die mögliche Transformation des Umfelds von KlientInnen mit einbezieht, mag hier ei-

ne wertvolle Hilfe zur Integration sein, wenn die Einbeziehung von Performance sorgfältig und professionell geschieht.

Gary Ansdell weist sowohl in seinem 2010 erschienen Beitrag zu Performance wie auch in seinem Internetartikel aus dem Jahr 2005 auf die nicht zu unterschätzenden Risiken von Performance-Praktiken bei potentiell verletzlichen Menschen in sensiblen Situationen hin (Ansdell 2010a, S. 185). Er schreibt dazu: „Eine der Intentionen, einen neuen Diskurs um CMT aufzubauen, besteht genau darin, eine professionelle Diskussion über das Potential und die Risiken zu eröffnen, bei denen man mit Patienten das gesamte Kontinuum von privater bis hin zu öffentlicher Musiktherapie durchkreuzt, so dass wir Erfahrungen austauschen können [...] und uns ermutigen zu einer reichen, aber sicheren Praxis“ (Ansdell 2005b, S. 18).

Viele Beispiele zeigen eine überaus reiche Praxis, gerade in Bezug auf die Integration von Performances. Im Kapitel zu den möglichen Gefahren von CMT klang bereits das Beispiel „Happy Hour“ von K. Aigen an, der im Jahr 2004 über die Schönheit, die Potentiale und die Risiken dieses Projekts berichtete (Aigen 2004, S. 186 - 213). Aus der Vielfalt der Stimmen zu diesem Thema sei hier zunächst der Musiktherapeut Alan Turry erwähnt, der im Jahr 2005 eine differenzierte Stellungnahme zu den Risiken und Potentialen für KlientInnen von Performance gab (vgl. Turry 2005, S. 20-23). In seinem Internetaufsatz „Music Psychotherapy and CMT: Questions and Considerations“ stellt er den Standpunkt der Musiktherapeutin Benedikte Scheiby dar, die einer Performancepraxis in Verbindung mit CMT zwar sehr positiv gegenübersteht, jedoch darauf hinweist, dass der Wunsch nach einer Performance in erster Linie von den KlientInnen selbst ausgedrückt werden sollte und nicht dazu ermutigt werden sollte, wenn es den Behandlungsprozess gefährden könne (ebd., S. 21). Darüber hinaus berichtet er von der Musiktherapeutin Diane S. Austin, dass sie sich z.B. in einem Projekt mit Jugendlichen gegen öffentliche Performances entschied, weil sie einige KlientInnen für zu fragil dafür hielt, verschiedene Rollen ihrer Therapeutin zu verkraften und auch die Rolle der zuhörenden Eltern in diesem Zusammenhang für problematisch hielt (ebd., S. 21).

Ein anderes Risiko, das sich auf unerfüllte Sehnsüchte nach musikalischer Performance auf Seiten der TherapeutInnen bezieht, beschreibt er wie folgt: „Das grundlegende Problem ist: Wenn der Therapeut aus seinem unerfüllten Wunsch, ein Performer zu sein, heraus handelt, [stellt sich die Frage:] wer achtet auf den Klienten? Unbewusste Motivationen können den therapeutischen Prozess behindern und den Therapeuten davon abhalten, eine tiefere Ebene mit dem Klienten zu erreichen, gleich, ob der Therapeut die Bedeutung dieser Motivationen kennt oder nicht“ (ebd., S. 22). Darum fragt er:

- „Zu wessen Vorteil werden Performances durchgeführt?“
- Ist sich der Therapeut seiner eigenen Anliegen im Zusammenhang mit der Performance bewusst?

- War die Entscheidung zu einer Performance eine fundierte in Bezug auf die Klientin oder den Klienten?“ (ebd., S. 22).

Davon ausgehend weist Alan Turry darauf hin, dass es auch bei bestimmten Persönlichkeitsstrukturen Gegenanzeigen geben kann, wenn z.B. ein Klient oder eine Klientin durch Performances und Anerkennung von außen in geradezu krankhafter Weise von einer narzisstischen Persönlichkeitsstörung ablenken wolle. Für manche KlientInnen sei die Beachtung durch eine Öffentlichkeit ein bloßer Ersatz für eine nie erfüllte interpersonelle Begegnung (ebd., S. 23). A. Turry empfiehlt darum eine sorgfältige Abwägung des Performance-Prozesses und stellt dazu folgende Fragen:

- „Wie ist die Beziehung der Klientin/des Klienten zu anderen?
- Ist sie/er fähig, Intimität aufzubauen?
- Könnte der Wunsch der Klientin/des Klienten, zu performen, eine Kompensation für einen Mangel an Intimität und vertrauensvolle Beziehungen zu anderen sein?
- Kann die Klientin/der Klient konstruktiv auf eine erfolgreiche Performance hinarbeiten oder erwartet sie/er, dass sie sich ohne Bemühen ereignet?
- Gibt die Geschichte einer Klientin/eines Klienten irgendeine Indikation auf eine mögliche Wirkung des Performens als Teil des therapeutischen Prozesses?
- Fördert die Performance die therapeutische Beziehung?“ (ebd., S. 23 f.).

Am Ende seines Beitrags relativiert Alan Turry die Vorbehalte gegenüber Performance, die sich auf eine mögliche Verstärkung von Narzissmus beziehen, indem er darauf hinweist, dass KlientInnen gerade dann, wenn sie damit Probleme hätten, sich im Prozess einer Aufarbeitung ihrer Gefühle nach den Performances wertgeschätzt fühlen könnten. In allen Menschen sei ein gesunder narzisstischer Impuls, der besser konstruktiv angegangen als nur pathologisiert werden sollte. Und er weist darauf hin, dass es wesentlich für psychodynamisch orientierte MusikpsychotherapeutInnen sei, zu vermeiden, dass Performance in deren Verständnis nur als Kompensation oder Sublimation von etwas betrachtet werde. Der Wunsch, zu performen, könne durch natürliche, gesunde Impulse gesteuert sein, wie viele Beispiele innerhalb von CMT zeigen würden. Indem man öffentlich die Ergebnisse musikalischer Arbeit aus nicht-öffentlichen musiktherapeutischen Sitzungen mit anderen Menschen teile, könne der Akt gemeinsamen Performens das Selbstwertgefühl der Klientin/des Klienten unterstützen und ihr/ihm das Gefühl vermitteln, etwas vollbracht und vollendet zu haben (ebd., S. 24 f.).

Als ein weiteres Beispiel sei auch der deutsche Musiktherapeut Gerd Rieger erwähnt, der, selbst Vater zweier Kinder mit dem Down-Syndrom, etliche erfolgreiche Performanceprojekte – wie die Band „RockamRing“ – ins Leben rief und eine Community-orientierte Musiktherapie gerade in der Integrationsarbeit mit behinderten Menschen für unumgänglich hält (vgl. Rieger 2010). Er erlebte, wie sich sein Sohn Philipp in einer schweren Krise in eine musikalische Gemeinschaft integrierte und schließlich mit selbstkomponierten Songs in gemeinsamen Performances sein Publikum begeisterte. Dieser Prozess der Integration, des eigenen Ausdrucks und der Öff-

nung in interaktiven Konzerten schenkte ihm neuen Lebensmut, Bestätigung und Wertschätzung. Dazu schrieb G. Rieger im Jahr 2010: „Die Proben geben ihm das sichere Gefühl, gehört zu werden und unter Freunden zu sein. Er hat sich psychisch stabilisiert, ist wieder aktiver geworden und [...] entwickelt eigene Ideen und Wünsche, die er nun mit Hilfe seiner Betreuer umsetzen kann“ (ebd., S. 369 f.). Aus diesem Projekt im Rahmen der Lebenshilfe entstand unter Anleitung von G. Rieger ein umfangreiches Community-Projekt, in dem die Rockband der behinderten Menschen mit einer professionellen Jazzband zusammen probte und schließlich in gemeinsamen Veranstaltungen konzertierte. Nach G. Rieger waren die „Jazzer“ von der ungewöhnlichen Begeisterung, Offenheit und dem Durchhaltevermögen der behinderten Menschen fasziniert, sodass sie die Zusammenarbeit als äußerst bereichernd empfanden (ebd., S. 371). Auch in seiner Krefelder Werkstatt für frei improvisierte Musik, „UnerHört“, arbeitet er mit neuen, interaktiven Performance-Formen, in die er alle Anwesenden integriert (ebd., S. 372 f.). Auf Grund dieser Erfahrungen als „Community-Musiktherapeut“ und heilpädagogisch orientierter Musikpädagoge schreibt er zu neuen Perspektiven in der Musiktherapie: „Die Forderung an die veränderte Rolle eines Pädagogen in der Heilpädagogik lässt sich auf die der Musiktherapeuten übertragen. Musiktherapeuten beginnen mit ihrer Rolle zu experimentieren, ihre therapeutischen Grenzen auszutesten, veränderte ethische Werte zu erarbeiten, die theoretischen Bezüge zu erweitern [...] und neue Wege zu suchen, inklusive Prozesse im Gemeinwesen für alle zu ermöglichen. Ohne die Orientierung am Gemeinwesen – an einer Community-Praxis – ist eine Theorie der Musiktherapie und eine moderne Pädagogik nicht zu denken“ (ebd., S. 378).

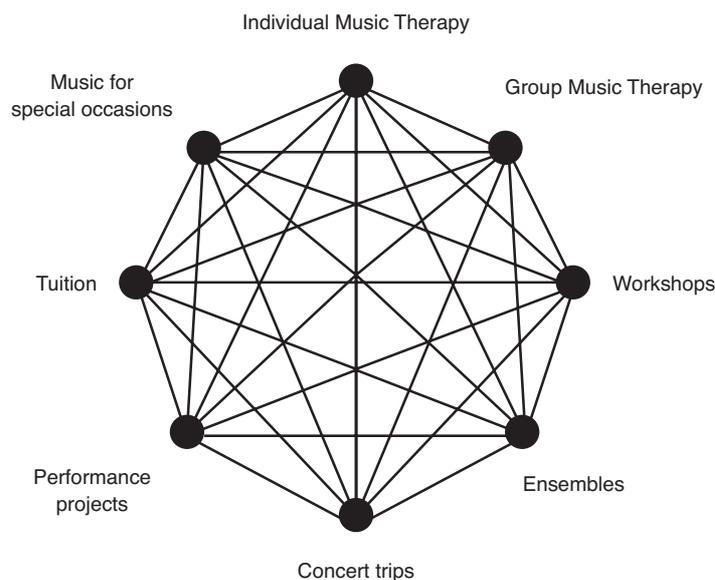
Im Anschluss daran sei hier ein Zitat von G. Ansdell wiedergegeben, das in einem ähnlichen Sinn die positiven Aspekte von Performance innerhalb von CMT betont. So schreibt er: „CMT entwickelt zunehmend ein differenziertes Verständnis zu den variierenden Einsatzmöglichkeiten privater wie öffentlicher Aspekte des Musizierens („musicing“) innerhalb eines weit definierten therapeutischen Kontextes. Ein Hauptteil dieses neuen/alten Denkens („re-thinking“) beinhaltet eine Neubewertung („re-assessment“) von Performance, und wie sie vielmehr als eine mögliche Ressource statt eines Problems betrachtet werden könne [...]“ (Ansdell 2010a, S. 186). Und er bemerkt abschließend: „Wenn wir dem folgen, wohin uns Musik und Menschen führen, dann führen beide oft die Stufen hinauf zur Bühne und zum Licht und zum Mikrofon! Meistens bedeutet dies etwas Gutes“ (ebd., S. 186).

Wie dieses Kapitel verdeutlicht, gibt es für ein Gelingen von Performance im Rahmen von CMT kein Rezept. Vielmehr erfordert ihr Einsatz ein hohes Maß an Mut und gleichermaßen künstlerischer wie therapeutischer Kompetenz. Es ist die Kunst der Balance zwischen den Anforderungen künstlerischer Arbeit und therapeutischem Weitblick, die es braucht, um Performancepraxis in fruchtbarer Weise zum Einsatz zu bringen.

3.9 „From Therapy to Community“ – CMT-Strukturen und Performance-Projekte aus drei Kontinenten

In diesem Kapitel werden drei Modelle gezeigt, die Möglichkeiten der Verbindung individueller Musiktherapie mit Gruppenmusiktherapie, Konzerten, Performances und weiteren Bereichen darstellen, sowie drei Praxisprojekte aus Großbritannien, Südafrika und Kanada für die gelungene Einbeziehung von Performances in CMT. Im Jahr 2006 beschrieb der britische Musiktherapeut Stuart Wood in einem Internetartikel den komplexen Prozess eines CMT-Projekts, „Scrap Metal“, das er zusammen mit einer Gruppe von Menschen aus der neurologischen Rehabilitation in Südengland durchführte. Am Beispiel dieses Projekts entwickelte er ein theoretisches Modell mit dem Titel „The Matrix“, das – nach Stuart Wood – perspektivisch eine Übersicht über CMT-Programme gebe (Wood 2006, S. 10).

Als ein klares wie charakteristisches Modell für die Einbeziehung von Performances erscheint Stuart Woods Konzept der „Matrix“ symptomatisch für etliche CMT-Projekte, die das Element Performance in ihre Arbeit integrieren. Dabei sieht er sein Modell nicht nur als relevant für CMT an, sondern für Musiktherapie an sich, – was in der sonst häufig konfrontativ geführten Diskussion um CMT ein integrierender Impuls ist. Außerdem betont er, dass er mit seinem Konzept kein theoretisches Konstrukt zementieren wolle. Die „Matrix“ sei selbst einem fließenden, sich ständig neu gestaltendem, kreativen Prozess wechselseitiger Beziehungen unterworfen, der aus der Lebendigkeit und Dynamik von Beziehungen lebe, der „Art, wie die Musik in uns und zwischen uns Strukturen kreiert“ (Wood 2006, S. 2). Die folgende Grafik zeigt zunächst eine Darstellung seines Modells, „The Matrix“, das die Grundlage für sein CMT-Projekt „Scrap Metal“ bildet (ebd., S. 3).



Stuart Wood schreibt dazu: „Sie [Die Matrix] basiert auf einem Verständnis, dass die Essenz von jeglicher Form des Musizierens in der Art liegt, in der Musik in und zwischen Menschen wirkt. Alle Formen des Musizierens können von daher zu Formen von Musiktherapie werden, da alle musiktherapeutischen Konzepte mit dieser gemeinschaftlichen Wirkweise der Musik verbunden sind. MusiktherapeutInnen können die geeignetsten Formen von Musiktherapie für ihre KlientInnen erkennen und darauf vertrauen, dass ihre musikalische Arbeit Teil einer ineinandergreifenden Matrix von Möglichkeiten ist, die ihre eigene Sicherheit und Strenge hat“ (ebd., S. 1 f.). Dieses wechselseitig verbundene Grundgerüst von Möglichkeiten innerhalb von CMT beschreibt er als einen Weg, der durch die Art, wie Menschen verbunden seien oder miteinander agierten, gestaltet würde. Es spiegele ein Konzept von Individualität wieder, das sowohl gemeinschaftliche wie individuelle Erfahrungen anerkenne, entsprechend einer „Interdependence“ und einer „Independence“, – einer wechselseitigen Beziehung wie auch einer Unabhängigkeit (ebd., S. 2). Damit bezieht sich Stuart Wood auf die Systemtheorie und ein Verständnis des Selbsts in der postmodernen Gesellschaft, das die Beziehung zwischen Individuen innerhalb eines Konzepts von Systemen betont, in welchem sie agieren (ebd., S. 2).

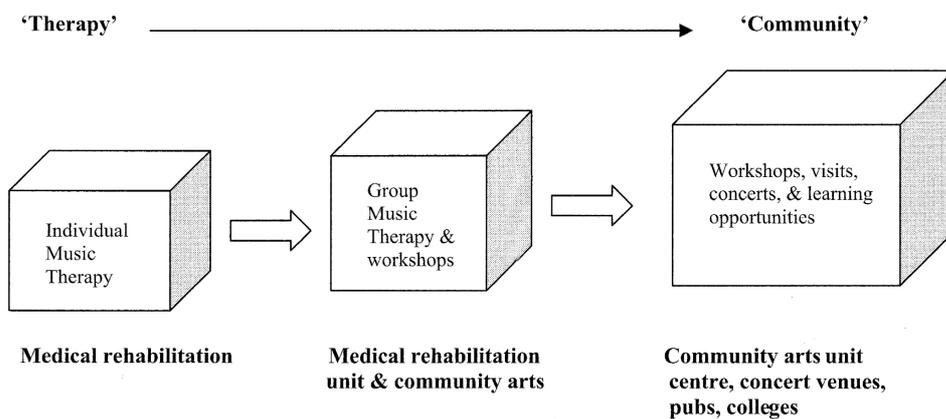
Nach S. Wood wird dieser Ansatz von einer breiten Bewegung in der Musiktherapie getragen. Sie habe zu einer Reihe neuer Modelle – wie der CMT – geführt, welche besonders verbunden mit dem musik-orientierten Ansatz der Nordoff/Robbins Musiktherapie sei und sich auch in der ökologischen Musiktherapie wie der kultur-zentrierten Musiktherapie von B. Stige ausdrücken würde (ebd., S. 2). Dabei bezieht er sich auf B. Stiges Plädoyer für die Entwicklung eines integrativeren Konzepts in der Musiktherapie (Stige 2002b, S. 19). Dieses Konzept beschreibt S. Wood als ein System von Beziehungen zwischen den vielfältigen und wechselseitig verbundenen Aspekten von Individualität, welche biologische, soziale, psychologische, transzendente und kulturelle Faktoren mit einschließen würden. Darin werde die menschliche Erfahrung sowohl im Sinne von „independence“ wie auch „interdependence“ wertgeschätzt (Wood 2006, S. 2).

Und S. Wood schreibt weiter: „Musik, wie das Selbst, ist multimodal. Es ist Subjekt einer Vielfalt von Disziplinen. Das Denken, das diesem Projekt zugrunde liegt, umfasst Neurologie, Psychologie, Erziehung, Soziologie, Spiritualität, biomedizinische Theorie und die Gesundheitspflege. Indem wir innerhalb unseres theoretischen Verständnisses diese Erfahrungsfelder trennen oder isolieren, schränken wir willkürlich die Kraft der Musik in unserer Arbeit ein [...]. Das Matrix Modell versteht Musik als Knotenpunkt innerhalb eines Beziehungsnetzes. [...]. Sein Ausgangspunkt besteht aus einem Set von sozialen Strukturen. Musik erschafft soziale Struktur und wird von ihr geschaffen. Diese symbiotische Beziehung ist das innerste Wesen des Matrix Modells [...]“ (S. 2, ebd.).

Sein auf dieser Basis aufbauendes, umfangreiches CMT-Projekt, „Scrap Metal“, entwickelte sich aus der individuellen musiktherapeutischen Einzelarbeit mit einer

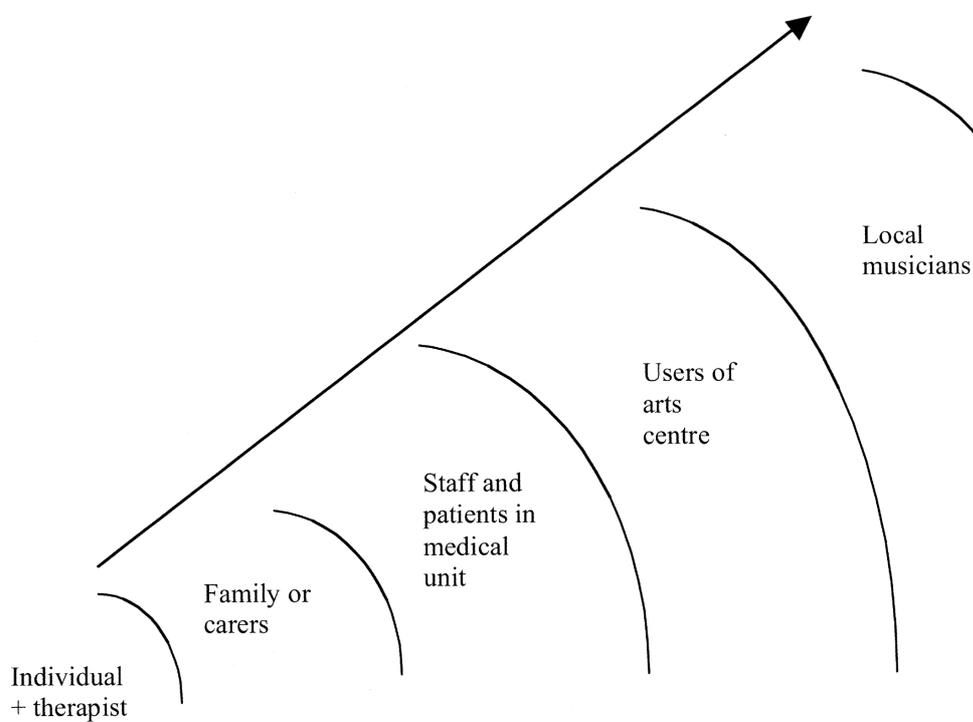
Frau, „Pam“, die unter einer neurologischen Störung litt und sich mit ihrer Behinderung empfand, als sei sie auf den „Abfallhaufen des Lebens“ geworfen, – den „scrap heap of life“ (ebd., S. 5 f.). Im Gespräch mit S. Wood meinte sie, dass auch andere hirngeschädigte Menschen sich in dieser Weise wahrnehmen würden. In ihrer anschließenden Phase der Gruppenmusiktherapie sprach sie dieses bildhafte Gefühl an, mit dem sich alle Gruppenmitglieder sofort identifizierten. Gemeinsam entwickelten sie daraufhin die Idee, zu einer Müllhalde zu fahren, um dort nach klingenden Objekten zu suchen, die in Musikinstrumente für ein öffentliches Konzert verwandelt werden könnten. S. Wood unterstützte sie bei der Umsetzung ihres Vorhabens und organisierte zusammen mit Pam Ausflüge zur Müllhalde. Dort fanden sie Eimer, Ketten, einen Pflug, eine Kollektion Weingläser, das Vorderteil eines Autos etc., aus denen sie über 10 Wochen hinweg gemeinsam Musikinstrumente bauten. So bildete sich das „scrap metal ensemble“, das schließlich – nach intensiver Arbeit in Workshops und Sessions – im Vorraum einer Kirche vor 120 ZuhörerInnen eine berührende und eindrucksvolle musikalische Performance gab (ebd., S. 6).

Diesen Prozess, der bei individueller Musiktherapie mit Pam begann und sich über Gruppenmusiktherapie, gemeinsame Workshops und künstlerische Arbeit in Ensembles bis hin zu Konzerten und Performances entfaltete, erforschte G. Ansdell ausführlich und stellte ihn im Jahr 2010 unter den beiden Titeln „Kann alles zu Musik werden?“ und „Wo Performance hilft“ vor (Ansdell 2010c, S. 151 und 2010a, S. 161). Er beschreibt ihn als einen dreistufigen Prozess, der „von der Therapie zur Gemeinschaft“ führen würde, „from Therapy to Community“ (Ansdell 2010c, S. 153). Dieser Ausdruck wurde bereits im Jahr 2004 von Stuart Wood, Rachel Verney und Jessica Atkinson in ihrem Beitrag zu der Anthologie „Community Music Therapy“ verwendet (vgl. Wood/Verney/Atkinson 2004). Sie beschreiben darin ebenfalls Prozesse mit Menschen aus der neurologischen Rehabilitation, die sie als lineare Prozesse von „Therapy“ hin zu „Community“ darstellen, als ein „Drei-Stufen-Modell“, ausgehend von der „Medical rehabilitation“ über „Medical rehabilitation unit & community arts“ bis hin zu „Community arts unit centre, concert venues, pubs, colleges“ (ebd., 2004, S. 52). Dieses in beiden Veröffentlichungen (2004 und 2010) erscheinende Modell, „from Therapy to Community“, sei im Folgenden skizziert (Ansdell 2010c, S. 153):



Eine Entsprechung zu diesem Modell weist eine 2. Skizze aus diesem Werk auf, „The ‘ripple effect’ in action“ („Wellen-Effekt“) (ebd., S. 154). Der gleiche Prozess, wie er in dem Netzmodell der Matrix und dem linearen Stufenmodell dargestellt wird, ist dabei als ein sich radial ausbreitendes Muster von Wellen dargestellt, wie es entsteht, wenn man einen Kieselstein ins Wasser wirft. Das Zentrum des Kreises entspricht in diesem Bild der individuellen Musiktherapie, der erste sich ausbreitende Wellen-Kreis der Familie oder den PflegerInnen, der dritte dem Mitarbeiterstab und den PatientInnen einer medizinischen Einrichtung, der vierte den TeilnehmerInnen künstlerischer Angebote im „Art Centre“ und der fünfte dem Zusammenspiel mit lokalen MusikerInnen, – ein sechster Kreis ist angedeutet, um zu zeigen, dass sich die Wellen ständig weiter ausbreiten (ebd., S. 154).

„The ‘ripple effect’ in action“:



Versucht man, diese drei Skizzen auf musikalische Weise wahrzunehmen und zu vergleichen, so wird deutlich, dass sie von einer starken Dynamik, Offenheit, Weite

und Beweglichkeit charakterisiert sind. Während die beiden vorangegangenen Skizzen die lineare, stufenweise Entwicklung einer komponierten Zweistimmigkeit bis hin zum vielstimmig anschwellenden Chor andeuten, symbolisiert die Matrix aus dem Jahr 2010 die Kraft der freien Improvisation mit ihrer ganzen Vielfalt sich wandelnder musikalischer Impulse und Formationen: Jeder kann sich mit jedem an jedem Punkt zu einem neuen Klang verbinden. Allen dreien ist eigen, dass sie sich innerhalb ihrer Bewegung von einer musiktherapeutisch-künstlerischen Form zur nächsten oder gar Gleichzeitigkeit zunehmend neuen, unberechenbaren Erfahrungsbereichen öffnen.

Stuart Wood beschreibt in seiner Evaluation des Prozesses mit „Scrap Metal“ drei Prinzipien, die er darin als wesentlich erkennt, entsprechend seines vernetzten Konzepts der Matrix:

1. „Alle Formen des Musizierens arbeiten mit den Proportionen der Musik, die allem Musizieren gemeinsam sind.
2. Teilnehmende folgen nicht notwendigerweise einem linearen Weg von einer Form zur nächsten, und einige Teilnehmende können in mehreren Formen desselben Programms engagiert sein.
3. Der Musiktherapeut sollte alle Form innerhalb des Musiktherapie-Programms überwachen, ob er sie nun selbst direkt betreut oder nicht (Wood 2006, S. 9).

Daran anknüpfend verweist S. Wood darauf, dass das Matrix Modell konzeptionelle Möglichkeiten biete, die andere Modelle nicht hätten, und schreibt dazu: „So wie die Neuromusikologie zeigt, dass Musik kein ‚Zentrum‘ im Gehirn hat, jedoch auf einem Netzwerk von Beziehungen und Modulen basiert, so erlaubt die Matrix, ein Musiktherapie-Programm zu konzipieren, in dem es kein ‚Zentrum‘ oder eine vertikale Hierarchie der [therapeutischen] Formen gibt. Anstelle einer Hierarchie tritt das, was [der amerikanischen Philosoph Calvin O.] Schrag eine ‚transversale Einheit‘ [‚transversal unity‘] nennt. Er beschreibt sie als ‚eine Kommunikation, die mit einer Vielfalt von Standpunkten, Perspektiven, Glaubenssystemen und Interessensgebieten verbunden‘ sei“ (ebd., S. 9 f.). Und S. Wood schreibt weiter: „In diesem Projekt bezieht sich die Idee der transversalen Einheit zunächst auf die praktischen Formen des Musizierens, aber darüber hinaus auch auf den Bedarf nach multidisziplinärer Arbeit, vielgestaltiger Netzwerke und Integration auf theoretischer Ebene. [...]. In diesem endgültigen Arbeitsmodell (der Matrix) sind alle Knotenpunkte verbunden. Dies spiegelt die vielen Möglichkeiten für Teilnehmende wieder, ihren eigenen Fortschritt im Bereich der Musiktherapie von einer Form zur nächsten zu machen. Auch spiegelt es die Auffassung, dass Musik in diesen Zusammenhängen das vereinende, organisierende Prinzip innerhalb und zwischen uns ist. Beide, – die Verbindungen und die Knotenpunkte auf der Matrix, befinden sich in der Musik“ (ebd., S. 10). Abschließend bemerkt er, dass für manche MusiktherapeutInnen eine Angst dahingehend bestehen würde, musikalische Fähigkeiten einzusetzen, die nicht in das klassische Modell ihrer Ausbildung passen würden, und für die es keine existierende

Evaluation gäbe, um Sicherheit zu gewinnen. Seine Ausführungen seien seine Antwort auf diese Ängste und die täglichen Aufgabenstellungen, die dadurch entstünden. Er hoffe, damit zu zeigen, dass [...] das Musikersein („musicianship“) von MusiktherapeutInnen etwas sei, dass es zu entfesseln gelte“ (ebd., S. 12).

Die Entfesselung des „Musicianship“ ist etwas, das die Literatur zu CMT vielfach durchzieht, etwas, das in jeder gelungenen musikalischen Performance zu spüren ist, gleich, ob es sich um ausgebildete KünstlerInnen oder um hirngeschädigte Menschen handelt. Der Begriff des Entfesseln weist – ebenso wie die hier wiedergegebenen Skizzen – auf eine besondere Eigenschaft von CMT hin: Den Mut, sich einem inneren Wachstumsprozess zu öffnen, der in ein ungekanntes Terrain führt. Dieses Terrain klingt in der Widmung an, die M. Pavlicevic und G. Ansdell ihrer Anthologie aus dem Jahr 2004 voranstellen, – sie lautet: „To those music therapists – past, present, and future – who dare to follow where people and music lead“ (Pavlicevic/Ansdell 2004, S. 5).

Mut und die Kraft gemeinsamen Musizierens spricht auch aus zwei weiteren CMT-Projekten, die gleichfalls flexible Prozesse in Gruppen bis hin zu öffentlichen Performances darstellen. Das erste Projekt wurde im Jahr 2007 von der Musiktherapeutin Helen Oosthuizen beschrieben und fand im Rahmen der „Music Therapy Community Clinic“ in Cape Town, Südafrika, statt (vgl. Oosthuizen 2007). Diese Klinik ist eine Non-Profit-Organisation, die Musiktherapie in erster Linie für benachteiligte Communities in Cape Town und der umgebenden Region, die in besonderer Weise von HIV, Armut, Arbeitslosigkeit und Kriminalität betroffen sind, anbietet (ebd., S. 1). Das Ziel von MTCC ist es, Kindern und Jugendlichen unterprivilegierter Communities in und um Capetown herum professionelle Musiktherapie unter Einbeziehung von – zumeist farbigen, männlichen – „community musicians“ zu ermöglichen, wobei davon ausgegangen wird, dass aktives Musizieren einen Einfluss auf das psychosoziale Klima der Communities haben würde. Sie entwickelte ein spezielles Projekt, „Music for Life“, mit dem Ziel, die Kinder von der Straße zu holen und ihnen einen wachsenden Bereich außerschulischer musikalischer Aktivitäten anzubieten, um damit mehr Kinder zu erreichen, als wie dies mit klinischen Musiktherapie-Sitzungen möglich wäre (ebd., S. 2 f.). Im Jahr 2006 wurde dieses Projekt in Etafari gestartet, in einer Region mit der höchsten Mord-, Raub- und Sterberate um Cape Town. Der Grund für den Tod der meisten Menschen sei HIV und Aids, sodass das Leben etlicher Kinder gekennzeichnet sei von vielfachen Verlusten.

Wie Helen Oosthuizen beschreibt, wird ihnen in den Trommel- und Singgruppen ein Ort gegeben, wo sie sich sicher und zugehörig fühlen können. Durch die afrikanischen Musiker bekommen sie die Möglichkeit, sich mit ihren traditionellen Wurzeln, z.B. der Xhosa Musik, ihrem kulturellen Wissen und ihren Werten, rückzuverbinden und erfahren positive männliche Vorbilder, jenseits der ihnen bekannten von Kriminellen und Gewalttätern (ebd., S. 6). Gemeinsam mit den Musikern entwickeln sie

öffentliche Performances, die von den MusiktherapeutInnen als wertvoll für den gesamten therapeutischen Prozess gesehen werden.

Helen Oosthuizen sagt dazu, dass Performances den Eltern und anderen Community-Mitgliedern die Gelegenheit geben würden, das Potential, die pulsierende Energie und die Resilienz ihrer Kinder wahrzunehmen und zugleich den Kindern selbst die Möglichkeit gäben, sich über die enthusiastische Resonanz ihrer Community zu freuen. Durch Performances bewegten sich die MFL-Projekte in die Community hinein, und gerade diejenigen, die Mitglieder in MFL-Gruppen seien, würden zu führenden Persönlichkeiten in ihrem Umfeld, weil sie Eltern und Kindern anbieten könnten, positive soziale Erfahrungen zu machen, die zeigten, was ihre Community sein könne (ebd., S. 7). Und sie betont, wie positiv sich gerade die Verbindung der männlichen afrikanischen Community Musiker mit ihrem kulturellen Wissen und den weißen, weiblichen Musiktherapeutinnen in den MFL (Music for Life)-Gruppen ausgewirkt hätte (ebd., S.11 ebd.). In diesem Zusammenhang weist sie darauf hin, dass sich ihre musiktherapeutische Rolle mit jeder neuen MFL-Gruppe gewandelt habe, was zu beständigen Reflektionen darüber geführt habe, wie der höchste Wert in jedem speziellen Kontext erreicht werden könne. Und sie erinnert an ein Statement B. Stiges, der in seinem Kapitel „Culture, Care and Welfare“ in der 2004 erschienenen Anthologie zu CMT schrieb: „CMT kann nicht durch Methoden definiert werden, vielmehr gibt es ein Set von Werten und Annahmen, die der Arbeit, die stattfindet, zugrunde liegen“ (ebd., S. 12).

Das letzte hier vorgestellte CMT-Projekt ist das „Performing Arts Program“, ein CMT-Projekt für behinderte und nicht-behinderte Menschen in Kanada, das im Jahr 2004 von der kanadischen Musiktherapeutin Sandra L. Curtis und der amerikanischen Musiktherapeutin Chesley Sigmon Mercado vorgestellt wurde (Curtis/Mercado 2004). In diesem Programm nahmen sowohl behinderte Erwachsene wie auch nichtbehinderte Menschen an Community-orientierten vokalen oder instrumentalen Performance-Ensembles teil. Innerhalb eines Ansatzes von CMT wurde dabei eine Vielfalt von Strategien für ein Community-Engagement angewendet, angefangen bei musiktherapeutischen Sitzungen, die in einer öffentlichen Performance kulminierten (ebd., S. 6 f.). Die Autorinnen weisen darauf hin, dass das Leben von behinderten Menschen oftmals von Einsamkeit charakterisiert sei und die Bedeutung von sozialem Kontext und Zugehörigkeitsgefühl lange Zeit (in der Gesellschaft) ignoriert wurde. Menschen, die professionell im Gesundheitsbereich arbeiteten, würden vielfach die Bedeutung und die Möglichkeit von Freundschaft zwischen Menschen mit und ohne Behinderungen übersehen. Und die Autorinnen schreiben: „Mit angemessener Hilfe und gebührender Aufmerksamkeit gegenüber einem Wandel sowohl auf persönlichen wie soziokulturellen Ebenen können und wollen Menschen mit Behinderungen freundschaftliche Bindungen eingehen und entwickeln ein starkes Gefühl von Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft. [...] Dabei kann es nicht nur einen, vorgefertigten Ansatz geben, weil ein solcher Prozess komplex und dynamisch ist“

(ebd., S. 3.). Und sie zitieren aus einem Werk des Musiktherapeuten A. N. Amado: „Die Unterstützung von Freundschaften kann eine zerbrechliche, empfindliche, magische und sensitive Arbeit sein“ (ebd., S. 3). Diese Bildung von Freundschaft und Gemeinschaft würde mit Hilfe des Performing Arts Programs gefördert, wobei es nicht nur dazu diene, den behinderten Menschen die Freude an Performances zu geben, sondern zugleich die breite Öffentlichkeit zu erziehen und damit einen kulturellen Bewusstseinswandel zu bewirken. Die Ziele dieses Programms seien:

1. „Kommunales bzw. Gemeinschafts- Engagement von Menschen mit Behinderungen zu potenzieren,
2. das öffentliche Bewusstsein und die Wertschätzung für die Kräfte von Menschen mit Behinderungen zu erweitern,
3. qualifizierte künstlerische Performance-Erfahrungen zu ermöglichen,
4. vermehrt Möglichkeiten zu schaffen, bei denen Menschen mit Behinderungen für sich selbst eintreten können,
5. speziellen therapeutischen Bedürfnissen von Individuen begegnen zu können“ (ebd., S. 7).

Innerhalb dieses Programms bildeten sich mehrere Musik-Gruppen, insbesondere ein jedes Semester stattfindender Handglocken- Chor, der mit speziellen Lichtsystemen und einer Zeichensprache für taube Menschen arbeitet. Am Ende eines jeden Semesters werden mit den TeilnehmerInnen und BetreuerInnen Evaluationen durchgeführt. Dabei zeigte sich, dass 100% der TeilnehmerInnen dieses Projekt positiv beurteilten (ebd., S. 11). Außerdem bildeten sich im Laufe des Projektverlaufs zwischen den behinderten und nicht-behinderten Menschen zunehmend positive Beziehungen. Die Autorinnen schreiben dazu: „Durch CMT wurde unser Programm dafür geeignet, gemeinschaftliches Engagement und Freundschaftsbildung zwischen den Menschen mit Behinderungen zu unterstützen, um ihnen zu ermöglichen, ihren rechtmäßigen Platz als vollgültige Bürger einer Gemeinde in Anspruch zu nehmen. Die ‚performance arts‘ boten ihnen ein einzigartiges Medium der Ermächtigung dafür. Eine Anzahl kreativer Bürger-Engagement-Strategien in der Gemeinde [...] wurden mit dem ‚Performing Arts Program‘ zusammen gefasst: So wurde musikalische Gemeinschaft durch Performance gebildet; daraus entwickelten sich zwischen den behinderten und nicht-behinderten Menschen Widerstandsgemeinschaften [gegen Diskriminierung], die sich wiederum mit weiteren Gemeinden durch ihre gemeinsame Leidenschaft für die Künste engagierten und vernetzten [...]; es entstanden soziale Netzwerke, – eine Selbstverteidigung durch das bloße Medium der Performance“ (ebd., S. 14).

Es ist die Hoffnung der Autorinnen, mit der Präsentation dieses Projekts G. Ansdells Herausforderung eines neuen Paradigmas zu begegnen, um den Dialog zwischen Theorie und Praxis innerhalb von CMT fortzuführen (ebd., S. 14).

Aus all diesen Beiträgen über die Performance-Praxis in CMT-Projekten wird deutlich, welch hoher Stellenwert ihr als therapeutisches, künstlerisches und sogar

kommunalpolitisches Medium beigemessen wird, bei sorgfältiger Beachtung aller mit ihr verbundener Risiken. Wie aus den drei Praxis-Beispielen hervorgeht, verhilft sie nicht allein zu „peak experiences“ von Freude und Gemeinschaft, sondern unterstützt den Aufbau von langlebigen Freundschaften und Bürgerengagement weit über den therapeutischen Rahmen hinaus.

Am Ende dieses Kapitels seien diese Aspekte von Performance noch um einen weiteren ergänzt, ein Aspekt, der in einem Gespräch zwischen C. Elefant, M. Pavlicevic, G. Ansdell und B. Stige über CMT aus dem Jahr 2010 anklingt. An dem Punkt, an dem ihr Gespräch um das Phänomen der „Performance of respect“ kreist, kommen sie auf den Wert von Gastlichkeit („hospitality“) und Festlichkeit („conviviality“) zu sprechen, beides Begriffe, die Offenheit, Herzlichkeit, Freundschaftlichkeit und Freude symbolisieren. C. Elefant stellt dabei die Frage, warum es als etwas Sonderbares anmute, wenn in therapeutischen Diskursen oder im zeitgenössischen Denken über soziale Probleme von „hospitality“ und „conviviality“ gesprochen werde. In Bezug auf „hospitality“ halte man Essen und Trinken, Singen und Tanzen wohlweislich aus dem therapeutischen Gebiet heraus; ein Therapeut solle Verständnis und Herausforderung anbieten, aber sicherlich keine „hospitality“, und schon gar keine Absicht, ein Fest (zu feiern)! Warum? G. Ansdell gibt darauf eine Antwort, indem er auf ein kürzlich erschienenen Buch von Barbara Ehrenreich hinweist, „Dancing in the Streets: A History of Collective Joy“. Er beschreibt, wie sie darin ihre These eines Niedergangs der Tradition des Feste-Feierns in den westlichen modernen Gesellschaften begründet. Sie stelle darin die Frage, warum wir, die wir natürlicherweise die Fähigkeiten zu kollektiver Freude besäßen, diese so selten zum Einsatz bringen würden? Eine Antwort, die sie gebe, sei, dass hierarchische und autoritäre Strukturen aktiv daran arbeiten würden, kollektive Freude zu unterdrücken, denn Hierarchie bedeute Ausschluss, während Festlichkeit das Gegenteil davon sei, nämlich „inclusiveness“, was soviel bedeute, dass nichts und niemand ausgeschlossen sei. Und G. Ansdell sagt abschließend: „CMT dient vielleicht dazu, uns an die wichtige Bedeutung dieser fundamentalen menschlichen Fest-Tradition zu erinnern, und daran, wie sie die praktisch und ethisch wirksame Kraft von Gastlichkeit und Festlichkeit bereichert“ (Stige/Ansdell/Elefant/Pavlicevic 2010a, S. 308).

3.10 Zur Werte-Diskussion und Werte-Orientierung von Community Music Therapist's

Die Frage einer Werte-Orientierung und Ethik ist für CMT, die sich – nach Brynjulf Stige – als „werteorientiert“ versteht (Stige 2004b, S.4), von besonderer Relevanz und soll in diesem Kapitel betrachtet werden.

H. Walach weist bezüglich der Bedeutung von Werten darauf hin, dass die „postmoderne Situation [...] zu einer gewissen Form der Unverbindlichkeit geführt“ hat und schreibt: „Die meisten Menschen haben eingesehen, dass es nicht möglich ist, irgendeinen Wertekanon außerhalb demokratischer Konsensprozesse abzusichern“ (Walach 2011, S. 206). Und so wie heute im gesamtgesellschaftlichen Wandlungsprozess ein Wertewandel stattfindet, der statt festgefügtter traditioneller Wertvorstellungen Werte wie Mitbestimmung, Beziehungen, Gemeinschaft, Selbstverwirklichung, Suche nach Identität und Eigenverantwortung in den Vordergrund stellt (Bischof 2010, S. 296-298), spiegelt sich diese Diskussion auch innerhalb von CMT wider. B. Stige schreibt zur Wertediskussion in seinem 2004 erschienenen Internetartikel zur Definition von CMT: „Manche finden es kontrovers, anzunehmen, dass ein Bereich professioneller Praxis wertegeleitet sei. Als Antwort darauf schlage ich vor, dass ein Vergleich der Werte-Diskussion in der Psychologie relevant sein möge“ (Stige 2004b, S. 4). Und er erwähnt die amerikanischen Autoren Geoffrey Nelson und Isaac Prilleltensky, die zum Thema Community Psychology schreiben: „Beim Streben danach, eine Wissenschaft zu werden, hat die Psychologie [...] die moralischen, ethischen und werteorientierten Dimensionen ihrer Arbeit ignoriert. Der Fehler in Bezug auf Werte hat dazu geführt, dass die Psychologie [danach strebt], den [jeweiligen] gesellschaftlichen Status aufrecht zu erhalten und die Unterdrückung von unterprivilegierten Menschen fortzusetzen“ (Nelson & Prilleltensky 2005, S. 32, zitiert in: ebd., S. 4). Im Weiteren kommentiert B. Stige: „In der Beantwortung dessen weisen Nelson und Prilleltensky darauf hin, dass Community Psychology sich zum Ziel setzen sollte, eine kritische und konstruktive Rolle in Bezug auf die Erreichung von Gleichheit, sozialen Wandel und Freiheit einzunehmen. In Bezug auf CMT denke ich, dass es nun vermessen wäre, anzunehmen, sie repräsentiere Gleichheit, sozialen Wandel und Freiheit, aber wenn unsere Kritik einige Selbst-Kritik mit einschließt, könnten wir versuchen, die Welt zu verändern, wenn auch nur ein wenig“ (Stige 2004b, S. 4). Deutlich spricht aus diesem bescheiden gehaltenen Statement B. Stiges die Annahme, CMT könnte zu Werten wie sozialer Gerechtigkeit und Freiheit zumindest beitragen.

Die Frage nach den Werten durchzieht auch die Performance-Diskussion im Diskurs um CMT. So betont z.B. Gary Ansdell den Wert von Performance in der musiktherapeutischen Arbeit mit sozial benachteiligten Menschen und erläutert – mit dem Verweis auf den Soziologen Richard Sennett –, dass die Performance-Praxis mit ihrer musikalischen Zusammenarbeit bei diesen Menschen gegenseitigen Respekt,

Würde wie auch Selbstachtung generiere. „Musicing“ im Rahmen von CMT sei von daher gemeinschaftlicher „respect-in-action“ (Ansdell 2005b, S. 17).

Das Autorenteam B. Stige, G. Ansdell, C. Elefant und M. Pavlicevic schreibt in ihrem 2010 erschienen Werk zu diesem Thema: „CMT ist von einem partizipatorischen Ethos charakterisiert“. In einem makrosystemischen Kontext von CMT seien soziale Werte mit politischen Implikationen eingeschlossen wie z.B. Solidarität, Gerechtigkeit und Diversität (Stige/Ansdell/Elefant/Pavlicevic 2010a, S. 281).

Die Werte-Frage generiert ein weiteres Themenfeld: Die Frage nach der Subjektivität und Objektivität in der Wissenschaft. Durch die angestrebte Objektivität empirischer Wissenschaft ist es nicht möglich, Werte zu erschließen, und Subjektivität wird im Allgemeinen als wissenschaftsfeindlich betrachtet. Allerdings erfährt die Subjektivität derzeit sowohl auf geisteswissenschaftlichem wie naturwissenschaftlichem Gebiet eine deutliche Aufwertung, was im Folgenden mit einem Beispiel aus der Biologie und Neurologie erläutert sei. So schreibt der Biologe Andreas Weber in seinem Buch „Alles fühlt“ zur „Revolution der Lebenswissenschaften“ (vgl. Weber 2007), wie „die Biologie die Subjektivität als Grundmotor allen Lebens wiederentdeckt. [...] Haben wir uns bislang [...] als biologische Maschinen verstanden, in denen irgendwie vage noch ein seelischer Faktor enthalten war, so finden wir nun die Subjektivität überall in der Natur wieder als ihr fundamentales Prinzip. Schon die einfachsten Wesen handeln anhand von Werten“ (ebd., S. 12 f.). Und er betont, dass gerade die Gefühle von Lebewesen zu den Kernfragen der modernen Naturwissenschaften führen würden. Dazu sagt er: „Diese Botschaft ist freilich so radikal, dass sie bisher nicht immer verstanden wurde. Sie heißt nichts anderes, als dass die Welt kein fremder Ort ist, sondern in einem empathischen Sinn Heimat. Wir teilen sie mit unzähligen anderen Organismen, die wie wir voller Gefühl sind“ (ebd., S. 16).

Solche Erkenntnisse innerhalb einer „Revolution der Lebenswissenschaften“ stärken diejenigen Strömungen in der Musiktherapie, Psychologie und verwandten Disziplinen, deren therapeutisches Handeln in einer Weise wertegeleitet ist, dass es sich in einem holistischen Sinn an der Natur des Menschen und nicht am jeweiligen Gesellschaftssystem orientiert. Damit berührt dieses Thema auch einen zentralen Nerv dieser Dissertation, denn allein die Formulierung der These geht von einer Orientierung an Werten wie z.B. Empathie in einem globalen Sinne aus.

Gibt man der Bedeutung von Werten in allen Bereichen des Lebens eine solch hohe Relevanz, generiert sich – mit Bezug auf CMT – eine Reihe weiterer Fragen, deren Beantwortung nur subjektiv sein kann. Von daher scheint ein offener Diskurs, eine beständige Reflexion von musiktherapeutischer Praxis und Theorie wie eine intensive Vernetzung von Community Music Therapists unumgänglich. Einige dieser Fragen sollen im Folgenden anklingen:

1. Auf welche Werte beziehen wir – als praktizierende CMT's – uns, und worin wurzeln diese Werte?
2. Auf welche Musik beziehen wir uns, und worin ist sie eingebunden?

3. Welche Werte, welche Kraft transportiert die Musik, die wir in der Interaktion mit unseren KlientInnen klingen lassen, woher kommen unsere Inspirationen, was klingt in uns?
4. Wir wünschen uns eine Steigerung der Lebensqualität unserer KlientInnen, – woran misst sich diese Qualität und in welche Richtung wollen wir sie steigern, wie ist unsere eigene Lebensqualität?

Anstelle von Antworten soll im Folgenden einen Raum für Reflexionen und Beziehungen geöffnet werden, der die kulturelle und ökologische Dimension des Menschen in seinem Umfeld mit einbezieht.

Zur kulturellen Dimension: Hinter jeder Musiktherapeutin und jedem Musiktherapeuten steht das Erbe seiner spezifischen Musikkultur, was heute ein Amalgam aus verschiedensten kulturellen musikalischen Elementen ist. Nur die allerwenigsten kommen aus einer ungebrochenen Musizierkultur, wie sie bei Naturvölkern oder in traditionellen Gesellschaften noch lebendig ist. Jederzeit steht jeder und jedem eine unglaubliche Fülle an musikalischen Eindrücken zur Verfügung, von Schlagern im Kaufhaus über Popmusik oder Wagner-Opern im Auto bis hin zur Abendmeditation mit indischen Ragas oder Bach's berühmter Air. Und das alles auf Knopfdruck, ohne besonderen Grund oder Zusammenhang, oft scheinbar willkürlich, denn warum sollte diese oder jene Musik ausgerechnet zu dieser Stunde in dieser Art und Weise an diesem oder jenem Ort erklingen? Diese Verfügbarkeit von Musik, diese Multikulturalität (vgl. Amir 2004, 254 f.) bedeutet einerseits einen Reichtum: sie birgt z.B. die Möglichkeit, dass sich Menschen über sprachliche Grenzen hinweg durch Musik verstehen und verbinden können (ebd., S 255). Andererseits bedeutet sie Armut: so verursacht sie in den westlichen modernen Gesellschaften vielfach ein wehmütiges Gefühl von kultureller Heimatlosigkeit (vgl. ebd., S. 255). Wir können uns selbstverständlich als gute Community Music Therapists die vielfältigen Melodieformen, Rhythmen und Tonalitäten verschiedener Kulturen aneignen und flexibel auf jeden Klienten jeder beliebigen Kultur reagieren und womöglich in arabischem, afrikanischem, indischen und irischem Stil improvisieren und all diese Kulturen lieben lernen. Doch: wo sind wir, kulturell betrachtet, selbst zuhause? Was sind die Lieder der Kultur, aus der wir kommen, oder besteht sie womöglich aus lauter Stückwerk, sodass sie nur schwer in ihrer Gesamtheit verstanden werden kann, geschweige denn ihre Wurzeln? Und was haben, auf Deutschland bezogen, allein die Menschen in Ost und West kulturell gemeinsam? Gibt es etwas Verbindendes in den Kulturen der Welt? Diesen Fragen sei hier mit zwei Vignetten eine „Hintergrundmusik“ gegeben, über der ihnen nachgesonnen werden kann.

Die erste stammt aus meinem unmittelbaren Lebensumfeld im Nordosten Deutschlands: „Im Advent des Jahres 2001 hatte ich die Aufgabe, die Weihnachtsfeier der Firma Human Touch in Klein Jasedow musikalisch zu gestalten. Zu diesem Zeitpunkt arbeiteten 6 einheimische Frauen und ein einheimischer junger Mann in der Firma sowie 10 neu zugezogene Angestellte aus dem Westen. Welcher Schrecken

befiel mich nun, als mir klar wurde, dass die DorfbewohnerInnen – aufgewachsen in der DDR – ‚meine‘ Weihnachtslieder gar nicht kannten. Statt dessen erfuhr ich von gefühllosen Restriktionen, die sie damals erfahren mussten, wie aus dem Bericht einer älteren Angestellten hervorging. Sie wurde in ihrer Zeit als Wolgaster Sekretärin kurz vor Weihnachten von ihrem Chef gezwungen, eine kleine Engelfigur von ihrem Büroschreibtisch zu verbannen. Mühsam suchten wir nach Liedern, die wir Westler und Ostler gemeinsam kannten, und fanden schließlich ‚O Tannenbaum‘ und ‚Leise rieselt der Schnee‘ – Lieder, die bereits von der Urgroßeltern-Generation eifrig gesungen worden waren.“

Die zweite Vignette zeigt die Kraft der Musik, Brücken zwischen Menschen verschiedener Kulturen zu bauen, die sich verbal nicht verständigen können. Sie entstammt einem Artikel aus der Musiktherapeutischen Umschau und wirft ein Licht auf eine außergewöhnliche musiktherapeutische Aktion mit Menschen, die sich verbal kaum verständigen können: „Eine Musiktherapeutin steht mitten in einer Kirche in Berlin, dirigiert ein spontanes musikalisches Happening mit 80 Flüchtlingen aus den unterschiedlichsten Kulturen – und verbindet diese völlig verschiedenen Einzelwesen zu einer energetischen, spontanen, musikalischen Gemeinschaft“ (Ansdell 2006, S. 235).

Die beiden Vignetten sind ein Zeichen für das kulturelle Suchen, in dem sich heute viele musiktherapeutisch arbeitende Menschen befinden, die Suche nach alten und neuen musikalischen Sprachen, nach einer Kultur der Verbindung von Welten im Spiegel der Frage: Was klingt in uns selbst?

Zur ökologischen Dimension: Angesichts der zunehmenden, durch den Menschen verursachten Zerstörung der natürlichen akustischen Umwelt in den modernen Gesellschaften ist es heute nicht mehr uneingeschränkt möglich, die Natur als klingende Ressource von Kraft und Inspiration wahrzunehmen. Umso wichtiger erscheint es, die Resonanzfähigkeit von musiktherapeutisch arbeitenden Menschen auszubilden, wo immer dies gegeben ist: Die Fähigkeit zur Wahrnehmung der Natur als klingendem Raum, die Ausbildung der Fähigkeit, die Stimmen einer Landschaft in ihrem ständigen Wandel von Farben, Klängen, Geräuschen, ihrem sich fortwährend erneuernden Leben zu er-hören, - in Beziehung zur eigenen inneren Musik. Dem Klang einer Blume oder eines Marienkäfers nachzulauschen, ist für Säuglinge und kleine Kinder noch etwas Natürliches, eine Fähigkeit der Wahrnehmung, die später – bei der Anpassung des Kindes an gesellschaftliche Normen – zumeist gänzlich verloren geht. MusikerInnen, KünstlerInnen oder Menschen in extremen psychischen Verfassungen gewinnen allerdings häufig wieder einen Zugang zu diesem in der Biografie weit zurückliegenden Potenzial, das ihnen als Quelle der Kraft dienen kann (vgl. LaChapelle 1978, S. 134 f.). Auch die Entdeckung verschütteter Symbolsysteme der heutigen Zivilisationen lassen die Einheit von Mensch und Natur in prähistorischer Zeit erkennen, die möglicherweise als Ressource im „Kollektiven Unbewussten“ des Menschen angelegt ist, um einen Begriff C. G. Jungs zu ge-

brauchen (vgl. Jung 1968). Und so kann es als Wert formuliert werden, nicht nur die heute vorherrschenden, sondern auch die in der Frühzeit der Kulturgeschichte und Persönlichkeitsentwicklung ausgebildeten Wahrnehmungsebenen für die Sprache der Natur neu zu entdecken und ins tägliche Leben zu re-integrieren. Dies bedeutet im Kontext von CMT, dass sich TherapeutInnen ihrer vielfältigen Wahrnehmungsebenen, ihrer kulturellen Wurzeln sowie der Werte, die sie vermitteln, bewusst sind, und daraus eine Kraft entwickeln, aus der sich ihre eigene ursprüngliche musikalische Sprache in unmittelbarer Kommunikation mit der Natur entfaltet. In einem solchen Prozess der Bewusstwerdung können möglicherweise Antworten auf die in diesem Kapitel genannten Fragen entstehen, Antworten, die in neuen/alten Werten wurzeln und zu einer neuen/alten Beziehung zur Natur und Kultur führen mögen.

Vertieft man sich in die Frage nach den Werten in der Literatur von CMT, zeigt sich eine Vielfalt von Aspekten, die – als Gesamtheit gesehen – ein klares Bild ergeben. Bei dem Versuch, sie zusammenzufassen, kristallisieren sich acht wesentliche Wertekomplexe heraus. Diese sind gekennzeichnet von

- der Verwirklichung nicht-hierarchischer Beziehungen im Sinne von Partizipation und gegenseitigem Respekt,
- Solidarität, Gerechtigkeit, Freiheit, Wertschätzung von Diversität, Zivilcourage, Demut,
- der eigenen Wahrnehmung als integralem Teil der Natur,
- einem zyklischen und multi-dimensional orientierten Denken anstatt eines linearen, eindimensionalen,
- einem Bewusstsein, das alle Lebewesen als Gemeinschaft betrachtet, welche auf höchst komplexe Weise miteinander verbunden und aufeinander angewiesen sind, und der daraus resultierenden Verbundenheit von Therapie und Leben,
- einer „Wieder-Verkörperung“ der Musik, a „re-embodiment“ of music (Stige/Ansdell/Elefant/Pavlicevic 2010a, S. 297),
- der Integration von Musik und Tanz ins Leben und dem Vertrauen in die künstlerische Ausdrucksfähigkeit eines jeden Menschen,
- dem Wunsch nach einem sozialen und kulturellen Wandel der modernen Gesellschaften bzw. eines aktiven Engagements hin zu seiner Verwirklichung.

Er-hört man das Spektrum dieser genannten Werte als Ganzes, so mag der Eindruck entstehen, dass sie zum großen Teil in Resonanz zu weit zurückliegenden kulturgeschichtlichen Wurzeln der Menschheit stehen: der Jahrtausende alten und Jahrtausende währenden matriarchalen Kultur im Paläo-, Meso- und Neolithikum, von der noch heute weltweit Elemente erhalten sind (vgl. Göttner-Abendroth 1999). Es mag darüber hinaus eine Vielfalt von Resonanzen und Assoziationen zu philosophischen, religiösen wie politischen Richtungen entstehen, doch liegt im Folgenden die Betonung auf dem matriarchalen Aspekt – auch angesichts der Tatsache, dass der weitaus überwiegende Teil der musiktherapeutisch arbeitenden Menschen Frauen

sind (vgl. Hadley 2006, S. 15). Er spricht aus der Arbeit etlicher MusiktherapeutInnen, die mit Community-orientierten und Kultur-zentrierten therapeutischen Formen arbeiten, und so kommen an dieser Stelle die Stimmen dreier Musiktherapeutinnen zu Gehör, die diesen Zusammenhang auf klare Weise ausdrücken.

Zunächst sei hier ein Beitrag der afro-amerikanischen Musiktherapeutin Frances Smith Goldberg erwähnt. In einem Beitrag aus dem Jahr 2006 weist sie darauf hin, dass „für viele Jahrtausende die von den Menschen verehrte wichtigste Gottheit eine Frau, eine Göttin“ war. Die Geschichte der Menschheit, in der sie einen männlichen Gott anbetete, sei dagegen relativ kurz, wobei diese Veränderung eine schwerwiegende Auswirkung auf Frauen gehabt habe (Goldberg 2006, S. 98). Sie beschreibt, wie diese Entwicklung, Gott und Mensch über die Natur zu setzen, zur Unterdrückung des Weiblichen, der Verneinung des Körperlichen und zur Kreierung einer Sprache führte, die die Welt in Subjekt/Objekt, Körper/Geist, Dominanz/Untergebenheit, Aktivität/Passivität, Mensch/Natur, etc. zerteilte.

Diese Entwicklung benennt sie als Ursache der Spaltung der Menschheit, wenn sie schreibt: „Diese hierarchische Weltsicht ist die Basis von der Spaltung zwischen Rassen, Religionen und Ländern – schwarz/weiß, ich/du – und den anderen Spaltungen zwischen Menschen. Dies ist die eigentliche Wurzel von Unterdrückung. In der Welt der Göttin war die Natur unteilbar und die Menschen waren nicht von ihr getrennt“ (ebd., S. 99-105). Und sie fährt fort mit der Frage: „Was bedeutet die Große Göttin für die Musiktherapie? Sie beinhaltet das Paradox von Leben/Tod, Licht/Dunkel und Körper/Geist [...]. Um die Große Göttin mit einzubeziehen [...], sollte Musiktherapie [...] eine Balance aufbauen, eine Rückverbindung mit unserer eigenen tiefsten Natur, die uns in einer Welt von Bedeutung und Imagination verwurzeln kann [...]. Musiktherapie und MusiktherapeutInnen sollten in dem gesamten Erfahrungsspektrum verwurzelt sein, das unsere Musik enthält und ausdrückt“ (ebd., S. 124).

Die von indianischen Vorfahren abstammende Musiktherapeutin Carolyn Kenny äußert sich in ähnlicher Weise. Auch sie betont in ihrer musiktherapeutischen Arbeit den Bezug zur Natur, zur Erde als Mutter aller Lebewesen. Und sie schreibt: „Ich realisierte, dass mein Naturkonzept tief in meinem Empfinden als Indianerin und als Frau verwurzelt war. Die Sinne sind wesentlich wichtiger als wir uns gewöhnlich vorstellen können. Sie sind Teil von dem, was wir auf der Erde sind [...]. Kürzlich verstand ich, dass die westliche Zivilisation eine Zivilisation der Kontrolle über die Natur und über Menschen ist. Obwohl es viele schöne Beispiele von Kooperation und Konsens gibt, ist das Studium der Geschichte der westlichen Zivilisation ein Studium von Krieg. Wir brauchen Theorien, die nicht-hierarchisch sind. Wir brauchen Theorien über Gegenseitigkeit und Respekt“ (Kenny 2006b, S. 81 und S. 92). Die letzte der drei Stimmen ist die einer Pionierin von CMT, der in London und Südafrika arbeitenden Musiktherapeutin Mercédès Pavlicevic. Sie beschreibt im Jahr 2004 ihre musiktherapeutische Arbeit mit Frauen in Thembaletu in Südafrika, ei-

ner äußerst armen Region mit hoher Arbeitslosigkeit und einer überaus hohen Rate aidskranker Menschen. Aus ihrem Bericht spricht die hohe Bedeutung einer geöffneten, flexiblen Haltung gegenüber den Menschen und ihrem sozialen Umfeld, und sie betont, wie wichtig es angesichts dieser elenden Lebensumstände sei, dass sich therapeutische Prozesse unmittelbar mit dem täglichen Leben verbinden.

Sie schreibt: „Meine Erfahrung hier war, dass die Grundsätze von Musiktherapie eine kontinuierliche Neuorientierung und Neu-Bewertung bräuchten, und es war dieses Erlebnis, das meine professionelle Grundlage grundlegend erschüttert hat [...]“ (Pavlicevic 2004, S. 36). In starken Augenblicken gemeinsamen Singens mit den Frauen aus Thembaletu erlebte sie, wie sie – anstatt in konventioneller Weise „zu therapieren“ – Teil der gesamten Gruppe wurde, Teil ihres Singens, ihrer Arbeit, ihres Lebens (ebd., S. 39 f.). Und sie beschreibt, wie sich ihre Rolle in Beziehung zu den Frauen ständig verwandelte und die – in konventioneller musiktherapeutischer Arbeit geforderte – Trennung von „Innen“ und „Außen“ beständig in Auflösung begriffen war. „Hier, in Thembaletu,“ schreibt sie, „können wir die Tür nicht vor dem alltäglichen Leben schließen, und in jedem Fall bedeutet allein die drückende Hitze, dass jedes mögliche Fenster und die Tür offen bleibe. Die äußere Welt ist einfach ein Teil unserer Arbeit, und in Wirklichkeit ist sie nicht außerhalb, sie ist unmittelbar hier, innerhalb des Raumes, in dem wir arbeiten. ‚Leben‘ und ‚therapeutische Arbeit‘ sind untrennbar, in einem räumlichen, zeitlichen wie geistig-seelischen Sinne“ (ebd., S. 42). Aus diesen Erfahrungen gewinnt sie neue Erkenntnisse für die Arbeit innerhalb von CMT und sagt: „Um als Community Music Therapist zu arbeiten, ist es zunächst notwendig, uns als Teil eines mentalen, sozialen, physischen und musikalischen Kontextes zu verstehen, [...]“ (ebd., S. 45 f.). Und sie schreibt: „In Thembaletu entschied ich mich, nicht nur klinisch zu denken, sondern auch kultur- und kontext-orientiert. Mein Denken entwickelte sich ganz einfach [...] [zu der Frage]: ‚Womit kann ich am besten dienen, gemessen an dem, was ich höre und erfahre?‘ [...]. Es ist notwendig, die ‚Zeichen der Zeit zu lesen‘ und uns mit heutigen Strömungen zu verbinden, um nicht nur eine verantwortungsvolle Profession zu sein, sondern um ebenso die Kreativität und den Mut wiederzugewinnen, die unsere Vorfahren im Überfluss besaßen und freigebig handhabten“ (ebd., S. 47).

Aus allen drei Beiträgen spricht deutlich der Impuls, sich mit den Werten und der Kraft der Vorfahren zu verbinden, F. S. Goldberg mit der Kultur der Großen Göttin, C. Kenny mit der indianischen Kultur und M. Pavlicevic mit den AhnInnen der Musiktherapie. Jenseits postmoderner Unverbindlichkeit und traditionalistisch-konservativen Wertsystemen bekennen sie sich zu verbindlichen Werten im Sinne einer „undogmatischen Spiritualität“, um einen Begriff Harald Walachs zu verwenden (Walach 2011, S. 207). Zusammenfassend sei darauf hingewiesen, dass aus den Stimmen dieser Frauen die deutliche Verwandtschaft zwischen heute neu formulierten Werten von CMT und den Wertvorstellungen indigener wie matriarchaler Kulturen und den Pionieren der Musiktherapie klingt.

3.11 Zum Verständnis von Kultur, Gesundheit und Lebensqualität im Kontext von CMT

Die Definition von Kultur und Gesundheit war im Lauf der Geschichte in beständiger Wandlung begriffen. Bei einer Annäherung an diese Themen im Kontext von CMT sei hier zunächst eine Kultur-Definition des deutsch-amerikanischen Philosophen und Soziologen Herbert Marcuse gegeben. Er schrieb im Jahr 1965: „Kultur erscheint [...] als der Komplex moralischer, intellektueller und ästhetischer Ziele (Werte), die eine Gesellschaft als den Zweck der Organisation, Teilung und Leitung ihrer Arbeit betrachtet – ‘das Gut’, das durch die von ihr eingerichtete Lebensweise erlangt werden soll“ (Marcuse 1965, S. 147). Diese Definition betont die direkte Verknüpfung von Kultur und gesellschaftlicher Wirklichkeit, wobei allerdings die Aspekte von Spiritualität und Natur unberücksichtigt bleiben.

Der Gesundheitsbegriff definiert sich – nach einer Erklärung der WHO aus dem Jahr 1946 – als ein „Zustand völligen körperlichen, seelischen und sozialen Wohlbefindens“ (vgl. Junker 2010). Dabei ist hier der subjektive Aspekt des Wohlbefindens auf den genannten drei Ebenen mit eingeschlossen. Darüber hinaus anerkennt die WHO seit 1997 Spiritualität als weitere Grundvoraussetzung für Gesundheit.

In der Literatur zu CMT und angrenzenden Disziplinen wird häufig der Fokus auf die Notwendigkeit einer integrierenden Betrachtungsweise von Musiktherapie, Kultur, Gesundheit und Lebensqualität betont, – im Gegensatz zu einem abgrenzenden, nur auf den klinischen Rahmen und das Individuum bezogenen Therapieverständnis. Diese Sichtweise bildet eine Basis für CMT. So schrieb B. Stige im Jahr 2002: „Professionelle Musiktherapie ist in kulturelle Prozesse eingebettet. Werte, Methoden und Theorien von Musiktherapie prägen und sind geprägt von Kultur im weitesten Sinne [...]. Dies bedeutet nicht, dass Wissenschaft keine Rolle spielt, sondern nur, dass sie nicht das gesamte Territorium abdecken sollte [...]“ (Stige 2002b, S. 194). Im Jahr 2004 stellte B. Stige folgende drei Prämissen zur Beziehung von Kultur und Gesundheit vor:

1. „Kultur ist zentral für die musiktherapeutische Theorie und Praxis, 2. Gesundheit drückt sich in gegenseitiger Fürsorge aus, 3. gegenseitige Fürsorge steht in Beziehung zu der Frage menschlichen und sozialen Wohlergehens“ (Stige 2004a, S. 93).

In diesem Zusammenhang weist er darauf hin, dass es eine auffällige Vernachlässigung von kulturellen Perspektiven in der musiktherapeutischen Theorie gegeben habe. Seit Neuestem bestünde allerdings wieder ein wachsendes Interesse gegenüber der Bedeutung des Kulturellen. Dazu schreibt er: „Die aktuelle Wende hin zur Kultur ist aus meiner Sicht eine anthropologische. Sie bezieht sich auf die Anerkennung von kontextualen Faktoren in der Praxis und dem Studium von Musiktherapie. Diese Wende zur Kultur dürfte auch als kulturelle Bewegung gesehen werden [...]“ (ebd., S. 94). B. Stige betont, dass das Phänomen Gesundheit relational betrachtet werden müsse. Er vertritt die These, dass jede musiktherapeutische Theorie auf me-

tatheoretischen Annahmen über die Menschheit und die Musik basiere, die nur dann adäquat sein könnten, wenn sie die biologischen, psychologischen, sozialen und kulturellen Aspekte menschlichen Lebens mit in Betracht ziehen würden (ebd., S. 94). Mit Bezug auf den Psychologen Tomasello weist er darauf hin, dass „die menschliche Art und Weise, sozial zu sein, mit der menschlichen Fähigkeit zur Kultur verbunden ist“ (ebd. S. 95).

Dieses Argument hält er für relevant in Bezug auf ein Verständnis der Gesundheit des Menschen und sagt: „Während die Biomedizin sich traditionell auf Krankheiten als separate Entitäten fokussiert hat, wächst ein interdisziplinäres Interesse für relationale Aspekte von Gesundheit. Wenn das menschliche Leben auf kultureller und sozialer Verbundenheit basiert, macht es Sinn, dass menschliche Gesundheit darauf bezogen ist“ (ebd., S. 95). In diesem Kontext zitiert er den dänischen Philosophen Ole Dreier, der folgende Definition von Gesundheit entwickelte: „Gesundheit ist weder mein Interesse für mich selbst oder jemand anderes Interesse für mich, sondern das gegenseitige und grundsätzliche Interesse und die Fürsorge für die Möglichkeit jeder Person zur Partizipation“ (ebd., S. 95 f.). Und B. Stige kommentiert: „Folgen wir Dreier, mögen wir Gesundheit weder in einem Körper, einer Person noch in der Gesellschaft lokalisieren, sondern als eine Qualität von Interaktion und Aktivität anerkennen, in die menschliche Wesen einbegriffen sind.“ (ebd., S. 96).

E. Ruud kommt in einem Beitrag über neue Konzepte zum Thema Musik und Lebensqualität im Jahr 1997 zu ähnlichen Schlüssen. Für ihn hat der kulturelle Aspekt in der Art und Weise, wie Gesundheit innerhalb einer Gesellschaft verstanden wird, eine zentrale Bedeutung. Zu diesem relationalen Kulturverständnis schreibt er: „Kultur [...] ist nicht nur ein Bereich in der Gesellschaft, eine bestimmte Art von Aktivität, z.B. Musik, in der wir mitwirken. Die gegenteilige, viel weiter reichende und allumfassende Definition von Kultur – als ein ‘Weg, zu leben’ – dürfte außerdem zu vage sein, um die Wirkfaktoren hinter einer bestimmten Situation tatsächlich zu erfassen. Kultur könnte eher als eine bestimmte Strategie gesehen werden, um Symbole oder Zeichen zu interpretieren, ein Weg, unserer Umwelt Bedeutung zu geben. [...]. Kulturelle Performance ist mit der individuellen Situation eines Menschen verbunden, einer Art von Wahrnehmung und Sinngebung in Beziehung zur Welt [...]“ (Ruud 1997, S. 7). Innerhalb eines solchen Kulturverständnisses würde immer der spezielle Kontext eines Menschen mit einbezogen (ebd., S. 7). Um die Bedeutung der Musik für die Unterstützung solcher Ressourcen zu spezifizieren, entwickelte er vier Kategorien, die er als „affektive Aufmerksamkeit“, „Tatkraft“, „Zugehörigkeit“ und „Sinn“ bezeichnet. Dabei bezieht er sich auf die Forschungen von Aaron Antonovsky und widmet sich in besonderer Weise dem Verständnis eines sinnerfüllten Lebens, unabhängig von der gegenwärtigen Verfassung eines Menschen (ebd. S. 17). Die von ihm entwickelten Betrachtungen zu den Themen Kultur, Gesundheit und Lebensqualität zeigen deutlich ihre unmittelbare Verknüpfung und weisen auf ihre Verbundenheit mit der spirituellen Dimension des Menschen hin.

3.12 Eine spirituelle Dimension von CMT

Sowohl in der musiktherapeutischen Literatur wie in der Fachliteratur zu CMT wird im allgemeinen der spirituellen Dimension wenig Beachtung geschenkt. Macht man sich jedoch auf die Suche, findet man dennoch etliche Beiträge, die sich diesem Thema widmen. So gibt es in den vergangenen drei Jahrzehnten wiederholt vereinzelte Stimmen, die auf die Bedeutung von Spiritualität in musiktherapeutischen Prozessen hinweisen, – dies sind z.B. Carolyn Kenny (Kenny 2006a, S. 60 f.), Benedikte Barth Scheiby (zitiert in: Turry 2005, S. 19), Even Ruud (Ruud 1997, S. 17 f.), Tonius Timmermann, (Timmermann 2008, S. 281 f.), Frances Smith Goldberg (Goldberg 2006, S. 98, 108 f.), Hartmut Kapteina (Kapteina 2009b, S. 475 f.), Isabelle Frohne-Hagemann (Frohne-Hagemann 2001, S. 289 f.) und Rolf Verres (Verres 2008, S. 27). Zu beobachten ist, dass Spiritualität in der Musiktherapie – wie auch in anderen therapeutischen Disziplinen – zunehmend verbalisiert wird.

Sowohl in schamanischen Heilungsritualen wie in den Religionen der Welt ist der Musik eine Verbindung mit dem Transmateriellen immanent. Dieser unmittelbare Zusammenhang ist auch in der heutigen modernen Kultur vielen MusiktherapeutInnen in ihrer Arbeit noch – oder wieder – vertraut. So ist in der 2. erweiterten Auflage des Lexikons für Musiktherapie (vgl. Decker-Voigt/Weymann 2009) ein vollständiges Kapitel dem Thema „Spiritualität und Seelsorge in der Musiktherapie“ gewidmet, während es in der 1. Auflage von 1996 noch nicht erschien. Darin schreibt der Autor dieses Kapitels, der Musiktherapeut Hartmut Kapteina: „Spiritualität ist [...] der Musik implizit und die Frage ist, wie ihr in der Musiktherapie Rechnung getragen wird“ (Kapteina 2009b, S. 475). Dieser Frage – erweitert auf CMT – ist dieses Kapitel gewidmet, und sie wird dabei vor einem wesentlich umfassenderen Hintergrund behandelt, als dies möglich wäre, wenn Musiktherapie und Spiritualität nur innerhalb von institutionalisierter Musiktherapie betrachtet würde.

Hier sei zunächst der amerikanische Musiktherapeut Alan Turry erwähnt, der die Voraussetzungen zur Ausbildung in der Nordoff/Robbins-Musiktherapie in einem Aufsatz über ihre Grundlagen auf folgende Weise beschreibt: „Es ist meine Überzeugung, dass die Anforderungen, die der Nordoff-Robbins-Ausbildung immanent sind, – die Erweiterung der Aufmerksamkeit, die Anwendungsmöglichkeiten des Willens, der Fokus auf der Kreativität, die Herausforderung, sich aus dem Augenblick heraus frei zu entfalten und die Entwicklung einer liebevollen inneren Haltung – die Auszubildenden unweigerlich zu den Elementen führen, die einer spirituellen Praxis innewohnen“ (Turry 2006, S. 3).

Der norwegische Musiktherapeut Even Ruud schloss in einem Beitrag zum Thema „Musik und Lebensqualität“ aus dem Jahr 1997 den „transpersonalen Raum“ mit ein (vgl. Ruud 1997) und schrieb mit Bezugnahme auf A. Antonovskys Forschungen zur Salutogenese: „Ich bekam ein starkes Gefühl von der Notwendigkeit vieler Menschen, ihr Leben und ihre Existenz als Teil eines größeren Kontexts zu erfahren. Für

viele Menschen war diese Wahrnehmung einer sinnerfüllten Existenz in weitreichenderen Prinzipien verankert, die religiösen Werten oder humanistischen Konzepten einer 'Menschheit', der 'Natur' oder des 'Kosmos' entsprechen. [...]. Sinn schließt eine Wahrnehmung von Ganzheit und Bedeutung im Leben mit ein trotz physischen Befindens und eines subjektiven Gefühls von Leid. Es scheint mir, dass Musik manchmal zu einer Erinnerung an dieses Gefühl von Kohärenz und Sinn wird. Musik schafft eine Verbindung zu dem Gefühl, in einen Kontext mit einbezogen zu sein, der 'weiter' ist als das [physische] Leben" (ebd., S. 17). In seinem 1998 erschienenen Werk zur Musiktherapie widmete er dem Bereich des Transpersonalen ein eigenes Kapitel und schrieb: „Manchmal bewirken unsere musikalischen Erfahrungen, dass wir etwas Unendliches und Unbeschreibliches empfinden, etwas jenseits sprachlicher Grenzen. Diese Erfahrung [...] mag man als Zugehörigkeitsgefühl zu einer größeren Realität beschreiben, als ein Berührtsein von etwas, das größer ist als unsere alltägliche Welt. Diese Erfahrung wird oft mit Begriffen beschrieben wie einem „Mitgenommensein“, ein „Aus-sich-selbst-heraustreten“, eines „Daseins außerhalb von Zeit und Raum“ (Ruud 1998, S. 45). Menschen, die Musik in solcher Weise erfahren würden, nähmen oft starke physische Reaktionen wahr und erlebten ihren Körper voller Energie und Kraft. Dazu schreibt er: „Diese starken Erfahrungen mögen manchmal als etwas wahrgenommen werden, dem eine therapeutische Qualität oder Wirkung innewohnt“ (ebd., S. 45). An anderer Stelle zitiert Even Ruud – mit Bezug auf Kjell Oversand – den Jazz-Trompeter Thad Jones, der über eine musikalische Erfahrung in der Improvisation schreibt: „In solchen Momenten [...] befindet sich die Musik am Rand einer Klippe, zwischen dem Bewussten und dem erschreckenden Unbewussten. [...]. Die musikalischen Ideen fließen frei und unbegrenzt unmittelbar aus dem Unbewussten, ohne jede Störung durch das rationale Denken. Mögen die Inspirationen von einem weit entfernten Ort kommen. Magst du in Berührung gekommen sein mit dem schöpferischen Prinzip oder mit Gott. Wie auch immer, du bist in Berührung mit deinen Mit-MusikerInnen“ (ebd., S. 123). Auch der Musiktherapeut Eckhard Weymann beschreibt solche Grenzerfahrungen in der Improvisation, in denen die beteiligten MusikerInnen den Eindruck gewinnen, „nicht mehr selbst das Geschehen zu lenken, sondern Teil eines größeren Ganzen zu sein“ (Weymann 2004, S. 91). Und er schreibt: „Diese Geschehensform wurde unterschiedlich konnotiert und etwa mit Vorgängen in der Natur verglichen oder als eine religiöse oder spirituelle Erfahrung erlebt“ (ebd., S. 91). Das Bemühen um eine Integration von Spiritualität und Leiblichkeit spricht besonders aus den Beiträgen zweier Musiktherapeutinnen, Isabelle Frohne-Hagemann und Anna Fekete. Erstere betont, dass mit der leiblichen Qualität des Musikerlebens verbunden sei, „tief in die Abgründe hineinzuschauen [...]“ Dies sei für KlientInnen „oft schambesetzt, schmerzvoll und unerträglich“ und verlange vom Therapeuten bzw. der Therapeutin „Kraft, Zuversicht und Liebe bei der Begleitung“ (Frohne-Hagemann 2001, S. 189). Und sie schreibt: „[...] wenn dies dazu beiträgt, dass das sich

öffnende Bewusstsein für die tieferen und höheren Dimensionen unseres Seins auch die Dimension der Spiritualität einbezieht, dann soll das Irdische und Sinnliche nicht ausgeklammert werden, sondern willkommen heißen“ (ebd., S. 289 f.). Die ungarische Musiktherapeutin Anna Fekete widmet sich diesem Thema, indem sie auf den gemeinsamen Ursprung beider Phänomene hinweist. So schrieb sie im Jahr 2001: „Mir scheint, dass aller Musik Qualitäten innewohnen, die über dem Rationalen, dem Strukturellen, dem kognitiv Wahrnehmbaren liegt, und dass die tierhaft-archaischen sowie die mystisch-transzendentalen Erfahrungen auf dieselben Qualitäten der Musik [...] zurückgehen“ (Fekete 2001, S. 14). Und sie weist darauf hin, dass man „Musik zu den lüsternsten, sexuellen, wahnsinnigsten, dionysischen Orgien [spielte], aber auch zu den erhabensten, mystischsten religiösen Trancen und Erfahrungen. [...] In vielen schamanistischen oder Heilungsritualen, Fruchtbarkeitsriten, Übergangsriten usw. kann man dionysische und apollonische Ekstase kaum oder gar nicht voneinander trennen“ (ebd., S. 14).

Diese Sichtweise birgt eine Integration von Musiktherapie, CMT und spiritueller Praxis in sich: Wenn das so genannte Profane, Leibliche und das Sakrale in Beziehung zur Musik ungetrennt wahrgenommen wird, liegt die Erkenntnis nahe, das gesamte Leben als einen beständigen Prozess gegenseitiger Durchdringung und Verbundenheit zu betrachten, ein Leben, in dem Spiritualität und Leiblich-Animalisches nicht hinter verschlossenen Türen in eigens dafür geschaffenen Institutionen stattfindet, sondern sich als Teil des alltäglichen Lebens überall dort ereignet, wo es sich ereignen will.

Auch die amerikanische Musiktherapeutin Carolyn Kenny betont die notwendige Integration von Spirituellem und Säkularem und warnt vor einer Trennung von der spirituellen Dimension. Sie schreibt: „In unserer derzeitigen musikalischen Praxis haben wir dazu tendiert, [...] uns von der spirituellen Dimension zu trennen. Das Ergebnis wurde eine Allianz von Entfremdung, ein Entzug von essentiell wichtigen Ressourcen, die für unser eigenes Überleben gebraucht werden. Es gibt einen gemeinsamen Treffpunkt für das Geheiligte und das Säkulare, und wenn wir nicht nur einfach erlauben, sondern sogar ermutigen, dass sich [...] spirituelle Erkenntnis und die nährenden Leidenschaft des Künstlers/Musikers mit der rationalen Klarheit und genau abgestimmten Wahrnehmung des Wissenschaftlers/Technikers verbinden, gibt es wenig Hoffnung, sich von diesem Zustand fort zu bewegen“ (Kenny 2006a, S. 60). Und sie weist darauf hin, dass sich diese Trennung in fataler Weise auf die KlientInnen auswirken könne, wenn sie sagt: „[...] der schwierigste Punkt, an dem der Verlust von Spiritualität spürbar wird, liegt bei den Gefährdeten [...]. Sie kommen, um Hilfe und Führung zu finden. Oft besteht unsere Antwort darin, das Objektivierbare zu objektivieren, und zwar in einem Ausmaß, bis weder Therapeut noch Patient mehr das Subjektive identifizieren können. Wir bieten Ressourcen an, die Spiegel unserer eigenen Entfremdung sind. Oder vielleicht bieten wir Ressourcen in einer spirituellen Dimension an – und fahren dann damit fort, sie in unserer de-

skriptiven Sprache zu verneinen – aus Furcht, zu sagen, was wir wissen, oder zu wissen, was wir sagen – : (ich meine) das Wissen und die Intelligenz des Herzens [...]“ (ebd., S. 61)

Die Bedeutung der spirituellen Dimension in der Arbeit mit gefährdeten und kranken Menschen spricht auch aus einem Interview mit dem Psychotherapeuten und Musiker Rolf Verres aus dem Jahr 2007: „Als Arzt und Psychotherapeut weiß ich [...], dass die spirituelle Dimension für sehr, sehr viele Menschen überaus wichtig ist [...]. Viele Menschen verbinden mit dem, was ich die spirituelle Dimension nenne – und dazu gehört die Resonanz zwischen Mensch und Umwelt, Mensch und Natur, Mensch und Universum – eine Sinn-Erfahrung, nämlich sich als Teil eines größeren Ganzen zu erleben. [...]. Selbst eine kleine Blume, die ein Angehöriger einem kranken Menschen in sein Krankenzimmer stellt, kann die Aufmerksamkeit auf die Schöpferkraft zentrieren, die der ganzen Natur innewohnt – auf die zauberhafte Gestaltungskraft der Natur, von der wir ein Teil sind. [...] Und wenn wir uns bewusst machen, welche unglaubliche, unfassbare Gestaltungskraft da drin steckt und eine Schönheit und Beseeltheit, dann können wir uns vielleicht besser aufgehoben fühlen in einem größeren Ganzen [...]. Vielleicht spüren wir die Selbstheilungskräfte der Natur so auch etwas bewusster in uns selbst“ (Verres 2008, S. 27).

Das Aufgehobensein „in einem größeren Ganzen“ und die beständige Verbindung mit seinen Elementen beschrieb der Philosoph Jochen Kirchhoff in einem Interview aus dem Jahr 2009 mit folgenden Worten: „Ich glaube, dass alle Gestirne eigene Klangschichten haben, mit denen wir auch kommunizieren, bewusst oder unbewusst. Wir sind ständig in Verbindung, wir sind unaufhörlich, wenn wir hier sitzen in diesem [...] wunderbaren Raum, dann sitzen wir gleichzeitig im unsichtbaren Verbund, wir sind gleichzeitig sozusagen ständig in Kontakt. Wir empfangen eigentlich ständig, in diesem Moment auch“ (vgl. Kirchhoff 2009a).

Diese Erkenntnisse mögen wegweisend für ein Verständnis von CMT als einer im tiefsten Sinn ökologischen Musiktherapie sein, die nicht nur ihr soziokulturelles Umfeld mit einbezieht, sondern – wie R. Verres sagt – in „Resonanz zwischen Mensch und Umwelt, Mensch und Natur, Mensch und Universum“ steht (Verres 2008, S. 27). Wird CMT auf diese Weise wahrgenommen, so gewinnt sie eine Dimension, die weit über die bekannten Praxis- und Theoriemodelle von CMT hinausgeht. In einer so verstandenen CMT schwingt ein Bewusstsein, in dem die Elemente Gemeinschaft und Musik allen materiellen wie immateriellen Ebenen des Seins innewohnen, eine Weite der Wahrnehmung, die Grenzen auflöst, Paradoxone umschließt und sich aus einer tiefen Quelle ernährt.

Dieses Kapitel sei mit einem Zitat von K. M. Meyer-Abich beschlossen. Er schrieb in seinem Werk zur Philosophie der Medizin: „Sich dem Göttlichen zu verbinden [...] heißt ganz allgemein, die Kraft in uns (wieder) vordringlich werden zu lassen, aus der wir leben, weben und sind. Anders gesagt: den Atem der Natur ganz durchzuatmen. Gesundheit ist diese Kraft des Menschseins“ (Meyer-Abich 2010, S. 421).

4 Zur Rückverbindung des Menschen mit der Natur

„Wir hören kaum je auf den Laut eines Hundebellens oder auf das Schreien eines Kindes oder das Lachen eines vorbeigehenden Mannes. Wir halten uns von allem getrennt, und aus dieser Isolation heraus sehen und hören wir dann auf alles. Und ebendiese Trennung ist so destruktiv, denn in ihr liegt all der Konflikt und die Verwirrung. Könntest du in vollkommener Stille auf den Klang jener Glocken hören, so würdest du auf ihnen reiten, oder besser: der Klang würde dich über Berg und Tal tragen. Diese Schönheit ist nur zu spüren, wenn du und der Klang nicht getrennt seid, wenn du ein Teil davon bist“ (Krishnamurti 1998, S. 33).

Man kann angesichts dieses Kapitels die Frage stellen, warum ausgerechnet CMT mit einer Rückverbindung mit der Natur in Beziehung gebracht wird, spielt sie sich doch vielfach in städtischen Ballungszentren der modernen Gesellschaften ab. Ein Bezug zur Natur scheint nicht nahe zu liegen. Vordergründig gesehen hat CMT zunächst nichts Augenfälliges mit einer Rückverbindung des Menschen mit der Natur zu tun. Dies gilt so lange, wie man CMT allein als eine öffentliche Erweiterung von Musiktherapie betrachtet, die das soziokulturelle Umfeld mit einbezieht. Geht man jedoch der tieferen Bedeutung der Phänomene Gemeinschaft, Musik und Natur auf den Grund und macht sich die Bedeutung von Natur als Lebensraum des Menschen bewusst, so gewinnt das Verständnis von CMT eine weite Dimension. In dieser Dimension ist es nicht möglich, die zunehmende Umweltzerstörung und die Missachtung der Natur in den modernen westlichen Gesellschaften auszuklammern, denn sie sind u. a. der Kontext, in dem sich alltägliches Leben, Musik und therapeutisches Handeln bewegen. Musik, Natur und Gemeinschaft werden in dieser Dimension als untrennbare Elemente eines Gesamt-Felds gesehen, und zwar in all ihren materiellen wie spirituellen Aspekten. Wird CMT als Element des beschriebenen „Gesamt-Felds“ gesehen und erfahren, so kann eine Rückverbindung mit etwas dem Menschen ursprünglich Eigenes geschehen: Das Erleben von Gemeinschaft, Musik und Natur als Erfahrung von Verbundenheit, Schönheit, Resonanz und Geborgenheit. Der hier verwendete Naturbegriff steht in Beziehung zu einem Naturverständnis, das an prähistorische Wurzeln der Menschheitsgeschichte anknüpft, in dem Bewusstsein, dass Natur per se Gemeinschaft und Musik Schwingung bedeutet. Eine CMT, die dies in all ihren Facetten berücksichtigt, kann aus meiner Sicht 1. tiefe Ressourcen des Menschen revitalisieren und 2. angesichts der heutigen Zerstörung von Natur aktiv zu einem gesellschaftlichen Wandel jenseits von Destruktion und Ausbeutung beitragen.

In diesem Kapitel bringen Erkenntnisse aus der Biologie, Neurobiologie, Naturphilosophie, Tiefenökologie, Ökophilosophie, Ökotherapie sowie Praxisbeispiele aus musiktherapeutischen Projekten in der Natur und künstlerischen Naturprojekten eine Vielfalt von Impulsen für eine in diesem Sinn verstandene CMT.

4.1 Zur Entfremdung des Menschen von der Natur und Aspekte einer ökologischen Ethik

Wenn man sich heute dem Thema der Rückverbindung des Menschen mit der Natur zuwendet, ist es zunächst unumgänglich, das gewaltige Ausmaß der Entfremdung des Menschen von der Natur in der abendländischen Kulturgeschichte klar zu sehen. Ihr ursächlich zugrunde liegt ein mehrere Jahrtausende währender Ablösungsprozess der Trennung des Menschen von der Natur, beginnend mit der im 3. Jahrtausend a. Chr. einsetzenden Patriarchalisierung der weltweit verbreiteten matriarchalen gesellschaftlichen Strukturen. Dieser Prozess war zunächst geprägt von der Verdrängung friedlicher matriarchaler Prinzipien des Zusammenlebens durch Macht, Gewalt und Spaltung (Gimbutas 1995, S. 318). Der zunehmenden Dominanz des Patriarchats folgten schrittweise etliche Entwicklungen in der Geistesgeschichte und Naturwissenschaft, die die Entfremdung des Menschen von der Natur vorantrieben, so z.B. die Trennung der Natur in „substantia“ und „essentia“ bei Augustinus von Hippo und seine Zerteilung der Wirklichkeit in eine höhere und eine niedere Sphäre, wobei die Erde den „niederen Teil der Schöpfung“ bildet (Augustinus 4. Jahrhundert p. Chr., 1955, S. 122). Diese Entwicklungen trugen zu der bekannten Trennung der Natur zwischen Belebtem und Unbelebtem, zwischen Mensch und Natur bei, wie sie durch René Descartes im 17. Jahrhundert eingeleitet wurde. Er unterscheidet die Lebewesen in jene mit Geist und jene ohne einen Geist und erklärte alles organische Leben mechanistisch. Tieren sprach er jede Art von Bewusstsein ab und betrachtete sie als automatisch funktionierende Gestalten (vgl. Kietzmann 2010 und Capra 1987, S. 37).

Der Verlust einer Jahrtausende währenden Verbundenheit des Menschen mit der Natur in den modernen westlichen Gesellschaften und seine Folgen sind in der Geistesgeschichte wie in der Kunst der letzten 100 Jahre oft thematisiert worden (vgl. Capra 1987, 17 f. und Dali 1951/1993, S. 444). Er wurde analysiert, beschönigt oder beklagt und in allen „schönen Künsten“ auf ergreifende Weise dargestellt. Die folgenden Zitate zweier Philosophen verbalisieren diese Entfremdung und den damit verbundenen Werte-Verlust auf sehr klare Weise. So weist der Naturphilosoph Reinhard Falter auf vier Begriffe hin, die der Arzt und Philosoph Victor von Weizsäcker in seinen naturphilosophischen Vorlesungen 1919/20 als die „vier Stufen der Depotenzierung des Naturbildes“ bezeichnete: „Entgottung, Entgeistung, Entdinglichung, Entsinnlichung“ (Falter 2003, S. 56). Und R. Falter beschreibt diese Entwicklung wie folgt: „Der Prozess der abendländischen (Kultur-)Geschichte stellt einen Prozess des Dimensionsverlusts dar und ist insofern nicht wertfrei zu betrachten“ (ebd., S. 56).

Dieser Erkenntnis stehen heute Einsichten aus der Geistesgeschichte und den Naturwissenschaften gegenüber, die inzwischen zu einer neuen Bewusstseinsbildung im Sinne einer Rückverbindung des Menschen mit der Natur geführt haben. So be-

schreibt der Biologe Andreas Weber ein neues Paradigma in der Biologie und spricht von einer „Wissenschaft des Herzens“ (Weber 2007, S. 14). In seinem Werk „Alles fühlt – Mensch, Natur und die Revolution der Lebenswissenschaften“ (2007) schreibt er, dass in der Biologie eine Revolution begonnen habe, deren Folgen nicht abzuschätzen seien: Die Biologie, die sich seit Mitte des 19. Jahrhunderts alle Mühe gegeben habe, die Empfindung aus der Natur zu vertreiben, entdecke „das Gefühl als Basis des Lebens wieder“ (ebd., S. 12). Er beschreibt den Weg einer „Schöpferischen Ökologie“, in der die Materie „einem Prinzip der Fülle folgt und Subjektivität aus sich hervorbringt“ (ebd., S. 14 f.). Laut A. Weber ist nur „einem empfindenden Subjekt“ das Überleben möglich. Von daher würde die „Revolution in den Lebenswissenschaften“ eine „Rückkehr der Werte“ einleiten und zum Kern einer wahren ökologischen Ethik vordringen können (ebd., S. 19 f.). Als Fazit schreibt er: „Wir müssen Natur bewahren, weil wir sie selbst sind, und wir müssen Natur bewahren, weil sie alles ist, was wir nicht sind“ (ebd., S. 293 f.).

In ähnlicher Weise äußert sich der Neurobiologe, Mediziner und Psychiater Joachim Bauer. In seinem Buch „Prinzip Menschlichkeit“ (vgl. Bauer 2007) beschreibt er neurobiologische Forschungen der letzten Jahre und weist darauf hin, dass insbesondere die Entdeckung der Motivationssysteme und ihrer Ziele im Gehirn des Menschen gezeigt hätten, dass es Kern aller Motivation sei, „zwischenmenschliche Anerkennung, Wertschätzung, Zuwendung oder Zuneigung zu finden und zu geben“ (ebd., S. 34). Und so schreibt J. Bauer: „Das Streben des Menschen nach Zuwendung und Kooperation bildet den Kern des menschlichen Daseins“ (ebd., S. 221). Dass eine solche Auffassung ein anderes Verständnis der Beziehung des Menschen zu seinen Mitmenschen und der Natur kreiert als das derzeit vorherrschende, weil es die Verbundenheit allen Lebens würdigt, liegt auf der Hand. Und er zitiert einen Ausspruch des Biochemikers Friedrich Cramer aus dem Jahr 1996, der sagte, Kennzeichen biologischer Systeme sei die „Symphonie des Lebendigen, sein [F. Cramers] Bild für das Zusammenspiel und die Suche biologischer Systeme nach immer neuen Möglichkeiten, in wechselseitige Resonanz zu treten“ (ebd., S. 222).

Nimmt man biologische Systeme, – Mensch und Natur – als „Symphonie des Lebendigen“ wahr, so endet die im Motto dieses Kapitels genannte Trennung und gibt der von A. Weber genannten „ökologischen Ethik“ Raum. Diese Ethik eines Fühlens, Erkennens und Handelns in Verbundenheit mit der Natur ist aus meiner Sicht wesentlich für ein erweitertes Verständnis von CMT.

Die französische Philosophin Simone Weil (1909 - 1943) sagte im Jahr 1942, kurz vor ihrem frühen Tod: „Die Entwurzelung ist bei weitem die gefährlichste Krankheit der menschlichen Gesellschaft. Wer entwurzelt ist, entwurzelt. Wer verwurzelt ist, entwurzelt nicht. Die Verwurzelung ist vielleicht das wichtigste und meist verkannte Bedürfnis der menschlichen Seele“ (vgl. Weil 1942/2010).

4.2 Vom Wesen der Natur

Wenn in dieser Arbeit die Bedeutung einer Rückverbindung des Menschen mit der Natur im Kontext von CMT betont wird, stellt sich im folgenden Kapitel die Frage nach dem Verständnis des Wesens von Natur.

Zur Definition dessen, was Natur ist, bestehen heute in den modernen Gesellschaften unterschiedliche Vorstellungen wie z.B. eine materialistisch-utilitäre Haltung, deren Interesse ist, Natur für den Menschen nutzbar zu machen (vgl. Gill 2003, S. 65 f.) und eine ökologisch-integrative Sichtweise (vgl. Roszak 1994, S. 213 f.). Angesichts der anhaltenden Destruktion der natürlichen Mitwelt des Menschen ist klar zu erkennen, welche Vorstellung heute alle anderen dominiert.

Im Gegensatz zu der reduktionistischen Sicht in der heutigen Mainstream-Naturwissenschaft basiert diese Arbeit auf einem Verständnis von Natur, in dem Substanz und Essenz, Materie, Geist und Seele als zu einer Einheit verbunden betrachtet werden. Natur wird als ein beseeltes Phänomen, als „Gesamt dessen, in das wir eingelassen sind“, gesehen, wie der Naturphilosoph Reinhard Falter sagt (Falter 2003, S. 71). In diesem Verständnis gibt es nichts, das getrennt oder ausgeschlossen wäre, von daher gibt es auch keinen Objektivitätsanspruch, sondern allein die subjektive Erfahrbarkeit von Natur. R. Falter beschreibt einen solchen Naturbegriff auf folgende Weise: „Es gilt zu verstehen, dass das, was das Wort Natur bedeutet, nur in der Resonanz zur inneren Natur (den so genannten Gefühlen) erscheint, und zwar als Geschehen, dessen Sinnhaftigkeit als Koinzidenz von Innen und Außen erlebt wird und somit keiner erklügelten Begründung bedarf“ (ebd., S. 8).

In diesem Sinn schreibt er an anderer Stelle: „Das Wesentliche der Naturerfahrung ist nicht begrifflich einholbar und verbal kommunizierbar“ (ebd., S. 81). Angesichts dieses Wesentlichen stößt man hier auf eine unaussprechliche Dimension der Natur. Mittelbar wären allerdings Antworten auf Fragen, die versuchen, sich an das Unsagbare anzunähern, wie z.B.: „Was wäre diese Landschaft als Symphonie?“ oder „Welche Musik hörst Du beim Anblick dieses Baumes?“ oder „Welcher Tanz entsteht in Dir bei der Wahrnehmung dieses Wasserfalls?“

Diese innerseelische Qualität von Natur wird in der „Präambel der Statuten zur WorldShift Foundation“ des international tätigen Clubs of Budapest im Kapitel „Einheit von Mensch und Natur“ auf folgende Weise ausgedrückt: „Die Natur ist eine intrinsische Eigenschaft dieses Planeten. Sie ist der Selbsta Ausdruck von Gaia. Insofern führen wir den Naturbegriff aus seiner Verengung durch das ‘objektivierende’, technisch geprägte Weltbild des Westens heraus, das Natur lediglich als das ansieht, was nicht vom Menschen geschaffen ist. Die Natur ist nicht außerhalb von uns Menschen. Wir sind, wie alles, was existiert, ‘Innenwesen’ – wir sind vollständig in der Natur, und die Natur ist vollständig in uns. [...]. Wenn wir akzeptieren, dass wir etwas manifestieren, das wir Geist und Seele nennen, [...] dann müssen auch in dem aller kleinsten Element und in der Natur als Ganzer Geist und Seele

keimhaft oder in aller Fülle wohnen; dann ist der ganze Kosmos auf diese Weise lebendig“ (vgl. Heimrath 2010).

Der Begriff „Natur“ geht auf die lateinische Entsprechung – „natura“ – des griechischen Wortes „physis“ zurück. Die Grunderfahrung, die dieses Wort ausdrückt, ist – nach R. Falter – „die Erfahrung von etwas, das durch Entwicklung zu sich selbst kommt“. Darin ist eine Vorwärts- wie eine Rückwärtsbewegung angedeutet, die man im Sinne einer Spirale sehen kann, ein Entfaltungsprozess, der sich um einen Wesenskern dreht (ebd., S. 71). Und er sagt weiter: „Neuzeitliche Physik behandelt einen Gegenstandsbereich, Physis im antiken Verständnis ist aber gerade kein Gegenstandsbereich, sondern eine Seinsweise“ (ebd., S. 71). Das Wesen dieser „Seinsweise“ wird deutlich, wenn man sich die Begrifflichkeit von „physis“ vergegenwärtigt. So war in der Naturphilosophie des antiken Griechenland physis [von griech. „phyein“ – wachsen (lassen), entstehen] ein zentraler Begriff, der etwas Wesenhaftes, Prozesshaftes ausdrückte. Hinter diesem Begriff „physis“, später in seiner lateinischen Entsprechung „natura“ [von „nasci“ – entstehen, geboren werden] gebraucht, steht – laut R. Falter – ein langer religionsgeschichtlicher Prozess, der ein erhellendes Licht auf die Wurzeln seiner ursprünglichen Bedeutung wirft (ebd., S. 49). Er bezeichnet die olympische Götterwelt des antiken Griechenland als ein „Gerrinnungsprodukt“ dieses Prozesses, der auf eine noch tiefere Schicht in der Prähistorie zurückweise, von der bereits im Zusammenhang mit der Forschungsarbeit über paläo-, meso- und neolithische Kulturen von Marija Gimbutas die Rede war (vgl. Gimbutas 1995). Dazu schreibt R. Falter: „[Es] ist das Kennzeichen der archaischen Stufe [...] dies, dass es keine Trennung von empirischer Naturbeobachtung, Einordnung in ein Bild vom Kosmos [...] und Loyalität gegenüber der Stammesgesellschaft, die ja ihrerseits wieder diesen Kosmos spiegelt, gibt“ (ebd., S. 50). Von daher existiert – nach R. Falter – keine Eindimensionalität, sondern immer eine Multidimensionalität. (ebd., S. 50).

Versucht man, ein solches Verständnis von Natur zu verinnerlichen, so gewinnt man eine Ahnung von dem immensen Beziehungsreichtum und dem Ausmaß seiner Kraft. Im Gegensatz zu dem heute vorherrschenden, extrem reduzierten Verständnis von Natur birgt eine Vertiefung in dieses archaische Naturbewusstsein eine starke Erneuerungs- und Wandlungskraft, die eine Quelle von Inspiration für Menschen, die im Kontext von CMT arbeiten, darstellen könnte, weil sie auf elementare Ebenen der Beziehung des Menschen zu seiner Mitwelt hinweist. Eine solche Beziehungsebene spricht deutlich aus einem weiteren Zitat R. Falters zum Wesen von Natur. So schreibt er: „Wesen ist niemals ein Abgesondertes, sondern ein völlig mit anderen Verwobenes, es ist Ereignis, das am Weltwesen mitwebt. [...]. Verwesentlichung [...] bedeutet möglichst weitgehendes Realisieren, dass das Wesen mit dem ganzen Kosmos in Verbindung steht [...]“ (ebd., S. 76).

4.3. Aspekte der Ökopsychologie, Ökotherapie und Tiefenökologie zur Mensch-Natur-Beziehung vor dem Hintergrund von CMT

In diesem Kapitel werden Erkenntnisse aus den genannten Bereichen aufgeführt, welche die in der These genannte Notwendigkeit einer Erweiterung von CMT in Bezug auf die Natur unterstützen.

Die Ökopsychologie entwickelte sich in den 90er Jahren als eine Synthese aus Tiefen-Ökologie und transpersonaler Psychologie. Das erste Werk zu diesem Themenbereich mit dem Titel: „Toward a Transpersonal Ecology“ schrieb der Philosoph Warwick Fox im Jahr 1990 (vgl. Fox 1990/1995). Weitere Autoren auf diesem Gebiet sind z.B. der amerikanische Kulturökologe und Philosoph David Abram (vgl. Abram 1996), die amerikanische Ökophilosophin Joanna Macy (vgl. Macy/Gahbler 2008) und der amerikanische Wissenschaftler Theodore Roszak (vgl. Roszak 1994). Dieser Pionier auf dem Gebiet der Ökopsychologie schrieb im Jahr 1994 ein inzwischen weit verbreitetes Werk mit dem Titel „Ökopsychologie – Der entwurzelte Mensch und der Ruf der Erde“. Darin leitet er acht „Prinzipien der Ökopsychologie“ mit einem Epilog ein, dem eine musikalische Qualität innewohnt. Er sagt: „Psychotherapie ist vor allem eine Sache des Hörens. [...] Die Auflistung der Grundzüge [der Ökopsychologie] [...] ist nur ein Leitfaden, der darauf hinweisen soll, wie tief dieses Lauschen gehen muß, damit wir die Stimme des großen Selbst hören, die durch das individuelle Selbst spricht“ (Roszak 1994, S. 442). In seinen Prinzipien geht er von einem „ökologischen Unbewussten“ aus, in Anknüpfung an die Vorstellung eines „kollektiven Unbewussten“ von C. G. Jung. Dabei überschreitet Th. Roszak C. G. Jungs Begrifflichkeit, die sich in erster Linie auf den kulturell-spirituellen Aspekt des Menschen bezieht, dahingehend, dass er vor dem Hintergrund, dass „die neue Physik [...] die Materie in ein immaterielles Rätsel“ verwandle, „die Möglichkeit einer radikalen Neuinterpretation des kollektiven Unbewussten“ sieht. In diesem Sinn schreibt er: „Wir können es [das kollektive Unbewusste] [...] als Reservoir einer evolutionären Geschichte auffassen, die die Psyche mit dem gesamten Strom der kosmischen Entwicklung verbindet“ (ebd., S. 421). In seinem Verständnis umfasst dieser Strom den gesamten physischen wie spirituellen Aspekt des Menschen, wenn er schreibt: „Das kollektive Unbewusste umfaßt auf seiner tiefsten Ebene die komprimierte ökologische Intelligenz unserer Spezies; aus dieser Quelle gespeist, entfaltet sich schließlich die Kultur, als bewußte Reflexion der ständig evolvierenden Bewußtseinshaftigkeit der Natur.“ Und er postuliert folgenden Grundzug der Ökopsychologie: „Der Kern des Bewußtseins ist das ökologische Unbewußte, [...] offener Zugang zum ökologischen Unbewußten ist der Weg zur Heilung“ (ebd., S. 423). Vor dem Hintergrund von CMT und der hier postulierten Notwendigkeit, sich darin der Dimension der Natur in einem tiefenökologischen Sinn bewusst zu werden, sei hier mit dem folgenden Zitat T. Roszaks Kritik an psychologischen Theorien des 20. Jahrhunderts - wie z.B. der humanistischen Psychologie - wiedergegeben, der aus

seiner Sicht die „ökologische Dimension“ fehle (ebd., S. 86). So schreibt er: „Selbst wenn wir uns der kühn innovativen humanistischen Psychologie [...] zuwenden, stoßen wir auf dieselbe kulturelle Beschränktheit, dieselbe Reduzierung der physisch-biologischen Umwelt auf den Status des Nichtexistenten. [...]. Maslows Ideal war [...] das ‘Transzendieren der Umwelt’, wobei ‘Umwelt’ in rein sozialen Dimensionen zu verstehen ist. An einem gewissen Punkt nahm er sich jedoch zurück, weil er glaubte, sein Konzept vom autonomen Charakter allzu weit in Richtung Distanz von der Umwelt entwickelt zu haben. Die Suche nach dem ‘wirklichen Selbst’ [...] könne tatsächlich zu einer Form der Wieder-Verbundenheit mit der Umwelt reifen, erklärte er. Aber da Maslow, der Akademiker und Kliniker, sich keine Welt jenseits der sozialen Umwelt vorstellen konnte, konzidierte er lediglich die Möglichkeit einer grundlegenden biologischen Verbundenheit mit allen anderen Menschen“ (ebd., S. 86 f.). Daraus folgert T. Roszak: „Psychologische Schulen wie diese wurden aus einer gesunden Revolte gegen den tristen Reduktionismus und die engstirnige biologische Ausrichtung der Behavioristen und Freudianer geboren, aber die Rebellion endete mit der Verkapselung in einem existentiellen Vakuum. Bei den Existentialtherapeuten oder bei Maslow sucht man vergebens nach irgendeiner Form von Sensibilität für die nicht-menschliche Umwelt“ (ebd., S. 87). Diese Art Sensibilität ist auch bei den Pionieren von CMT kaum zu finden, und wenn der Begriff der Ökologie verwendet wird, dann nur im Kontext von sozialen und/oder kulturellen musikalischen Prozessen (vgl. z.B. Stige/Ansdell/Elefant/Pavlicevic 2010, S. 301 f.). Von daher ist aus meiner Sicht der Ansatz der Ökopsychologie essentiell im Zusammenhang mit CMT, da er den Horizont zu einer „Sensibilisierung für die nicht-menschliche Umwelt“, wie T. Roszak schreibt, öffnet und erweitert.

Der Ökopsychologie verwandt ist die Ökotherapie, eine Therapieform, die bis jetzt zumindest in Deutschland noch kaum bekannt ist, jedoch in den USA und Skandinavien schon eine gewisse Verbreitung gefunden hat. An der kalifornischen John F. Kennedy University hat sie seit Neuestem sogar innerhalb der „School of Holistic Studies“ akademische Weihen gefunden, und eine erste Gruppe von Studierenden kann dort bereits einen Graduate Level belegen (vgl. Chalquist 2010). Pioniere auf diesem Gebiet sind die amerikanische Psychotherapeutin Linda Buzzell, die die International Association For Ecotherapy gründete, und der Wissenschaftler und Tiefenökologe Craig Chalquist, der den erwähnten ersten Studiengang leitet. In ihrem gemeinsam herausgegebenen Buch über „Ecotherapy“ (vgl. Buzzell/Chalquist 2009) weist L. Buzzell auf die Notwendigkeit hin, dass sich PsychotherapeutInnen nicht allein auf die zwischenmenschlichen Aspekte konzentrieren, sondern die Interaktionen mit der Natur auf jeden Fall mit einbeziehen sollten. Sie sieht den ökologischen Raubbau des Menschen an der Natur als Mitverursacher vieler psychischer Probleme (ebd., S. 46-48 und Buzzell 2010).

Ein weiterer Aspekt in der ökotherapeutischen Arbeit ist das Prinzip, in erster Linie die Selbstheilungskraft der Klientin/des Klienten zu fördern. Körper und Geist wer-

den als vernetztes Ganzes gesehen, das sein eigenes transformatives, Heilungspotential beinhalte (Buzzell/Calquist 2009, S. 20).

Als dritte Disziplin sei die Bewegung der Tiefenökologie genannt, eine Disziplin, die von der Wechselwirkung aller Lebewesen und einem holistischen Weltbild ausgeht. Ihr zugrunde liegen systemtheoretische Ansätze wie auch die Gaia-Hypothese, die besagt, dass die Erde und die gesamte Biosphäre wie ein lebendiges Wesen betrachtet werden müsse (vgl. Roszak 1994, S. 198). Als Begründer der Tiefenökologie gilt der norwegische Philosoph Arne Naess, der den Begriff der „deep ecology“ bereits im Jahr 1972 verwendete. Eine weitere führende Persönlichkeit in der frühen Zeit der Tiefenökologie-Bewegung war die amerikanische Autorin Dolores La Chapelle, die im Jahr 1978 das Grundlagenwerk „Weisheit der Erde“ schrieb (vgl. La Chapelle 1978). Inzwischen haben sich weitere Strömungen entwickelt, z.B. eher anthropozentrisch ausgerichtete wie die des polnischen Philosophen Henryk Skolimowski (vgl. Skolimowski 1981), oder phänomenologisch orientierte wie die der Philosophen Robert Kozljanic (vgl. Kozljanic 2008) und Jochen Kirchhoff (vgl. Kirchhoff 2009b). Im Kontext dieser Arbeit sei besonders auf einen Vortrag von J. Kirchhoff aus dem Jahr 1994 hingewiesen (vgl. ebd.). Der Titel des Vortrags lautete: „In-der-Welt-sein, Im-Klang-sein, – Von der Tiefenökologie des Hörens“. Darin bringt er die abendländische „Dominanz des Primär-Sehens“ mit einer Haltung in Verbindung, bei der die Welt „zum zunehmend hemmungsloser und vehementer zu unterwerfenden, zu vermessenden und zu kolonisierenden Außen“ werde. Demgegenüber stellt er eine „Tiefenökologie des Hörens“ als Hinwendung zur Spiritualität in der Musik und im täglichen Leben. Einer solchen Bewegung fehlten – nach J. Kirchhoff – zwar derzeit die kulturellen Voraussetzungen, doch seien „erste Geländeerkundungen“ angesagt (ebd., S. 260-264). Diesem Vortrag stellt er ein Zitat des rumänischen Philosophen Emile Cioran voran, das hier auf Grund seines Bezugs zur Tiefenökologie und zum Kontext dieser Arbeit wiedergegeben sei: „Wir tragen in uns die ganze Musik: Sie ruht in den Tiefenschichten der Erinnerung. All das, was musikalisch ist, gehört zur Reminiszenz. In der Zeit, als wir noch keinen Namen besaßen, müssen wir wohl alles vorausgehört haben“ (ebd., S. 260 ebd.).

Es stimmt nachdenklich, wenn Pioniere aus Ökopsychologie, Tiefenökologie und Naturphilosophie wie Theodore Roszak und Jochen Kirchhoff wiederholt vom Musikalischen sprechen. Es scheint, als bedeute eine Hinwendung zur Natur zugleich auch eine Hinwendung zur Musik und der Weisheit des Hörens, eine wechselseitige Spiegelung von Natur und Musik. „In der Stimme der Wesen singt sich die Welt“, sagt A. Weber (Weber 2007, S. 193). Diese Demut gegenüber der Natur, die in A. Webers Worten anklingt, und die der Ökopsychologie, Ökotherapie wie auch der Tiefenökologie zugrunde liegt, ist aus meiner Sicht wesentlich für Menschen, die im Feld von CMT arbeiten, denn sie steht in Resonanz mit der Fähigkeit zum inneren Hören – hin zum Wesen von Natur.

4.4 Die zentrale Bedeutung der Natur für den Menschen im Spiegel von Forschungsprojekten, Naturtherapien und Musiktherapie in der Natur

Der Anfang dieses Kapitels widmet sich einem erschreckenden Phänomen: dem von dem amerikanischen Autor und Vorsitzenden des „Children & Nature Network“ Richard Louv geprägten Begriff der „Natur-Deficit Disorder“. In seinem 2008 erschienenen Werk „Last Child in the Woods“ widmet er sich dem drastisch zunehmenden Verlust von elementarer Naturerfahrung bei Kindern und appelliert mit Vehemenz daran, sie vor der De-Naturierung ihrer Kindheit zu schützen (vgl. Louv 2008). Die von ihm veröffentlichten bitteren Erkenntnisse zeigen sehr deutlich eine Folge der in der These formulierten Dominanz des Mythos der Materialität in der modernen westlichen Welt: Die enorm fortschreitende, sich derzeit beschleunigende Entfremdung des Menschen von der Natur bereits in frühestem Kindesalter. Richard Louv schreibt dazu: „Nature-deficit disorder beschreibt den Preis, den die Menschheit für die Entfremdung von der Natur bezahlt, unter anderem: ein schwindender Gebrauch der Sinne, Aufmerksamkeitsdefizite und ein wachsendes Maß an physischen und emotionalen Krankheiten. Die Störung [‘disorder‘] kann in Individuen, Familien und Communities beobachtet werden“ (ebd., S. 36).

Nach Richard Louv wird die De-Naturierung der Kindheit inzwischen von Forschergruppen aus den USA, England, Irland, Schottland, den Niederlanden, Israel, Japan und Äthiopien untersucht (ebd. S. 32-35). Dabei zeige sich, dass junge Menschen durch die Auswirkungen der beständig wachsenden Computer- und Fernseh-Industrie, Mobiltelefone etc. zunehmend von der Natur getrennt werden. So berichtet er von Forschungsprojekten aus den USA, die sich dem Thema widmeten, wieviel Zeit Kinder damit verbringen, unter freiem Himmel zu spielen. In einem Projekt, das im Zeitraum zwischen 1997 und 2003 stattfand, wurde ein Rückgang von 50 % in Bezug auf den Anteil der Kinder zwischen 9 und 12 Jahren festgestellt, die ihre Zeit mit in der Natur stattfindenden Aktivitäten verbrachten (ebd., S. 34). Diese Entwicklung ist nicht nur in städtischen Gebieten, sondern genauso auch bei Landkindern zu verzeichnen: Es wird bei weitem weniger in der Natur gespielt und statt dessen am Computer, Fernseher oder anderen Geräten gesessen (ebd., S. 35).

R. Louv erwähnt, dass neue Forschungen einen Zusammenhang zwischen Symptomen wie Attention Deficit Hyperactivity Disorder und fehlendem Naturbezug bei Kindern belegen würden und spricht vom Anwachsen eines kulturellen Autismus, der von eingeschränkten Sinneserfahrungen und Gefühlen wie Isolation und Einkapselung gekennzeichnet sei (ebd., S. 35 und 64). Demgegenüber stellt er die Natur für Kinder als unersetzlichen Lebens- und Entfaltungsraum und widmet ein Kapitel dem „Genius of Childhood: How Nature Nurtures Creativity“ sowie ein anderes der „Spiritual Necessity of Nature for the Young“ (ebd., S. 86 und 291). Dass diese Erkenntnisse nicht neu sind, zeigen Arbeiten zweier amerikanischer Autorinnen aus den 70er Jahren. So veröffentlichte Edith Cobb im Jahr 1977 ihr Werk „The Ecology

of Imagination in Childhood“ (vgl. Cobb 1977) und Dolores La Chapelle im Jahr 1978 ihr Grundlagenwerk „Weisheit der Erde“ (vgl. LaChapelle 1978), – zwei Arbeiten, die bereits nachdrücklich auf die Notwendigkeit und den Wert von Kindheitserfahrungen in der Natur hinwiesen (vgl. ebd., 1978, S. 136).

Die heilsame, gesundheitsfördernde Wirkung der Natur auf Kinder wie Erwachsene wird seit den 60er Jahren zunehmend in therapeutischen Verfahren eingesetzt. Beispiele dafür sind verschiedenste Formen von Naturtherapien, von denen die „Wildnistherapie“ die bekannteste sein mag. Entstanden in den 60er Jahren, gibt es inzwischen vor allem in den USA etliche Programme für „Wilderness Therapy“, die besonders bei verhaltensauffälligen Jugendlichen überraschend positive Wirkungen zeigen (vgl. Sonnenmoser 2010). Eine besondere, psychotherapeutisch ausgerichtete, Therapieform ist die „Systemische Naturtherapie“ (vgl. Kreszmeier 2008), deren partizipatorischer Ansatz eine Parallele zur CMT bildet. Die Psychotherapeutin und Pädagogin Astrid Habiba Kreszmeier schreibt dazu: „Die systemische Naturtherapie induziert einen Heilungsprozess, dessen zentrale Bühne nicht die Interaktion zwischen Therapeut und Klient ist, sondern die Beziehung und das Wechselspiel zwischen Klient und Natur. [...]. Die Naturtherapie [basiert] auf einem Leitungsverständnis, das die Expertenschaft der Klienten verbal und konkret handelnd ernst nimmt [...]. Die Aufgabe des Therapeuten ist es, eine Rahmenstruktur zu legen, die den Menschen dabei unterstützt, in einen nährenden Kontakt mit sich selbst und in Folge auch mit der Umgebung zu kommen [...]“ (ebd., S. 43 f.).

Ein besonderes Beispiel für Musiktherapie in der Natur stellt eine Arbeit der finnischen Musiktherapeutin Miina Virtanen dar. Im Rahmen ihrer Diplomarbeit führte sie im Jahr 2008 ein Projekt mit sechs Frauen in dem finnischen Seengebiet Saimaa durch, um aus diesen Erfahrungen ein Konzept gegen Burnout zu entwickeln (vgl. Virtanen 2010, S. 72-74). Auf Grundlage dieser Erfahrungen entstand Miina Virtanens Konzept für Burnout-PatientInnen, das Musiktherapie, insbesondere die Morphologische Musiktherapie, und Naturerfahrung integriert. Ihr Konzept sieht vor, „therapeutische Unterstützung aus einer holistischen Sichtweise für Burnout-Betroffene und für Menschen, die sich als Burnout-Gefährdete empfinden“, anzubieten in Verbindung mit einer musik- und ökotherapeutischen Begleitung (ebd., S. 102). Dazu schreibt sie: „Das gruppentherapeutische Setting bietet den Burnout-Betroffenen eine Möglichkeit des Austausches und der intensiven Gruppenerfahrung [...]. Die gemeinsame Zeit in der Natur kann als eine besondere Stärke in der Gruppe wirken und für einen weiteren Therapieverlauf förderlich sein“ (ebd., S. 102). Eine besondere Bedeutung für den musiktherapeutischen Prozess sieht sie im Wert des Hörens in der Natur und der Erfahrung von Stille (ebd., S. 108 f.).

Die hier vorgestellten Erkenntnisse zeigen deutlich die zentrale Bedeutung und den Wert von Naturerfahrung in Verbindung mit Gemeinschaftserfahrung, insbesondere in therapeutischen Prozessen. Aus meiner Sicht können diese Erkenntnisse die Theoriebildung wie auch die Praxis von CMT in besonderer Weise bereichern.

4.5 Die zentrale Bedeutung der Natur für den Menschen im Spiegel von künstlerischen, pädagogischen und akustisch-ökologischen Projekten

Der französische Philosoph, Komponist, Pädagoge und Naturforscher Jean-Jacques Rousseau im 18. Jahrhundert (1712-1778) ist einer der bekanntesten Vertreter derer, die in den vergangenen drei Jahrhunderten eine radikale Abkehr von etablierten gesellschaftlichen Normen forderte und für eine Rückbesinnung auf die Kraft der Natur eintrat. Neben J.-J. Rousseau waren es etliche KünstlerInnen, PädagogInnen und PhilosophInnen, die sich in diesem Zeitraum dafür einsetzten, dass die Natur als Lebensraum des Menschen geschützt, gewürdigt und als seelische Ressource geachtet würde. Nach R. Falter war dies im 19. Jahrhundert besonders der Musiker Ernst Rudorff, ein Begründer der deutschen Naturschutzbewegung, der über die Analogie zur Musik das Wesen von Landschaften zu erfassen versuchte (Falter 2003, S. 33). Dabei ist auffallend, dass diese beiden Wegbereiter Menschen waren, die einen intensiven Bezug zur Musik hatten, J.-J. Rousseau als Komponist und E. Rudorff als ausübender Künstler.

Spätestens seit der um 1900 einsetzenden Lebensreform-Bewegung bildete sich zunehmend ein Bewusstsein über die Notwendigkeit einer Rückverbindung des Menschen mit der Natur (vgl. Wolbert 2001). Vielfach wurde erkannt, dass im Zuge der fortschreitenden Urbanisierung und Technisierung dem Menschen elementar wichtige Sinneserfahrungen verloren gingen. In der Kunst wie in der Pädagogik gab es mehr und mehr Stimmen, die vor der Entfremdung des Menschen von der Natur warnten und durch Aktionen, Projekte oder Veröffentlichungen darauf aufmerksam machten. Auf dem Gebiet der Musik war es besonders John Cage, der Umweltklänge und -geräusche in seine Kompositionen mit einbezog (vgl. Heyne 2009, S. 31). Eine große Provokation für das bürgerliche Publikum war seine wohl berühmteste Komposition im Jahr 1952, 4:33, die er als „Stilles Stück“ bezeichnete. In der Zeit dieses Stückes geschieht vom Pianist und dem Orchester aus rein gar nichts, außer einem stillen Hören, ähnlich dem intensiven Lauschen in der Natur (vgl. Daniels 2010). Weitere Pioniere in diesem Feld waren im 20. Jahrhundert der Künstler und Philosoph Hugo Kükelhaus und der Komponist und Musikpädagoge Carl Orff. Während C. Orff den Menschen in der Musikpädagogik, der beginnenden Musiktherapie und in seinem künstlerischen Werk einen neuen Zugang zu archaischen, elementaren Musikerfahrungen schenkte (vgl. Orff/Keetmann 1950-54), schuf Hugo Kükelhaus seine „Erfahrungsfelder der Sinne“, die den BesucherInnen dieser Installationen intensive auditive, taktile und visuelle Erfahrungen ermöglichen und zugleich Einsichten in die Geheimnisse der Naturgesetze und die menschliche Sinnesorganisation geben (vgl. Hahn/Fischer 2010). Inzwischen sind im gesamten deutschsprachigen Raum etliche Erfahrungsfelder entstanden, und an vielen Orten wurde das Thema Musik und Klang in freier Natur äußerst kreativ aufgegriffen, wie z.B. im schweizerischen Toggenburg, in Jena, Nürnberg, Witten, Soest, Wiesbaden-Dotzheim und

Pirmasens (vgl. ebd., S. 136-141). Die Hinwendung zur Natur als Klangraum führte z.B. in der Talschaft Toggenburg im Ostschweizer Kanton St. Gallen zu einem überaus fantasiereichen „Klangweg“, einem Panoramaweg mit 23 Klanginstallationen. Er inspirierte Künstlerinnen und Künstler zu beispielbaren Kunstwerken, die Bäume, Steine und ganze Landschaften zum Klingen bringen (vgl. Toggenburg, Informationsbroschüre, 2009).

Wichtig in diesem Zusammenhang ist auch die „Akustische Ökologie“, die von dem kanadischen Komponisten und Pädagogen Murray Schafer Ende der 60er Jahre begründet wurde. Laut dem kanadischen Komponisten Claude Schryer definierte er diese Wissenschaft als ein „Studium der Beziehungen der Klänge zum Leben und zur Gesellschaft“ (vgl. Schryer 1992). Die Akustische Ökologie hat nicht nur künstlerische und pädagogische, sondern auch ethische und umweltpolitische Aspekte, da sie auf die Wechselwirkungen zwischen Mensch, Kultur und Natur bzw. Umwelt hinweist. Ende der 70er Jahre komponierte M. Schafer eine Reihe von „natural-environment-works“, in denen Musiker in und mit der Natur spielen, z.B. Echowirkungen und die Stimmen der Natur mit einbeziehen. Es war M. Schafer besonders wichtig, damit auf die zunehmende akustische Umweltverschmutzung der Natur durch den Menschen aufmerksam zu machen, insofern verband er mit seiner Arbeit ein ethisches Anliegen. Inspiriert durch M. Schafers „Akustische Ökologie“ bildete sich in den USA die „Acoustic Ecology Movement“, was im Jahr 1993 zur Gründung des „World Forum for Acoustic Ecology“ (WFAE) führte, ein internationales Netzwerk von Organisationen und Einzelpersonen (vgl. Wrightson 1999). Sie repräsentieren ein multi-disziplinäres Spektrum von Persönlichkeiten, die sich für die Erforschung der sozialen, kulturellen und ökologischen Aspekte der akustischen, klingenden Umwelt engagieren. Neben Forschung und Publikationen engagieren sich die Mitglieder für neue Impulse in der Pädagogik, bzw. ein vertieftes Wahrnehmen durch Hören, den Schutz und die Bewahrung von existierenden natürlichen „Soundscapes“ (Klanglandschaften) sowie für die Schaffung und Gestaltung von gesunden und akustisch ausbalancierten akustischen Lebensräumen (vgl. Kobayashi 2011).

Seit dem Jahr 2000 entstand im Bereich von Kunst, Pädagogik und Selbsterfahrung weltweit eine Vielzahl von Projekten zur Verbindung von Musik, Natur und Ökologie. So entwickelte z.B. der Komponist Johannes Wallmann im Jahr 2004 ein großes Projekt in Dresden, das im „Garten der Aufklärung“ im Wörlitzer Park stattfand. Sein Werk hat den Titel: „Der Blaue Klang – Landschaftskomposition für voneinander weit entfernte Vokal- und Orchestergruppen“. Nach J. Wallmann sollte dieses Projekt zeigen, „dass eine neue Einheit zwischen Mensch und Natur möglich ist“ (vgl. Wallmann 2004).

All diese genannten Beispiele der musikalischen Interaktion mit der Natur haben einen bewusstseins-, oft auch gemeinschaftsbildenden Charakter und dürften für Menschen, die im Bereich von CMT arbeiten, anregend und impulsgebend sein.

4.6. Zur Verbundenheit von Musik und Natur

Der letzte Beitrag dieses sechsteiligen Kapitels widmet sich dem für diese Arbeit essentiellen Thema der Verbundenheit von Musik und Natur, wohlwissend, dass es im begrenzten Rahmen dieser Arbeit nur ansatzweise behandelt werden kann.

Bei einer Annäherung an dieses Thema findet man in der Musikgeschichte eine Vielfalt von Beispielen, die diese Beziehung ausdrücken. Frühe Exempel sind die Lieder des biblischen Königs David, dessen Harfe der Wind zum Klingen brachte oder die Gesänge von Homer in der Odyssee. Ein Blick auf große Werke der Literatur westlicher Kunstmusik zeigt, dass sehr viele KomponistInnen ein Bewusstsein dieser Verbundenheit hatten und in ihren Kompositionen zum Ausdruck brachten. Es seien nur einige hier genannt, so z.B. Louis Couperin, Antonio Vivaldi, Joseph Haydn, Wolfgang A. Mozart, Ludwig v. Beethoven, Edvard Grieg, Jean Sibelius, Claude Debussy und Olivier Messiaen. Lässt man den Blick über die Kunstmusik hinaus schweifen, so wird deutlich, dass allein die Volksmusik voller Bezüge zur Natur ist, – Lieder aus allen Kulturen besingen ihre Elemente, ihre vielgestaltigen Lebewesen.

Musik wird in der westlichen modernen Zivilisation überwiegend als eine kulturelle Errungenschaft des Menschen und Kultur und Natur zumeist als Antagonismus betrachtet. Im Gegensatz dazu ist jedoch das Verständnis einer unmittelbaren Verbundenheit von Musik und Natur für die Menschen indigener Kulturen etwas, das ihr Leben seit ihrer Geburt als alltägliche Realität durchzieht. Das Wesen von Musik als gemeinschaftlicher Ausdrucksform der Natur (vgl. die These dieser Arbeit) ist ihnen bewusst, einer Musik, die bereits lange vor der Existenz der Menschheit mit klingenden Höhlen, vibrierenden Steinen und singenden Tieren die Erde erfüllte. Vertieft man sich in dieses untrennbare Wesen von Natur und Musik in der Frühzeit der Menschheitsgeschichte oder noch heute existenter Naturvölker, so wird man gewahr, dass diese Menschen in einem äußerst lebendigen, dicht verwobenen Klangraum der unzerstörten Natur lebten. Damit wird deutlich, welche sensitive, reiche auditive Wahrnehmung mit einer solch ungetrennten Beziehung zur Musik und Natur verbunden ist, – eine Wahrnehmung, gegenüber der die Hörgewohnheiten des modernen Menschen geradezu als Taubheit erscheinen.

Reinhard Falter gibt in seinem Werk „Natur neu denken“ ein Zitat des Religionsphilosophen Georg Picht (1913-1982) wieder, in dem sich dieser der hörenden Erfahrung der Natur widmet und ihre Wirklichkeit als „Klangraum“ bezeichnet. So schreibt G. Picht: „Was fassen wir auf, wenn wir hören, wie das Meer rauscht oder der Wind saust? (...) Mächte, Kräfte, dynamische Felder. Wir erfahren durch das Ohr die Natur nicht als Anordnung von Objekten im Raum, sondern als einen schwebenden, schwindenden, flutenden, von Spannungen geladenen Raum“ (Falter 2003, S. 33). Und er schreibt über die Zerstörung des natürlichen Klangraums durch die moderne Zivilisation: „In der technisch-industriellen Gesellschaft hat eine Destruk-

tion des Klangraumes stattgefunden, die (...) alles, was bisher Natur hieß, ebenso wirksam zerstört hat wie die Zerstörung der Landschaft und die Vergiftung von Wasser und Luft. Das Zentralproblem ist nicht die Belästigung durch Lärm, sondern die Zerstörung eines Gefüges von Konsonanzen und Dissonanzen, das man analog zum biologischen Gleichgewicht als akustisches Gleichgewicht bezeichnen könnte (...). Jede Veränderung des Klangraums hat eine Veränderung der Befindlichkeit, eine Veränderung der Seelenverfassung zur Folge“ (Falter 2003, S. 33).

Denkt man diese Erkenntnisse Georg Pichts weiter, so wird deutlich, dass mit der Zerstörung weiter Räume der Natur zugleich auch die Musik als Ressource für die psychische und physische Gesundheit des Menschen zerstört wird und eins vom anderen nicht zu trennen ist. Hinter ihren äußeren Erscheinungsformen ist es das Sich-Begegnende in der Natur wie in der Musik als Kraftquelle des Menschen, das von dieser Destruktion erfasst wird. Angesichts des Ausmaßes dieser Zerstörung erscheint es umso wichtiger, dass Menschen, die für einen kulturellen Wandel arbeiten – wie z.B. im Bereich von CMT – sich der Natur als Klangraum, als sensibles akustisches Kraftfeld, bewusst sind, ihn hörend neu erkennen, ihn schützen und wieder eintreten in das fortwährende Gespräch mit der Natur.

In diesem Kontext seien auch die „Fairies“ erwähnt, die in unmittelbarer Weise mit der Musik der Natur verbunden sind. Davon zeugt z.B. die Arbeit der Folklore-Forscherin und Schriftstellerin Jennifer Westwood, die die Musik der Fairies in der britischen Folk-Musik erforschte. In der Zeitschrift „Time & Mind“ wurde posthum von ihr ein Artikel über Fairy-Musik veröffentlicht. Fairies sind unsichtbare Wesen der Natur, die in menschlicher Gestalt erscheinen können und den Elfen und Feen im deutschen Sprachraum vergleichbar sind. Während sie in den meisten modernen westlichen Staaten für Hirngespinnste gehalten werden, sind sie für einige Regionen reale Wesen, wie z.B. in manchen Landstrichen der britischen Inseln, Skandinaviens und Islands. Dort in Island genießen einige Naturplätze, von denen man annimmt, dass sich dort Fairies aufhalten würden, sogar staatlichen Schutz, z.B. berücksichtigt man beim Straßenbau diese Orte und lenkt eine Straße um einen Fairy-Platz herum, als dass man sie mitten hindurch führt. Auf den britischen Inseln gab es etliche Musiker, die sagten, sie hätten ihre Stücke von den Fairies gelernt (Quelle: persönliches Gespräch mit einem der berühmtesten irischen Meisterfiddler, James Byrne, im August 1994). J. Westwood schreibt dazu: „Woher kommt die Musik? Wir glauben, dass folk music eine Art kollektives Erbe ist, nur in den Geschichten, die die Leute über den Ursprung bestimmter Melodien erzählt haben, wird gesagt, dass sie zuerst zu den Menschen als Dank für eine Interaktion mit den Wesen einer anderen Welt kamen“ (Westwood 2009, S. 136-141). Diese Erfahrungen und Interaktionen mit Wesen einer unsichtbaren Welt gehören aus meiner Sicht ebenso zu einer Betrachtung von CMT wie andere Aspekte aus der sichtbaren Welt, zumal es heißt, dass viele der Weisen, die in der Tradition der Community Music von Bedeutung sind, inspiriert seien von Fairies.

5 CMT als Basisbaustein für eine sich wandelnde Kultur im Spiegel eines gesamtgesellschaftlichen Wandlungsprozesses

„... keeping the world in balance – listening to the ground, listening to our bodies, our brains, our hearts, our minds, our souls, our senses, listening to the many cultures of the Earth, and listening to the Earth, too.“ [„... die Welt in Balance halten – auf den Erdboden horchen, auf unsere Körper horchen, unsere Gehirne, unsere Herzen, unseren Geist, unsere Seele, unsere Sinne, horchen auf die vielen Kulturen der Erde und horchen auch auf die Erde] (Kenny 2006a, S. 171)

Wie bereits aus einigen Beiträgen des 3. Kapitels zum Diskurs um CMT hervorgeht, ist vielen Pionieren von CMT ihre Relevanz nicht nur innerhalb eines musiktherapeutischen Wandlungsprozesses, sondern auch innerhalb eines gesamtgesellschaftlichen Paradigmenwechsels bekannt. Die CMT immanente systemische Perspektive bezieht sich also auf alle Aspekte von CMT innerhalb der Gesellschaft, von daher wird sie in manchen Beiträgen als ein Phänomen gesehen, das in wechselseitiger Spiegelung eng verknüpft ist mit einem Bewusstseinswandel in den modernen westlichen Gesellschaften. So schreibt B. Stige im Jahr 2010 „[...] wir haben die wachsende Bewegung von CMT in Beziehung gesetzt zu Entwicklungen innerhalb der modernen Disziplin und Profession von Musiktherapie und nehmen an, dass diese Bewegung als eine ‘Kulturkritik’ arbeiten werde, die auf soziokulturellen Wandlungsprozessen in der Gesellschaft in ihrer Gesamtheit und im akademischen Diskurs zur Musik basiert“ (Stige 2010a, S. 10 f.).

Und Gary Ansdell weist im Jahr 2006 darauf hin, dass man CMT als ein Symptom der sich verändernden internationalen Umstände von Spätmoderne und Globalisierung sehen könne (Ansdell 2006, S. 237). Der Bezug zu einem gesamtgesellschaftlichen Wandel klingt bereits im Jahr 2004 aus folgender Frage M. Pavlicevics und G. Ansdells: „Warum ist [CMT] eine Praxis und eine Begrifflichkeit, die ihre Zeit gerade jetzt gefunden zu haben scheint?“ (Pavlicevic/Ansdell 2004, S. 19). Eine zweite, für diese Thematik relevante, Frage der beiden Autoren lautet: „Könnte CMT der Beginn einer signifikanten internationalen Bewegung in der Musiktherapie des 21. Jahrhunderts sein, der Beginn einer dritten Generation von Musiktherapie oder gar, um eine radikalere Stufe zu betreten [...], vielleicht ein Sprungbrett bzw. Trittstein [„stepping-stone“] zu etwas, das jenseits der uns bekannten Musiktherapie liegt?“ (ebd., S. 301). Der zuletzt geäußerte Gedanke führt unmittelbar zu den Annahmen der These dieser Arbeit: CMT als Sprungbrett für etwas, das über die Musiktherapie weit hinausreicht, – Kraft für eine sich wandelnde Kultur, Agens für die Selbstheilungskraft der menschlichen Gemeinschaft.

Vertieft man sich in diesen Themenkomplex, generieren sich zwei weitere Fragen, nämlich: 1. Ist diese Sichtweise der Parallelität von CMT und einem derzeitigen gesellschaftlichen Wandel gerechtfertigt? Und 2. Wie müsste sich CMT gestalten und

entwickeln, damit sie eine weltweit wirksame Kraft für eine sich wandelnde Kultur wird (s.o.)?

In Resonanz zu diesen Fragen sei hier zunächst eine Zusammenfassung von sieben Charakteristika von CMT gegeben, wie sie M. Pavlicevic und G. Ansdell am Ende ihrer Anthologie (2004) aufführen. Danach bietet sie:

- eine Belebung der musiktherapeutischen Praxis,
- eine Befreiung von (überkommenen?) Normen und orthodoxen Einstellungen,
- einen Raum für kritische Reflexion zu den Standpunkten und Prämissen des Consensus-Modells und ihrer Infragestellung,
- einen Raum für kritische Reflexion zu den professionellen und institutionellen Strukturen von Musiktherapie und zu ihrer Infragestellung,
- einen Raum für die Wiedereinführung eines Diskurses von Musiktherapie, der die sozialen, kulturellen und politischen Dimensionen des musikalischen Arbeitens mit Menschen mit einschließt,
- einen Denk-Raum dahingehend, wie die Grenzen zwischen verschiedenen, musikalisch mit Menschen arbeitenden, Berufsgruppen aufgebrochen werden könnten, der zu einem Dialog mit diesen (Gruppen) führen könnte,
- einen Erfahrungsraum zur Entwicklung praktischer Methoden und Modelle, die angewandt werden könnten, um Regionen zu entwickeln, sowohl (innerhalb) unkonventioneller (wie) vollständig konventioneller Settings mit wechselnden sozialen und kulturellen Bedürfnissen (S. 303, ebd.).

Subsummiert man die zentralen Begriffe dieser sieben Punkte, so ergeben sich folgende Schlüsselworte: Belebung, Befreiung, Räume für kritische Reflexion, Denk- und Erfahrungsräume, soziale, kulturelle und politische Dimensionen des musikalischen Arbeitens mit Menschen, Aufbrechen von Grenzen zwischen verschiedenen, musikalisch mit Menschen arbeitenden Berufsgruppen, Entwicklung praktischer Methoden und Modelle zur Entwicklung von Regionen, Sprungbrett für neue Entwicklungen jenseits der bekannten Musiktherapie. Vergleicht man diese Schlüsselworte mit Aussagen von Wissenschaftlern, die in den letzten zwei bis drei Jahrzehnten über den kulturellen Wandel in den westlichen Gesellschaften forschen und publizieren, z.B. Fritjof Capra (1975, 1987), Ervin Laszlo (1996), Duane Elgin (1999, 2009), Ronald Inglehart (1977, 1982), Jakob von Uexküll (2007), George Lakoff (1999) und Paul Ray (1996, 2001), wird deutlich, dass sie starke Ähnlichkeiten aufweisen. Im Zusammenhang mit den oben gestellten Fragen geht dieses Kapitel der Parallelität dieser Entwicklungen nach, und zeigt eine Exploration der grundlegenden Annahmen und Hintergründe des eingangs genannten Paradigmenwechsels.

Anmerkung:

Der Begriff „Paradigma“ wird hier mit Bezug auf Thomas Kuhn verwendet, der dieses Wort in seinem Werk „Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen“ prägte (vgl. Kuhn 1962/1973, S. 123).

5.1 Zum derzeitigen Paradigmenwandel in den modernen westlichen Gesellschaften als Hintergrund der Bewegung von CMT

Entsprechend der These dieser Dissertation ist die heutige moderne Welt geprägt vom „Mythos der Materialität“, dem der „Mythos des Lebens“ gegenüber steht. Die fortschreitende Zerspaltung des menschlichen Lebens und Denkens, die Patriarchalisierung und Entfremdung des Menschen von seinen Wurzeln geht auf einen langen geistesgeschichtlichen, kulturellen und gesellschaftlichen Prozess zurück, den zu beschreiben den Rahmen dieser Dissertation übersteigt. Allein auf die Lehre des René Descartes (1596-1650) mit ihrem klaren Dualismus sei an dieser Stelle hingewiesen, der die „res extensa“, zu der die gesamte Natur gehört, streng von der „res cogitans“, der denkenden Substanz, trennte und ihr einen niedrigeren Rang zuwies (vgl. Hollendung 2001, Kap. 5, S. 18). Es heißt bei R. Descartes: „Cogito ergo sum“ (ebd., S. 1), – ich denke, also bin ich, – nicht etwa: Ich fühle, also bin ich, oder: Ich gebäre, ich zeuge Leben, also bin ich.

Nachdem die Macht des „Mythos der Materialität“ die Menschheit in wachsendem Ausmaß beherrschte, wird heute zunehmend erkennbar, dass sie sich dadurch selbst zerstört. Die verheerenden Auswirkungen des damit verbundenen Machbarkeitswahns werden heute von vielen Menschen erkannt, sodass derzeit deutlich ein Paradigmenwandel in Wissenschaft, Kultur und Gesellschaft erkennbar ist. Mehr und mehr stellt sich die Frage, ob der zivilisierte Mensch tatsächlich auf einer hohen Stufe seiner Entwicklung angekommen ist oder etwa nur den rational-wissenschaftlichen Aspekt zu höchster Perfektion ausgebildet hat. Nach H. Walach befindet sich die Menschheit heute erst am Anfang der Aufklärung, und er schreibt dazu: „Wir stehen heute, am angeblichen Ende der Aufklärung, eigentlich immer noch an ihrem Anfang, in einer zerberstenden Welt, die wir mit den Mitteln der rationalen Erkenntnis, die [...] wegbereitend für die moderne Wissenschaft war, allein nicht zusammenhalten können, wie es scheint“ (Walach 2011, S. 54).

Es ist ein Wesensmerkmal dieses Paradigmenwandels, dass er zu einer veränderten Betrachtung von Wirklichkeit führt. Das materialistische Weltbild wird zunehmend ersetzt durch ein Bild von der Wirklichkeit als eines durch und durch lebendigen, vernetzten Universums. Dieser Bewusstseinswandel vollzieht sich bereits seit mehr als einem Jahrhundert, denn spätestens seit der Entdeckung der quantenphysikalischen Phänomene anfangs des 20. Jahrhunderts wurde von wissenschaftlicher Seite her deutlich, dass die Wirklichkeit wesentlich komplexer und beziehungsreicher ist, als wie sie in der westlichen Zivilisation mit ihrem vorrangig mechanistisch-materialistischen Denken betrachtet wurde. So postulierte Albert Einstein im Jahr 1905, dass das Licht aus „Lichtquanten“ (Photonen) bestehe. Dabei wurde entdeckt, dass in der Quantenmechanik jedes Teilchen zugleich auch durch eine Wellenfunktion beschrieben werden kann. Damit ist die Wellenfunktion eines Teilchens keine Messgröße, womit der Welle-Teilchen-Dualismus aufgelöst wurde.

Der österreichische Physiker Fritjof Capra zitierte in seinem 1975 erschienenen Werk zur Bedeutung des Quantenprinzips für ein verändertes Bewusstsein den amerikanischen Physiker John Wheeler, indem er schrieb: „Nichts ist wichtiger in Bezug auf das Quantenprinzip als die Tatsache, dass es das Konzept der Welt als etwas vom Menschen Getrenntes, wobei der Beobachter separiert vom Beobachteten ist [„sitting out there“], zerstört. Um zu beschreiben, was passierte, sollte man das alte Wort ‘Beobachter’ durchstreichen und an seine Stelle das neue Wort Teilnehmer setzen. In einem seltsamen Sinn ist das Universum ein teilnehmendes Universum“ (Capra 1975, S. 128). Und H. Walach weist auf den Begriff der „Komplementarität“ hin, auf dem die moderne Konzeption der Quantenmechanik basiert und entwickelt davon ausgehend sein Konzept des „Komplementarismus“ (Walach 2011, S. 79). Dazu schreibt er: „Durch den Begriff der Komplementarität werden keine kontradiktorischen [...] Gegensätze bezeichnet, wie sie kennzeichnend für Dualitäten sind [...]. Komplementarität bezeichnet maximal inkompatible Größen, die konstitutiv für ein und dieselbe Sache sind. Es ist von großer Wichtigkeit zu verstehen, dass dieser Begriff [...] in der Tat eine Neuentdeckung der Naturwissenschaft bezeichnet und qualitativ eine neue Art, zu denken [...] beschreibt, die in weiten Teilen anderer Wissenschaftsdisziplinen weder angekommen noch rezipiert ist“ (Walach 2011, S. 79). Und H. Walach folgert: „Demnach wären Geist und Materie [...] komplementäre Erscheinungen einer einzigen zugrunde liegenden Wirklichkeit, die dann selbstverständlich noch grundlegender gedacht werden muss als unser Materiebegriff. [...]“ (ebd., S. 79). Innerhalb dieses Konzepts des „Komplementarismus“ bilden Geist und Bewusstsein die komplementäre Seite der Materie (ebd., S. 79 f.).

Ein Verständnis von Bewusstsein, Materie und Universum, wie es aus diesen Ausführungen von F. Capra bzw. J. Wheeler und H. Walach spricht, zeigt deutlich den derzeitigen Bewusstseinswandel von einem Weltbild der Zerspaltung in Objekt/ Beobachter, Materie/Geist hin zu einer Wahrnehmung der Welt als „teilnehmendes Universum“, das gekennzeichnet ist von Synergie, Synchronizität, Resonanz und Vernetztheit. Auf Grundlage einer Welt-Schau der Einheit aller materiellen und immateriellen Erscheinungen bilden – zumindest vom erkenntnistheoretischen Standpunkt aus – auch die beiden in der These benannten Mythen, der „Mythos des Lebens“ und der „Mythos der Materialität“, keine Polaritäten mehr: Die Materialität ist nichts anderes als eine vollständig von Leben beseelte Erscheinung, und das Leben ist erfüllt von beseelter, mit Bewusstsein begabter Materialität.

Auf der Annahme einer grundlegenden Beziehungsqualität des Kosmos basieren heute alle Strömungen der zeitgenössischen Wissenschaft, die von einem lebendigen, beseelten Universum ausgehen. Dabei werden Leben und Kosmos als ein Organismus betrachtet, der in beständiger zeitlicher und räumlicher Vernetzung begriffen ist. So schrieb der Physiker, Philosoph und Musiker Ervin Laszlo im Jahr 1996, dass aus der Sicht der „Neuen Wissenschaften“ neben Raum, Zeit, Materie und Energie im Universum eine zusätzliche, eine fünfte Größe angenommen werde. Diese

bezeichnet er als ein „den ganzen Kosmos vernetzendes Holofeld“ (Laszlo 2000, S. 220). Das Universum wird dabei als vollständig von Energie und kohärenter, isotroper und nicht-lokaler Information erfüllt betrachtet. Kohärenz bedeutet in diesem Zusammenhang die Verbundenheit aller Erscheinungen, Isotropie die gleiche Beschaffenheit der Erscheinungen an jedem Ort des Weltalls und Nicht-Lokalität die zeitgleiche bzw. jenseits von Zeit (die ja in der Vierdimensionalität den Raum mit definiert) existierende Beeinflussung von allem durch alles. In diesem Zusammenhang spricht Ervin Laszlo von einer „neuen wissenschaftlichen Revolution“ (ebd., S. 163). Er zeichnet „das neue Bild des Lebens“ und sagt dazu: „Das Bild, das sich am wissenschaftlichen Horizont abzeichnet, läßt eine vernetzte Natur erkennen, die alles, was wir beobachten können, in einem kontinuierlichen, organischen Prozess der Selbstschöpfung hervorbringt“ (ebd., S. 251).

Der beschriebene Paradigmenwandel zeigt sich selbst in einem Teil des derzeitigen wissenschaftlichen Establishments, was z.B. deutlich aus dem „Potsdamer Manifest“ und der „Potsdamer Denkschrift“ unter der Federführung von Hans-Peter Dürr, dem Träger des Alternativen Nobelpreises, und unterstützt von der Vereinigung Deutscher Wissenschaftler im Jahr 2005, spricht (vgl. Dürr/Dahm/zur Lippe, 2006). Die Kulturwissenschaftlerin Hildegard Kurt schreibt dazu: „Primär von den revolutionär erweiterten Einsichten der neuen Physik aus rufen Manifest und Denkschrift dazu auf, sich in der Wissenschaft [...] endgültig vom materialistisch-mechanistischem Weltbild zu lösen. Statt dessen müsse ein ‘organismisches Verständnis’ von Wirklichkeit kultiviert werden, da die Welt ein ‘geistig-lebendiger Kosmos’ sei. Um der Zukunft unserer globalisierten Zivilisation willen müsse sich alles gesellschaftliche Handeln am ‘Paradigma des Lebendigen’ ausrichten“ (Kurt 2010, S. 105).

Parallel zu dieser Entwicklung in den Wissenschaften und synergetisch mit ihnen verbunden bahnt sich – ebenfalls seit mehreren Jahrzehnten – ein gesamtgesellschaftlicher Bewusstseinswandel an, der weltweit in den Bürger- und Graswurzelbewegungen seinen Ausdruck findet. Beispiele dafür sind die Frauenbewegung, Teile der Lebensreformbewegungen, die Ökologiebewegung und die Selbsthilfebewegung im Gesundheitswesen. Sie trugen im vergangenen Jahrhundert zunehmend zu einem Wertewandel bei, der von SozialwissenschaftlerInnen – wie z.B. Helmut Klages (vgl. Klages 1985), Ronald Inglehart (vgl. Inglehart 1977/82), Elisabeth Noelle-Neumann (Noelle Neumann 1978), Ulrich Beck (vgl. Beck 1986) und Jürgen Habermas (vgl. Habermas 1998) – seit den 70er Jahren eingehend erforscht wurde. Einen besonderen Beitrag leisteten auch Heide Göttner-Abendroth (vgl. Göttner-Abendroth 1982/2001, 1988, 1999, 2008) und Genevieve Vaughan (vgl. Vaughan 2006) mit ihrer Patriarchatskritik, der Entwicklung der modernen Matriarchatsforschung sowie neuer Formen von Ökonomie, z.B. der „Schenkökonomie“ (ebd. 2006).

In weiten Teilen der Bevölkerung entfalten sich neue Denk-, Wahrnehmungs- und Handlungsweisen, die dem in der zentralen Fragestellung dieser Arbeit postulierten

„Mythos des Lebens“ nahestehen und einen Wandel im Denken und Handeln ankündigen, hin zum „Paradigma des Lebendigen“ (Kurt 2010, S. 105, s.o.). Die folgenden Untersuchungen widmen sich Erkenntnissen zu diesem Wandel, wobei der Fokus zunächst auf Studien des amerikanischen Zukunftsforschers Duane Elgin und des amerikanischen Soziologen Paul H. Ray liegt. D. Elgins Erkenntnisse, die er durch sozialwissenschaftliche Studien aus aller Welt gewann, führten dazu, einen globalen Bewusstseinswandel zu konstatieren, den er im Jahr 1999 in seiner Studie „Global Consciousness Change“ dokumentierte (vgl. Elgin/LeDrew 1999) und im Jahr 2009 in seinem Werk „The Living Universe“ in einen universalen Kontext stellte (vgl. Elgin 2009). In letzterem skizziert er mit einer kontrastierenden Gegenüberstellung („Constrasting a Dead and a Living Universe“) die unterschiedlichen Denk- und Handlungsmuster, die er aus seinen Umfragen erkannte. So kontrastiert er z.B. die Vorstellung, dass das „Universum [...] grundsätzlich nicht-lebendig“ und „in erster Linie eine Ansammlung zumeist toter Materie“ sei mit der Auffassung, dass das „Universum [...] grundsätzlich lebendig“ und eine „besondere Art lebendiger Entität“ sei, „welche durch einen Durchfluss gewaltiger Mengen Lebensenergie aufrecht erhalten“ werde (Elgin 2009, S. 30 f.). Darüber hinaus weist D. Elgin darauf hin, dass das „Paradigma eines lebendigen Universums“ eine „neue Ebene ethischer Grundsätze unterstützen“ würde und zu einer Haltung kultureller Reflektiertheit, zu Aussöhnung und Verbundenheit führe [„reconciliation“] (ebd., S. 166 f.). Mit dem Bewusstsein, eine gemeinsame Grundlage der Existenz zu teilen, würde eine solche Haltung zu einem von Nachhaltigkeit und Einfachheit gekennzeichneten Leben führen wie auch zur Kreierung neuer Formen von Gemeinschaft (ebd., S. 166-176). Paul H. Ray untersuchte in einer soziologischen Studie die Veränderungen im Bewusstsein von Menschen moderner westlicher Gesellschaften, indem er die Lebensstile der amerikanischen Bevölkerung in Bezug auf ihre Wertvorstellungen erforschte (vgl. Ray 2001). Er erkannte, dass die von D. Elgin genannten Denk- und Handlungsmuster, die er der Vorstellung eines „lebendigen Universums“ zuordnet, inzwischen für nahezu ein Drittel der Bevölkerung zutreffend sind. Diese Gruppe nannte er „Kulturell Kreative“ oder „Integral-Kreative“ (Ray 2001, S. 19-22). Nach M. Bischof ist diese neue Subkultur durch eine „experimentelle Lebenseinstellung“ gekennzeichnet, wie Paul Ray sie nennen würde, durch Interesse an sozialer Gerechtigkeit und Beziehungen, Selbstverwirklichung, fremden Kulturen, neuen Formen von Spiritualität, durch engagierte Anteilnahme an globalen Entwicklungen und Veränderung der traditionellen Geschlechterrollen (Bischof 2010, S. 302). Über diese Gruppe der „Cultural Creatives“ hinaus konstatierte Paul Ray zwei weitere soziologische Gruppen: die Traditionalisten und die Modernisten (ebd., S. 302). Laut P. Ray repräsentieren diese drei Gruppen kulturelle Strömungen mit bestimmten Werten und Haltungen. Seine empirischen Forschungen innerhalb der Bevölkerung der USA ergaben laut M. Bischof im Jahr 1995 folgende Wertegruppierungen: Der überwiegende Anteil der materialistisch orientierten Modernisten lag bei 47%, der je-

nige der konservativ eingestellten Traditionalisten bei 24% und der Anteil der Kulturell Kreativen bei 29% (ebd., S. 304 f.). Seit 2006 werden entsprechende Erhebungen wie die Paul Rays auf Initiative des „Club of Budapest“ auch in europäischen Ländern durchgeführt.

Die Forschungsergebnisse von P. Ray lösten bei vielen „Kulturell Kreativen“ in den westlichen Gesellschaften eine vergleichbare Reaktion aus, wie sie Cochavit Elefant anlässlich Gary Ansdells Rede zum Weltkongress für Musiktherapie 2002 beschreibt: Während man sich vordem als EinzelkämpferIn empfand und seine Arbeit als insulär betrachtete, wurde nun deutlich, dass man Teil einer gesamtgesellschaftlichen Bewegung war, die bereits nahezu ein Viertel der Bevölkerung umfasste. M. Bischof bezeichnete im Jahr 2010 die von P. Ray erforschten Kulturell Kreativen als „gesellschaftliche Träger eines neuen Gesundheitsverständnisses“. Die Haltungen und Wertvorstellungen der „Kulturell Kreativen“ entsprächen genau den Eigenschaften, die ein Mensch für ein erfolgreiches salutogenetisches Gesundheitsverhalten haben müsste (Bischof 2010, S. 305 f.). Er spricht in diesem Zusammenhang von „salutogenetischer Mündigkeit“ – anstelle des Begriffs der Patientenmündigkeit – und weist dabei auf die Herausbildung einer „Integrativen Medizin“ hin (ebd., S. 312). Mit Bezug auf den Arzt Detlev G. S. Thilo-Körner gibt M. Bischof u. a. folgende Definition der Integrativen Medizin. Sie sei „eine Medizin, die die Gesamtheit der heute praktizierten Medizin mit ihren denkbaren diagnostischen und therapeutischen Möglichkeiten im weitesten und undogmatischen Sinne umfasst. Sie beinhaltet und bezieht die Gesamtheit des Menschen in seinen unterschiedlichsten Ebenen ein. Aktiv [...] führt sie Trennendes zusammen und fordert zur praktischen Umsetzung in einer grenzüberschreitenden und damit integrativ wirkenden [...] Medizin auf [...]“ (ebd., S. 313). M. Bischof plädiert in diesem Kontext für die Erweiterung des Verständnisses von Integrativer Medizin, bei der sozial- und geisteswissenschaftliche Ansätze integriert und zu einer Synthese vereint werden. Grundelemente dieses neuen Konzeptes sei „ein psychobiologischer Ansatz, die Einbeziehung transpersonaler und spiritueller Aspekte [...] und die Betrachtung des Organismus als feldartiges Element innerhalb der umfassenderen Felder seiner Umwelt“ (ebd., S. 321). Dabei müssten ganzheitliche Modelle und Vorgehensweisen „immer multiperspektivisch und multimethodisch, und deshalb transdisziplinär sein [...]“ (ebd., S. 352). Basis dieses Konzeptes sei – nach M. Bischof – „ein erweiterter Gesundheitsbegriff, der auf dem Prinzip der Salutogenese beruht und sich auch aus dem Paradigmenwechsel ergibt, der zur Zeit die gesamten Natur- und Geisteswissenschaften erfasst hat“ (ebd., S. 323).

Mit Bezug auf M. Bischofs Werk sei im Folgenden eine kurze Beschreibung der salutogenetischen Perspektive gegeben, da sie für den Hintergrund, vor dem sich CMT bewegt, relevant ist. Sie basiert auf der Arbeit des israelisch-amerikanischen Medizin-Soziologen Aaron Antonovsky (1923-1994), der in den 70er Jahren das salutogenetische Konzept entwickelte, welches weitgehend zu einem Wandel in der Be-

trachtung von Gesundheit, Krankheit und Heilung führte (vgl. Antonovsky 1979). Im Gegensatz zur Pathogenese, die „individualistisch und materialistisch orientiert“ sei (Bischof 2010, S. 43), gehe der salutogenetische Ansatz davon aus, „dass wir alle, bildlich gesprochen, in unserem Leben in einem Fluss voller Gefahren schwimmen. Die salutogenetische Orientierung beschäftige sich damit, wie der Fluss ungefährlicher gemacht werden könnte und die Menschen bessere Schwimmer werden könnten“ (ebd., S. 45). Dabei geht es um die Untersuchung der Faktoren, die einen Menschen gesund machen oder seine Gesundheit unterstützen. Dies beinhaltet die Frage nach einem sinnerfüllten Leben, nach ethischen Grundsätzen, Werten und Lebensführung. In der salutogenetischen Orientierung lässt sich Gesundheit nie endgültig erreichen, sondern der Mensch befindet sich in einem fließenden Gesundheits-Krankheits-Kontinuum, auf dem jeder Mensch eine bestimmte Position einnimmt, die wiederum einem dynamischen Wandel unterliegt (ebd., S. 46).

M. Bischof weist darauf hin, dass bereits die hippokratische Medizin der Antike eine salutogenetische Ausrichtung besaß (ebd., S. 255). Nach seiner Auffassung sei es notwendig, die Salutogenese auch unabhängig von A. Antonovskys eigener Ausarbeitung im Rahmen einer Vielfalt anderer salutogenetisch orientierter Gesundheitskonzepte zu betrachten, wie z.B. der Humanistischen Psychologie. So betont er z.B. die Bedeutung der Medizinethnologie (im englischen Sprachgebiet „Medical Anthropology“), welche die hohe Relevanz der geisteswissenschaftlichen Perspektiven für die Gesundheitsberufe deutlich gemacht habe und schreibt: „Die salutogenetische Betrachtungsweise erfordert ein Aufbrechen der monoperspektivischen Behandlung von Gesundheit, wie sie von der Medizin betrieben wird.“ Er sieht den „Paradigmenwechsel im Verständnis von Gesundheit“ als „Teil eines allgemeinen Paradigmenwandels, der seit einigen Jahrzehnten Geistes- und Naturwissenschaften erfasst“ habe (ebd., S. 17-19).

Im Zentrum des Salutogenese-Konzepts von A. Antonovsky steht der Begriff vom „Kohärenzgefühl“, das als Kern der Frage: ‘Wie entsteht Gesundheit’ gesehen werden soll (Antonovsky 1997, S. 36). Er schreibt dazu: „Das Kohärenzgefühl ist eine globale Orientierung, die ausdrückt, in welchem Ausmaß man ein durchdringendes und andauerndes, aber dennoch dynamisches Gefühl des Vertrauens hat (dahingehend), dass die Stimuli, die sich im Verlauf des Lebens aus der inneren und äußeren Umgebung ergeben, strukturiert, vorhersehbar und erklärbar sind“ (ebd., S. 36).

Das Salutogenese-Konzept und die Annahme des „Kohärenzgefühls“ entwickelte sich – nach M. Bischof – aus A. Antonovskys intensiver Erforschung der Frage, was es für eine Kraft sei, die bewirke, dass es viele Menschen gibt, die selbst unter extrem desolaten Lebensumständen dennoch gesund bleiben können (ebd., S. 42). So erforschte er verschiedene ethnische Gruppen von Frauen, von denen ein Teil viele Jahre in Konzentrationslagern zugebracht hatte, und war überrascht über das Ergebnis, dass sich ein erstaunlich hoher Prozentsatz bei guter Gesundheit befand (ebd., S. 42). Dies führte ihn – wie auch den Psychiater und Begründer der Logothe-

rapie Victor Frankl (1905-1997) – zu der Frage, was es für eine Ressource sei, die Menschen in solcher Lage dazu befähige, dennoch gesund zu bleiben (vgl. ebd., S. 43). M. Bischof schreibt in diesem Zusammenhang, dass der Gesundheitsfaktor, der für die Beantwortung dieser Frage relevant sei, im Grunde spiritueller Natur ist, und dass dieses von der Humanistischen Psychologie noch deutlicher erkannt worden wäre als von A. Antonovsky (vgl. ebd., S. 73). Und er weist darauf hin, dass das Exekutivkomitee der WHO im Januar 1998 in seiner Resolution EB 101.R2 beschloss, den Text der Präambel der WHO-Konstitution zugunsten einer Einbeziehung der Dimension des spirituellen Wohlbefindens des Menschen auf folgende Weise zu ändern: „Gesundheit ist ein dynamischer Zustand vollständigen körperlichen, psychischen, spirituellen und sozialen Wohlbefindens und nicht bloss die Abwesenheit von Krankheit und Gebrechlichkeit“. Allerdings wurde 1999 beschlossen, vorerst keine Änderungen an der Konstitution vorzunehmen, die Änderungen aber „under constant review“ zu behalten (ebd., S. 133 f.).

Die Bedeutung des Spirituellen wurde in den vergangenen Jahrzehnten mehrfach in Forschungsprojekten erkannt. Ein Beispiel sind Forschungen des Medizinsoziologen Ronald Grossarth-Maticsek, der in den 80er und 90er Jahren Untersuchungen in prospektiven Interventionsstudien mit Langzeitbeobachtung durchführte, um die Effekte verschiedener Faktoren auf die menschliche Gesundheitsentwicklung einschätzen zu können (vgl. Grossarth-Maticsek 2008). Der Arzt Theodor Dierk Petzold berichtet in einem 2010 erschienen Beitrag zu Forschungsansätzen der Salutogenese, wie R. Grossarth-Maticsek zeigen konnte, dass es unterschiedliche Positivfaktoren für Gesundheit gibt, die unterschiedliche Bedeutung haben, und er schreibt: „Als stärkster positiver Einzelfaktor erwies sich eine ‘gefühlsmäßig spontane Gottesbeziehung‘ [...]“ (Petzold 2010, S. 66).

Und M. Bischof weist darauf hin, wie im Zuge des derzeitigen Paradigmenwechsels in der gesamten Gesellschaft und speziell im Gesundheitswesen zunehmend spirituelle Werte wie inneres Wachstum, Entfaltung und Altruismus in den Vordergrund rücken. So schreibt er: „Die Gesundheitsforschung hat gezeigt, dass der Grad der Verbundenheit mit anderen Menschen und die Bedeutung altruistischen Handelns im Leben einer Person wichtige Indikatoren für Gesundheit [...] sind. [...]. Erst, wenn ich auf befriedigende Weise [...] in einer inneren Entwicklung begriffen bin, [...], mir meiner Verbundenheit mit den Mitmenschen, der Natur und dem ganzen Kosmos sowie der tieferen seelischen Dimensionen meines Lebens gewahr bin [...], kann eine optimale Lebensqualität und Gesundheit entstehen“ (ebd., S. 323 f.). Und er betont, dass mit zunehmender innerer Entwicklung die spirituelle Dimension des Lebens für die Lebensqualität immer wichtiger werde (ebd., S. 324).

Wie unmittelbar diese Dimension mit der Natur, der körperlichen Existenz des Menschen und seinem gesamten Umfeld verbunden ist, zeigt der amerikanische Wissenschaftler für Kognitive Linguistik George Lakoff, der das Konzept des „Embodied Mind“ entwickelte (vgl. Lakoff/Johnson 1999). Dieses Konzept geht davon aus, dass

eine Trennung zwischen Körper, Geist und Seele nicht existiert und eben so wenig eine Trennung zwischen dem Menschen und seiner Umwelt. Im Jahr 1999 schrieb G. Lakoff dazu: „Unser Fleisch ist untrennbar verbunden mit dem von Merleau-Ponty genannten ‘Fleisch der Welt’ [‘flesh of the world’] und mit dem, was David Abram als ‘the more-than-human world’ bezeichnet“ (ebd. 1999, S. 565). Daraus entwickelt er eine spirituelle und ökologische Perspektive, indem er schreibt: „Die Umgebung ist nicht das ‘Andere’ in Beziehung zu uns [...]. Sie ist Teil unseres Seins. Sie ist der Ort unserer Existenz und Identität. [...]. Es geschieht durch empathische Projektion, dass wir unsere Umgebung kennen lernen, verstehen, wie wir ein Teil von ihr sind, und wie sie ein Teil von uns ist. Dies ist der körperliche Mechanismus, mit dem wir an der Natur teilhaben können, [...], [als] Teil eines großen, allumschließenden Ganzen. Eine aufmerksam verkörperte Spiritualität ist von daher eine ökologische Spiritualität. Eine verkörperte Spiritualität erfordert eine ästhetische Haltung gegenüber der Welt, was wichtig ist in Bezug zur eigenen (seelischen) Ernährung, [...]. Verkörperte Spiritualität erfordert ein Verständnis davon, dass die Natur nicht unbelebt und weniger wert ist als der Mensch, sondern höchst lebendig und größer als der Mensch. [...]. Verkörperte Spiritualität ist mehr als spirituelle Erfahrung. Sie ist eine ethische Beziehung zu der physischen Welt“ (ebd., S. 566). Diese Erkenntnisse G. Lakoffs stehen in deutlicher Resonanz zu den Forschungen und Annahmen Andreas Webers, die in dieser Arbeit bereits mehrfach erwähnt wurden. In seinem Werk zur „Revolution der Lebenswissenschaften“ (vgl. Weber 2007) weist er darauf hin, dass „die Wissenschaftler zunehmend einsehen, dass ihre Grundannahme, allein die Kausalität regiere das Universum, revidiert werden muss, und dass sie noch ein anderes Prinzip anzuerkennen beginnen, [...] – das der Innerlichkeit oder des Fühlens. [...]. Die Wirklichkeit ist ebensowenig ‘eigentlich Geist’, wie sie ‘bloß Materie’ ist. Vielleicht müsste es daher besser heißen ‘am Anfang war Gefühl’ – gewiss jedoch das Potenzial dazu“ (ebd., S. 313 f.).

Der Begriff einer „Revolution“ wird im Zusammenhang mit dem genannten Paradigmenwandel wiederholt verwendet, so auch von Ervin Laszlo, der in seinem Werk „Das fünfte Feld“ von der „Geburt einer neuen wissenschaftlichen Revolution“ schreibt, die sich „schneller als die Kopernikanische“ und „umfassender als die Einsteinsche“ vollziehen würde (Laszlo 2000/1996, S. 163).

Vergegenwärtigt man sich diese Zeugnisse einer „Revolution“ (vgl. Laszlo 2000, S. 163, Weber 2007, S. 13) in Wissenschaft und Philosophie, – verbunden mit Zeugnissen aus der Zukunftsforschung, Soziologie, Matriarchatsforschung wie Tiefenökologie – und nimmt sie als Hintergrund zur Entstehung von CMT wahr, so wird die offensichtliche Beziehung zwischen diesen Bewegungen deutlich. Bei einer Vertiefung in die Beziehung zeigt sich, dass alle in der Bewegung von CMT formulierten ethischen, künstlerischen wie soziokulturellen Perspektiven in Resonanz stehen zu diesen Zeugnissen, einschließlich der in dieser Arbeit genannten Erweiterung auf die Aspekte von Spiritualität, Natur und Politik – , manche in einer stark tönenden Re-

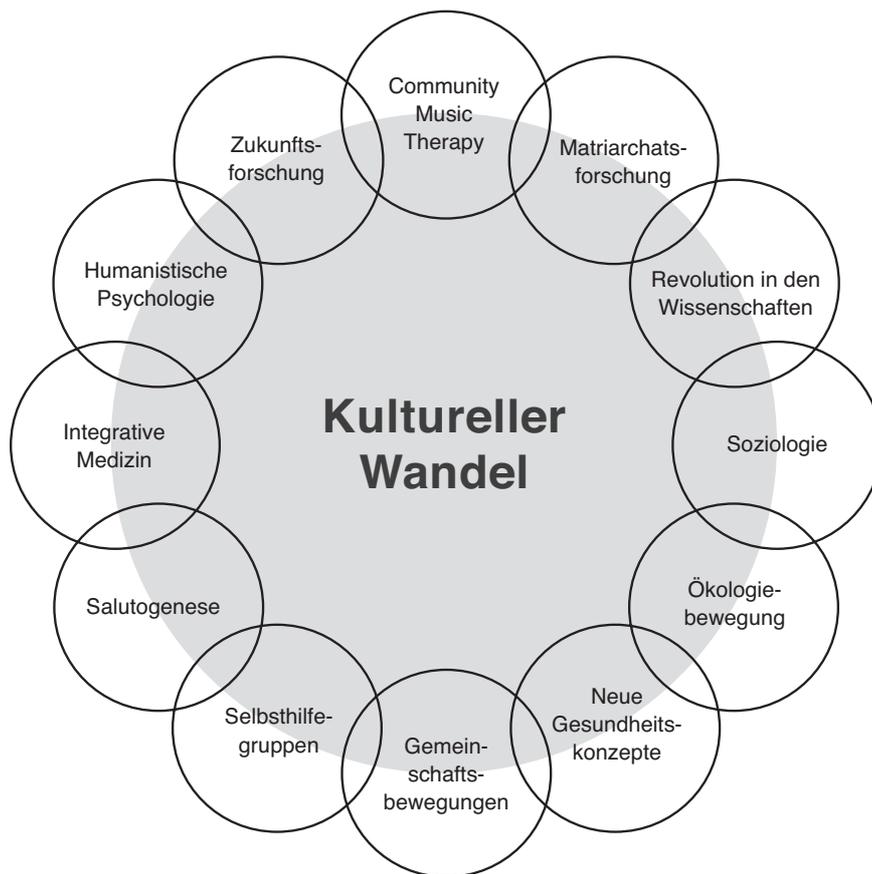
sonanz, andere in einem schwächeren Widerhall. Dabei liegt der Schlüssel zu dieser Beziehung im Verständnis von Ökologie, denn in allen Bewegungen dieser „stillen Revolution“ (vgl. Ronald Inglehart, 1977) steht die Qualität der Beziehungen von Organismen im Zentrum der Betrachtungen. Dieses Verständnis lässt sich am besten mit G. Lakoffs Begriff einer verkörperten ökologischen Spiritualität beschreiben (Lakoff/Johnson 1999, S. 563 f.), die sich – in Umkehrung – auch als verkörperte spirituelle Ökologie bezeichnen ließe.

Im Folgenden sei hier in Anlehnung an das Kapitel zur Werte-Orientierung von Community Music Therapist's eine Zusammenfassung CMT-spezifischer Grundlagen gegeben. Dies sind in erster Linie

1. das ökologische Prinzip,
2. das Konzept der Hierarchielosigkeit, verbunden mit dem partizipatorischen Element in der therapeutischen Beziehung,
3. die grundsätzliche Vorrangigkeit von schöpferischer Inspiration und Empathie vor einem Regelkodex,
4. eine Wieder-Verkörperung der Musik („re-embodiment“) (Stige/Ansdell/Elefant/Pavlicevic, 2010a, S. 297),
5. die Bedeutung ethisch/moralischer Grundsätze und Werte.

Diese Grundlagen sind in ähnlicher bis identischer Weise nicht allein in Aussagen der modernen matriarchalen Forschung zu finden (vgl. Göttner-Abendroth 1982/2001, S. 70 f., 2008, S. 9 f.), sondern ebenso in P. Rays Analyse zu den Wertvorstellungen der Kultur kreativen und in G. Lakoffs Gegenüberstellung von Befürwortern eines lebendigen und toten Universums. Dabei bildet letztere eine Parallele zu der Kontrastierung von CMT mit G. Ansdells Konsens-Modell konventioneller musiktherapeutischer Methoden. Auch Marco Bischof gibt eine Kontrastierung in Bezug auf Werte, Weltbilder und Lebensführung innerhalb des derzeitigen gesellschaftlichen Wandels, indem er die (alten) Werte der „ersten Moderne“ den neuen Werten einer „reflexiven Moderne“ gegenüberstellt (Bischof 2010, S. 289). So kontrastiert er z.B. ein „Klares & traditionelles Berufsbild“ mit einer „[...] Flexibilisierung, Entgrenzung & Verflüssigung der Arbeitswelt, [...] Kreativität und Eigeninitiative“ (ebd., S. 289). Eingedenk G. Ansdells Betonung des Prozesshaften, Fließenden, Nicht-Definierten von CMT ist die Parallelität zu den Grundsätzen von CMT offensichtlich.

Erweitert man nun CMT um die drei in dieser Dissertation betonten Ebenen, – die spirituelle, naturphilosophische und politische Ebene –, verstärkt sich die Resonanz zwischen all diesen Strömungen um ein Vielfaches. So ergibt sich ein Bild beständiger gegenseitiger Inspiration und Vernetzung von Disziplinen und Bewegungen, die für den in diesem Kapitel erläuterten kulturellen Wandel arbeiten. Die folgende Grafik von mir veranschaulicht diese Vernetzung und gegenseitige Durchdringung, wobei die zwölf blütenblattähnlichen Kreise am Rand des großen Innenkreises symbolisch für etliche weitere Kreise stehen.



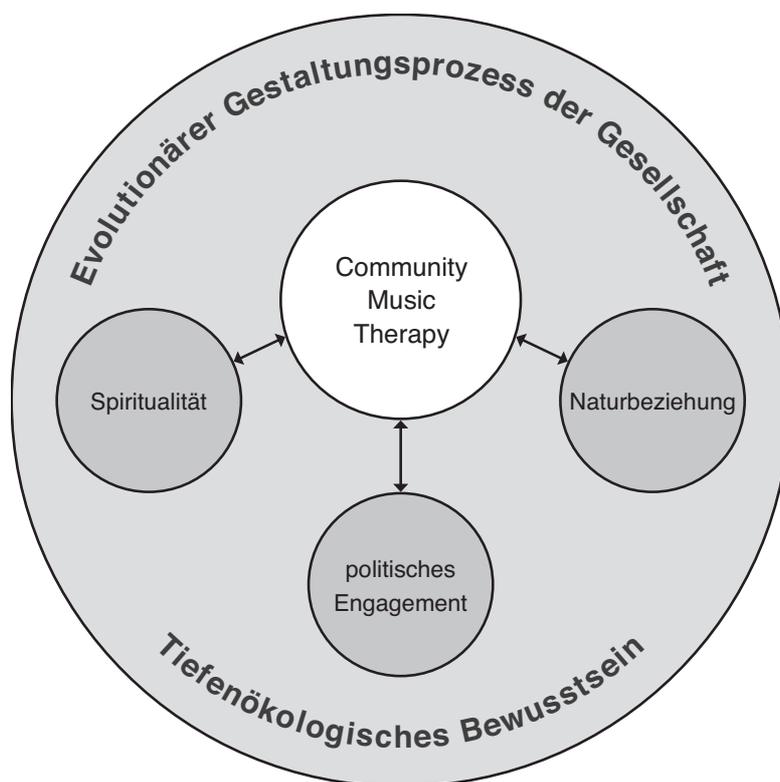
Allen gemeinsam ist die Ausweitung ihrer Zielrichtung zu einer globalen Verantwortung des Menschen und einem ökologisch-spirituellen Verständnis von Mensch, Kultur und Natur im Sinne des in der These genannten „Mythos des Lebens“. An dieser Stelle sei ein Zitat von Even Ruud wiedergegeben, der zum Verständnis von Musiktherapie als Teil einer kulturellen Bewegung schreibt: „In einer Welt, in der das einst hochgeschätzte ‘handelnde Subjekt‘ zu einer Art ‘instrumentalisierter Begründung‘ wurde, das dazu führte, dass menschliche Wesen Außenseiter und Beherrscher von Natur und Umwelt wurden, müssen wir für ein Konzept der Menschheit arbeiten, in dem ökologische Aspekte – die Koexistenz der Menschheit mit ihrer Umwelt – in den Fokus gestellt werden. [...]. Wenn die Musiktherapie sich selbst als Teil einer kulturellen Bewegung versteht und nicht allein als ein Behandlungsberuf, mag dies signifikant zu einem solchen Konzept des Individuums beitragen“ (Ruud 1998, S. 28).

Wenn nun M. Bischof die Kulturell Kreativen als „Träger eines neuen Gesundheitsverständnisses“ bezeichnet (Bischof 2010, S. 305), so gilt dies in hohem Maß auch für die im Feld von CMT arbeitenden Menschen. Denn wie aus Beiträgen von G. Ansdell, B. Stige und E. Ruud hervorgeht, sehen ihre Pioniere in CMT ein Medium, das sich in Richtung auf ein neues integratives Gesundheitsverständnis bewegt. Dabei ist eine Wandlung oder Auflösung von CMT zugunsten neuer, zukünftiger Entwicklungen im Feld von Musik und Gesundheit mit eingeschlossen. Dies zeigt sich besonders in M. Pavlicevics und G. Ansdells Bild von CMT als eines möglichen

„Sprungbretts“ hin zu etwas, das jenseits von einer heute bekannten Musiktherapie liegt (Pavlicevic/Ansdell 2004, S. 301).

Und so wird in der Betrachtung des Gesamtfelds der hier skizzierten Strömungen deutlich, dass sich darin ein kultureller Wandel ausdrückt, der alle Lebensbereiche erfasst und als gesamtgesellschaftlicher Paradigmenwechsel gesehen werden kann. Die Bewegung von CMT – als Teil der kultur kreativen Bewegung – ist darin eine wichtige Kraft, da sie innerhalb eines neuen Bewusstseins ursprüngliche Seinsebenen des Menschen wie Gemeinschaft (Beziehung) und Musik (Schwingung) berührt. Ein Satz von B. Stige deutet in diese Richtung, als er im Jahr 2002 schrieb: „In dem Maß, in dem Musiktherapie Communitas möglich macht und Freiheit repräsentiert, ist sie eine Gegenkultur und Anti-Musik, als eine temporäre und relative Eliminierung von Gewohnheiten und Abhängigkeiten“ (Stige 2002b, S. 225).

In der bewussten Vernetzung mit neuen wissenschaftlichen wie gesellschaftlichen Strömungen innerhalb des derzeitigen kulturellen Wandels mag CMT heute nicht allein als „Gegenkultur“ agieren, sondern darüber hinaus eine integrierende Kraft entwickeln, die verwandte Bereiche im Feld von Gesundheit, Musik und Heilung einbezieht und inspiriert. Wie in dieser Arbeit dargestellt, schließt eine solche Entwicklung ein erweitertes Verständnis von CMT und der Kraft therapeutischen und künstlerischen Wirkens mit ein, ein Verständnis, das eingebettet ist in einen tiefenökologischen Bewusstseinsprozess. Dieser ist – wie dargelegt – die Basis für einen evolutionären Wandlungs- und Gestaltungsprozess der Gesellschaft, in dem CMT einen integralen Basisbaustein bildet. Abschließend sei hier diese erweiterte Sicht auf CMT mit einer Grafik von mir veranschaulicht:



5.2 Zur politischen Dimension von CMT und CMT-nahen Aktivitäten

Während das vorangegangene Kapitel dem weiten Feld des gesamtgesellschaftlichen Paradigmen- und Bewusstseinswandels in Beziehung zu CMT gewidmet war, fokussiert sich dieses Kapitel auf die daraus erwachsene politische Dimension: die Ebene des konkreten Handelns in der menschlichen Gemeinschaft. Zu Beginn sei ein kurzer Blick auf die Beziehung von Musik und Politik geworfen, welche am Schluss dieses Kapitels noch vertieft wird.

Die „politische“ oder auch „engagierte“ Musik spielte besonders in Deutschland, aber auch auf globaler Ebene, seit den 20er Jahren des vergangenen Jahrhunderts eine bedeutsame Rolle. Nach den Musikwissenschaftlern Hanns Werner Heister und Edelgard Spaude sind wesentliche Kriterien politischer Musik, dass sie 1. die Möglichkeit der unpolitischen autonomen Kunst bestreite, 2. Politisches sagen und bewirken solle (im weiten Sinne des Wortes), und 3. gegen Herrschaftsästhetik gerichtet sei (Heister/Spaude 1993, S. 305 f.),

Komponisten wie Hanns Eisler (1898-1962) warnten bereits in den 20er und 30er Jahren vor den Gefahren des Nationalsozialismus, Arnold Schönberg (1874-1951) schrieb im Jahr 1942 seine „Ode To Napoleon“ als Musik gegen Tyrannei, und nach dem 2. Weltkrieg entstanden etliche Kompositionen z.B. gegen den Holocaust, die atomare Bedrohung der Menschheit und den Vietnamkrieg. Krzysztof Penderecki, Luigi Nono, Hans Werner Henze und Louis Andriessen sind Beispiele für engagierte Komponisten der Neuen Musik, die ihre Kunst in politische Kontexte stellten und sich darüber hinaus politisch engagierten. Die Komposition K. Pendereckis im Gedenken an die Opfer des Holocaust („Wind kommt auf, versuchen wir, zu leben“) wird niemanden unberührt gelassen haben, der sie hörte (vgl. Penderecki 1967).

In der Literatur zu CMT stößt man wiederholt auf den Begriff des Politischen in Verbindung mit Musik und Musiktherapie, – der ökologische Charakter von CMT impliziert ihre Auswirkung in die politische Dimension. Und so wird er – im Gegensatz zu der häufigen Assoziierung des Politikbegriffs mit der Sicherung von parteilichen oder individuellen Machtpositionen – im Kontext von CMT grundsätzlich in einem sozial-ökologischen Sinn gebraucht (vgl. Procter 2004, S. 214, S. 230). Politik unter diesem Gesichtspunkt ist eher ein gemeinschaftliches, verantwortliches Handeln, – eine Kunst des Miteinanders –, und damit eine Auffassung, die deutlich in Resonanz steht zu dem Verständnis des Künstlers Joseph Beuys von Kunst als Medium gesellschaftlicher Veränderung (vgl. Rappmann 1984, S. 56).

Von Pionieren der Musiktherapie – z.B. von M. Pavlicevic, G. Ansdell, S. Procter und B. Stige – wird häufig Bezug auf Aussagen des Musikologen C. Small genommen, insbesondere, wenn es um politische oder kulturelle Aspekte geht. So schrieb er im Jahr 1998 zur politischen Relevanz des „Musicking“, – des freien Musizierens: „Eine Theorie des ‘Musicking’, wie der Akt (des Musizierens) selbst ist gerade nicht eine Sache für Intellektuelle oder ‘kultivierte’ Menschen, sondern eine bedeutsame

Komponente unseres Selbstverständnisses und unserer Beziehungen mit anderen Menschen und anderen Kreaturen, mit denen wir unseren Planeten teilen. Es ist eine politische Sache im weitesten Sinne“ (Small 1998, S. 13).

Ein solches politisch-ökologisches Verständnis spricht auch aus einem Bericht des britischen Musiktherapeuten Simon Procter aus dem Jahr 2004 (Procter 2004, S. 214 f.). Darin weitert er den soziologischen Begriff des „Sozialen Kapitals“ („Social Capital“) – als einer Gesamtheit der Ressourcen, die dem Menschen durch Teilhabe an sozialen Netzen zur Verfügung stehen – auf den von ihm vorgeschlagenen Begriff des „Musikalischen Kapitals“ („Musical Capital“) aus (ebd., S. 227). Er bezieht sich dabei auf den amerikanischen Soziologen Robert D. Putnam, der im Jahr 2001 die Künste und kulturelle Aktivitäten als förderlich für die Bildung sozialen Kapitals bezeichnete (ebd., S. 228). Und S. Procter schreibt zu der Fähigkeit, politisch handlungsfähig zu werden: „Soziales Kapital sammelt sich durch musikalische Partizipation. Vielleicht könnten wir dann eher von musikalischem Kapital sprechen: Von Natur aus sozial in dem Sinne, dass sein Wesen menschlich wie zwischenmenschlich ist und die Chancen auf positiven Wandel innerhalb der Gesellschaft wachsen lässt, aber genauso von Natur aus musikalisch in dem Sinn, dass es Möglichkeiten für ästhetische Selbstverwirklichung und Selbsterfahrung bietet. [...]. Über allem ist es eine lebende Performance [...]“ Und er fährt fort: „In der CMT SIND ästhetische Ziele soziale Ziele. Zusammen zu musizieren fördert die Möglichkeiten, handlungsfähig zu werden.“ (ebd., S. 228).

Die Nähe dieser Aussagen zu J. Beuys' Verständnis der „Sozialen Skulptur“ auf der Basis seines „erweiterten Kunstbegriffs“ als Medium zur (R)evolution von Gesellschaft ist hier offensichtlich (vgl. Rappmann 1984, S. 20 f.).

Bei seinen Erkenntnissen stützt sich S. Procter auf seine Erfahrungen in der Londoner Einrichtung „Way Ahead“, einem vom Nordoff-Robbins Music Therapy Center unterstützten nicht-medizinischen „community-ressource“-Zentrums für psychisch kranke Menschen (ebd., S. 218). Sein Bericht über seine Arbeit mit diesen Menschen zeigt deutlich die Nähe von musiktherapeutischer und politischer Arbeit. So gestaltet sich die musiktherapeutische Arbeit in „Way Ahead“ auf eine unkonventionelle Weise: Das Projekt kennt weder Ärzte noch Krankenschwestern, es gibt keine Hierarchien, sondern der Schwerpunkt liegt auf der gemeinschaftlichen Erfahrung (ebd., S. 218 f.). Seine musiktherapeutische Arbeit beschreibt er auf folgende Weise: „Meine Arbeit hier wird von einigen im besten Fall als nicht-Mainstream-orientiert betrachtet, im schlechtesten Fall als subversiv. Aber das passt gut zu der Tradition von Patienten-orientierter Fürsorge, und ich möchte argumentieren, dass Musiktherapie, wo immer sie sein mag, die Pflicht hat, ihre eigene ursprüngliche Kultur zu reflektieren. Musiktherapie ist – wie alle anderen Formen des Musizierens – ein politischer Akt. Dies zu verneinen, würde nur bedeuten, auf der Seite der Machthaber zu sein“ (ebd., S. 214). Und er kritisiert die derzeitig vorherrschende Umgangsweise mit Patienten der Psychiatrie, wenn er schreibt: „Das psychiatrische System verschreibt

Medikamente, die von einer kleinen Gruppe multinationaler Konzerne entwickelt, produziert und vermarktet werden. [...] Im Wesentlichen hat sich das Gesundheitsverständnis von der Fokussierung darauf, wie Menschen innerhalb eines sozialen Kontextes in Beziehung zu anderen Menschen leben, fortbewegt zu einer Auffassung, die Menschen als separates, abgetrenntes Bündel physiologischer und psychologischer Funktionen ansieht, die bemessen und isoliert behandelt werden.“ (ebd., S. 215). Eine parallele Entwicklung sieht er in der Musik: Während vor einem Jahrhundert Musik ein Weg war, miteinander zu sein, lebten die Menschen heute in einem Zeitalter des beispiellosen Zugangs zu Musik. Sie könnten Musik ‘erwerben’ ohne eine aktive Einbindung in den musikalischen Prozess. Musik sei ein Produkt (geworden), das der Mensch konsumiere, verkauft von multinationalen Konzernen. Der Wert von Gemeinschaft würde darum zunehmend abnehmen. Menschen seien nicht länger in unterstützenden (musikalischen) Netzwerken, sondern zu individualisierten Konsumenten geworden (ebd., S. 215 f.). Und S. Procter betont – im Gegensatz dazu – den hohen Wert von sozialer und künstlerischer Arbeit innerhalb von Communities, die seit Ende der 90er Jahre in Großbritannien an Bedeutung gewinnen. In diesem Zusammenhang plädiert er für ein neues Denken über Musiktherapie, das er – in Anlehnung an B. Stige – „Health musicking“ nennt und sagt dazu: „CMT hat es nötig, weiter zu gehen als nur die Grenzen konventioneller Praktiken zu durchstoßen. Statt dessen sollten wir ein neues Denken [...] entwickeln, wie Musik im Generellen und Musiktherapie im Besonderen Gesundheit und Wohlergehen in Gemeinschaften und Gemeinden fördern kann [...]. Und die Zeit ist reif: In neuerer Zeit hat es eine Explosion von Faszination in verwandten Fachgebieten gegeben mit exakt der Art von Dingen, die wir selbst tun [...]“ (ebd., S. 225 f.).

S. Procter sieht eine kulturelle Einbindung von musiktherapeutischer Arbeit als möglichen neuen Weg, wenn er sagt: „Ein kraftvoller Weg, über unsere Arbeit nachzudenken, besteht darin, sie als kulturellen Ansatz zu betrachten [...]. Indem man den Kulturbegriff hier gebraucht, meine ich, dass Musiktherapie in der Kultur der Gemeinschaft verwurzelt ist, für deren Gesundheit sie arbeitet. Dies wirkt sich tief auf ihr Selbstverständnis und ihr Wertegefühl aus [...]. Ich vermute, dass die ganze Idee des Konsens-Modells anti-kulturell ist.“ (ebd., S. 226). In diesem Kontext beschreibt S. Procter die Kraft des Musizierens als einen Weg der Ermutigung von Menschen anstelle eines Weges, sie passgerecht für Ziele zu machen, die von äußeren Interessen geleitet seien, entweder kommerziellen, staatlichen oder professionellen. Von daher sei sein Ansatz (von CMT) nicht nur ein kultureller, sondern ein politischer (ebd., S. 227). Und er schreibt: „Um das Potential des Musizierens zwischen und inmitten von Menschen zu verwirklichen, müssen wir explizit in Bezug auf unser politisches Engagement sein. Musiktherapie ist eine polyglotte Tradition, nicht nur ein Ableger von Psychoanalyse, Psychologie, Musikologie oder Community Music [...]. Es hat ein enormes Potential, den Status Quo herauszufordern [...]“ (ebd., S. 227). Er sieht es als eine besonders wichtige Aufgabe für MusiktherapeutInnen

an, die Kultur in den Kommunen zu stärken und spricht sich dafür aus, dass sie am besten in ihre eigene Kommune oder Gemeinde zurückzukehren sollten, um dort regionale kulturelle Arbeit zu leisten und ein integraler Teil der Kommune zu werden (ebd., S. 229). Und er schreibt dazu: „[...] Es ist die politische Arbeit von Musiktherapeuten, sicher zu stellen, dass Kommunen ihnen [musikalische] Ressourcen bieten können, [...]. Es ist Zeit, aufzuhören, Musiktherapie in der Art einer Verordnung zu definieren: Sie ist schlicht ‘musicking’ mit dem Ziel von Gesundheit, wo auch immer, wann auch immer und wie immer es geschieht. Dies ist unumschränkt musikalisch, vollständig sozial und unausweichlich politisch“ (ebd., S. 229 f.).

Die politische Relevanz von CMT und ihr nahen musiktherapeutischen Praktiken erschließt sich auch aus Beispielen feministischer CMT und partizipativen Ansätzen wie der Betrachtung von Musiktherapie als Empowerment, denen in Kapitel 6 jeweils ein Kapitel gewidmet ist. Sie wird überall dort augenscheinlich, wo über die Arbeit im klinischen Rahmen hinaus in kulturellen, sozialen und politischen Bezügen gearbeitet wird und erscheint besonders signifikant angesichts des Potentials von CMT in Entwicklungsländern und multikulturellen Zusammenhängen (vgl. Amir 2004, S. 255). Dieses spricht aus etlichen Praxisberichten über CMT, insbesondere aus Südafrika, einer Region, die durch strengste Apartheid in der Vergangenheit, Armut, Arbeitslosigkeit, Krankheit und extrem hoher Kriminalität in manchen Gebieten, aber zugleich von einem hohen Maß an salutogenetischem Potenzial, – an elementarer Kraft, Lebensfreude und Herzlichkeit charakterisiert ist. Dies zeigen z.B. die von der Musiktherapeutin M. Pavlicevic dokumentierten und erforschten CMT-Projekte in Südafrika wie das Chorsingen, Trommeln und Entwickeln von Songs mit ehemals kriminellen Jugendlichen in Heideveld und Eersterust und das gemeinsame Singen und Tanzen mit Frauen aus Elendsvierteln in Thembaletu (Pavlicevic, 2004, S. 35 und 2010a, 219).

Auch CMT-nahe Projekte in Südafrika wie „The Peace Train“, initiiert von der Musikerin und Friedensaktivistin Sharon Katz (vgl. Katz 2010), zeigen deutlich die politische Relevanz dieses sozialen Aktivismus im Sinne eines „Empowerment“ von jungen Menschen. S. Katz, eine weiße Südafrikanerin, tritt seit Jahren mit einer Gruppe von farbigen indigenen AfrikanerInnen auf und gibt mit ihrer Band interaktive Konzerte, in denen sie Musik und gesprochene politische Botschaften von Frieden, Gerechtigkeit und Freiheit weitergibt (vgl. Katz 2010). Außerdem veranstaltet sie Groß-Projekte mit Kindern aus ganz Südafrika, wie z.B. ihr Projekt „When voices meet“, zu dem Kinder aus der gesamten Region zum gemeinsamen Singen und Tanzen anreisen. Über diese Performances hinaus baute sie das Netzwerk „Friends of the Peace Train“ auf, das es z.B. in dem ehemaligen Kriegsgebiet Kwa Zulu-Natal ermöglichte, eine neue Schule zu bauen, Kinder-Sommercamps zu veranstalten und Arbeitsplätze für junge Menschen zu schaffen. Ihr Ziel ist es, an die starken positiven, kreativen, vitalen Kräfte der Menschen dieses Landes anzuknüpfen, die bei et-

lichen ungebrochen sind, trotz katastrophalster, elender Lebensumstände (vgl. Katz 2010).

Ein anderes, mehr politisch-konfrontatives, Beispiel ist die chilenische Bewegung der „Nueva Canción“ demokratischer Sozialisten vor und nach dem Militärputsch im Jahr 1973 (vgl. Stroh 2010). Damals organisierte sich ein großer Teil von Chilenen gemeinschaftlich und versuchte, mit Protestliedern für Gerechtigkeit zu kämpfen. Die Lieder waren an die Andenmusik anknüpfende Neukompositionen, die mit politischen Texten verknüpft sind, und das Singen dieser Lieder wurde unter der Militärdiktatur Pinochets eisern verfolgt (vgl. Stroh 2010).

Diese Beispiele aus England, Südafrika und Chile stehen für eine Vielfalt von CMT-nahen Projekten mit politischer Relevanz, die sich derzeit auf dem gesamten Globus verwirklichen. Weltweit existiert in Geschichte und Gegenwart eine große Fülle an Beispielen von musikalischem politischem und sozialem Aktivismus mit dem Ziel von Gemeinschaftsbildung, Selbstermächtigung und Befreiung von Unterdrückung. Hinter diesem Phänomen steht der offenbare Zusammenhang zwischen Musik und Politik, zweier Felder, die auf den ersten Blick nur wenig gemein haben. Trotz der immensen Komplexität dieses Themas sei hier zumindest der Versuch unternommen, ein Fenster zu den ursächlichen Wurzeln dieses Zusammenhangs zu öffnen. Wenn – wie in der These dieser Arbeit formuliert – Musik eine informationelle, gemeinschaftliche Ausdrucksform der Natur ist, so spiegelt sich in ihrem Wesen die Wesenhaftigkeit der Natur mit ihrer immensen Kraft und Vielfalt an Beziehungen. Diese Qualität war PolitikerInnen aller Zeiten im Ansatz bewusst, von daher stellte sie für unterdrückerische Regime, patriarchale Herrscher und etliche Kirchenfürsten ein Problem dar, das gebändigt wie auch ausgenutzt werden musste, – ein Phänomen, welches z. B. der Philosoph Michael Schmidt-Salomon in seiner Vortragsreihe zum Thema Musik und Politik im Jahr 2002 behandelte (vgl. Schmidt-Salomon 2002). In diesem Zusammenhang sagte er: „[...] Musik [ist] weit mehr als ein bloßes Spiel der Klänge. In ihr manifestiert sich ein bestimmtes Verhältnis zur Welt. Insofern ist Musik stets auch politisch, wenn auch auf eine merkwürdig abstrakte Weise. [...]. Musik wirkt nicht realpolitisch, sondern – so will ich es einmal formulieren – ‘tiefenpolitisch‘“ (ebd., S. 1). Und er weist auf ein Zitat Platons aus seinem Werk „res publica“ hin, das lautet: „Vor Neuerungen der Musik muss man sich in acht nehmen; denn dadurch kommt alles in Gefahr [...]. Nirgends wird an den Gesetzen der Musik gerüttelt, ohne dass auch die höchsten Gesetze des Staates ins Wanken geraten. [...] Dort müssen also die Wächter ihr Wachhaus bauen: in die Nähe der Musik“ (ebd., S. 1 f.) Wenn – nach Platon – Gesetzlosigkeit in die Musik eindringe, ohne dass man es gewahr werde, könne sie „das bürgerliche Leben“ vergiften, dann „mit großer Frechheit die Gesetze und die Verfassung“ angreifen, bis sie schließlich alles zerstören würde (ebd., S. 2). Die ungeheure Kontrollierung, Reglementierung bis hin zur Kommerzialisierung von Musik in den beiden darauf folgenden Jahrtausenden ist bekannt wie auch ihr Missbrauch von faschistischen und kommunisti-

schen Regimen im 20. Jahrhundert. Da ihr Wesen Beziehung ist, hängt ihre Wirkkraft von der Bezogenheit ab, in der sie erklingt, und so wurde ihre Kraft, in die Tiefe der menschlichen Seele zu dringen, für Krieg oder Frieden, Unterdrückung oder Befreiung eingesetzt. In diesem Sinn äußert M. Schmidt-Salomon folgenden Gedanken zur politischen Veränderungskraft von Musik, der im Kontext von CMT besonders relevant ist: „[Musik] ist stets Ausdruck existentieller tiefenpolitischer Inhalte [...]. Sie verändert die Welt, indem sie unser Verhältnis zur Welt verändert. Und sie macht dies auf eine geheimnisvolle, sprachlich kaum fassbare, eine die Tiefenschichten unseres Ichs beeinflussende Weise. Allerdings – [...]: Eine neue Musik, die potentiell in der Lage ist, die Welt zu verändern, fällt selbst nicht vom Himmel. Vielmehr ist sie das Produkt bereits veränderter Umweltbedingungen. Insofern muss man festhalten, dass die Musik nur dann die Welt verändern kann, wenn sich die Welt anschiekt, die Musik und die sie produzierenden Musiker zu verändern. [...] (ebd., S. 5 f.) Es ist die Vernetztheit organischer Prozesse, auf die er hinweist, und die möglicherweise zu einem gesamtgesellschaftlichen Wandlungsprozess führen, in dem CMT den ihr eigenen tiefenökologischen wie tiefenpolitischen Beitrag leistet.

Um einen solchen Beitrag leisten zu können, ist neben einem stetigen Bewusstseinswandel eine erweiterte Ausbildungssituation in der Musiktherapie vonnöten. Beispiele dafür sind bereits vorhanden, so bietet das Londoner Nordoff-Robbins-Institut in Zusammenarbeit mit dem Royal Northern College of Music in Manchester eine Musiktherapie-Master-Ausbildung an, die speziell CMT-orientiert ist (Quelle: Mailkontakt mit Brynjulf Stige am 22.12.2010). Als Ausbildungsziel wird u. a. formuliert: „Das Lernen und Artikulieren der Beziehungen zwischen Musik, Gesundheit und Gesellschaft“ und „Das Vertrautwerden mit grundsätzlichen politischen Strukturen in den Bereichen von Gesundheit, sozialer Fürsorge und Erziehung“ (vgl. Procter 2009). So sieht das „Modul 2C – Music, Health, Society“ vor, „praktische und kritische Perspektiven“ in diesen Feldern zu gewinnen, – Ziele, die die Studierenden mit einem umfassenden Verständnis darüber ausrüsten sollen, wie Musiktherapie mit anderen Bereichen aus der Gesundheitsfürsorge, Gesellschaft und der Musik selbst in Resonanz steht. Dafür sei u. a. wichtig, den StudentInnen ein grundlegendes Bewusstsein dahingehend zu geben, wie Musiktherapie in das weite Spektrum der Künste und des Gesundheitsbereichs passe, und ein politisches Bewusstsein in Bezug auf diese beiden Aspekte zu entwickeln („raising your awareness of public policy relating to the arts and health“) (vgl. Procter 2009). Auch an der Universität von Bergen in Norwegen bestehen bereits einige Kurse für CMT, die solche Aspekte integrieren (Quelle: Mailkontakt mit Brynjulf Stige am 22.12.2010).

Damit wird deutlich, dass es bereits heute konkrete Schritte in Richtung neuer Ausbildungsmöglichkeiten im Rahmen von CMT gibt, die ein Bewusstsein von Musik als Medium des Erkennens und Veränderns von Welt fördern.

6 Parallele Entwicklungen zur CMT von verwandten therapeutischen Methoden und künstlerischen Aktionsformen sowie ein Exkurs zu deren Missbrauch

„Ach, da wir Hülfe von Menschen erharrten: stiegen Engel lautlos mit einem Schritte hinüber über das liegende Herz“ (Rilke 1912/1980, S. 40)

Es liegt im ökologischen Wesen von CMT begründet, dass sie eine Fülle von Schnittflächen zu anderen verwandten Disziplinen sowie zu vielen künstlerischen Ausdrucksformen aufweist, – etwas, was in vieler Hinsicht auch für die Musiktherapie in ihrer historischen Entwicklung gilt. So erwähnt B. Stige im Jahr 2010, dass sich MusiktherapeutInnen in den 60er und 70er Jahren in erster Linie darauf konzentrierten, Beziehungen zu Theorien im Bereich von Medizin, Sonderschulziehung, Psychologie und Psychotherapie herzustellen, während das neue Auftauchen von CMT beinhaltet, dass auch Theorien aus den Gebieten der Systemtheorie, Anthropologie, Soziologie und Community Psychologie mit einbezogen würden (Stige 2010a, S. 5 f.). Im Folgenden werden verwandte therapeutische Methoden beschrieben, die im Kontext dieser Arbeit aus meiner Sicht für CMT besonders relevant sind. So liegt in diesem Kapitel der Fokus auf therapeutischen Strömungen wie der Ökologischen Musiktherapie, Community Art, – Dance und – Theatre, der Feministischen Musiktherapie, dem Konzept des Empowerment in Beziehung zur Musiktherapie und auf künstlerischen Aktionsformen, die in erster Linie Frieden, Gerechtigkeit und Freiheit thematisieren. Am Ende des Kapitels ist ein Exkurs angefügt, der – im Gegensatz dazu – aufzeigt, wie gemeinschaftliche künstlerische Aktionsformen während des nationalsozialistischen Regimes in Deutschland zu Machtzwecken missbraucht wurden, ein Exkurs, der aus meiner Sicht gerade bei einer in deutscher Sprache verfassten Dissertation wichtig ist. Der Exkurs beschreibt darüber hinaus auch die Bedeutung von Musik, Tanz und Gemeinschaft für die Opfer der NS-Herrschaft und die oppositionellen Jugendbewegungen.

Der vor allem in den USA verbreiteten „Community Psychology“ (vgl. Zimmermann 2000) wie auch der „Ecological Psychology“ (vgl. Reed 1996) ist kein eigenes Kapitel gewidmet, sie seien jedoch in diesem Zusammenhang ausdrücklich erwähnt, zumal sie auf dem Gebiet der Psychologie ähnliche Ziele verfolgen wie CMT im Bereich der Musiktherapie. Auch die von dem amerikanischen Psychologen Martin Seligman ins Leben gerufene „Positive Psychology“ (vgl. Seligman 2005) mit ihrer salutogenetischen Orientierung soll hier genannt sein. Diese Gebiete konnten sich in den USA inzwischen innerhalb der akademischen Psychologie etablieren.

Wichtig in diesem Kontext ist auch die Praxis von „Community Care“, die derzeit als ein neues Konzept in der Pädagogik und Betreuung für behinderte Menschen diskutiert wird, eine Diskussion, die ähnliche Züge aufweist wie der Diskurs um CMT (vgl. Schablon 2009, 2010, S. 28, Rieger 2010, S. 375, Tüllmann 2010).

6.1 Ökologische Musiktherapie

Während der Begriff der Ökologie – als die Lehre von der Beziehung zwischen lebendigen Organismen und ihrer Umwelt – inzwischen vermutlich global in der Mehrzahl aller Sprachen verankert ist, findet man den Begriff der „Ökologischen Musiktherapie“ in erster Linie in der englischsprachigen Literatur zur Musiktherapie als „Ecological Music Therapy“. Aus der Vielfalt der Zusammenhänge, in denen dieser Begriff verwendet wird, sei hier zunächst auf Kenneth Bruscia verwiesen, der sie bereits in der ersten Ausgabe seines 1989 erschienenen Werks zur Definition von Musiktherapie erwähnt (vgl. Bruscia 1989). In der zweiten Ausgabe im Jahr 1998 weitet er dieses Thema deutlich aus. So beschreibt er sechs Praxisfelder, in denen sich Musiktherapie verwirklichte, wobei das letzte von den „Ecological Practices“ dargestellt wird (Bruscia 1998, S. 172 f.). Dazu schreibt er: „Das ökologische Praxisgebiet beinhaltet alle Anwendungen von Musik und Musiktherapie, bei denen der Schwerpunkt auf der Gesundheitsförderung innerhalb und zwischen verschiedenen Ebenen einer soziokulturellen Community und/oder der physischen Umgebung liegt. Dies beinhaltet alle Arbeit, die sich auf Familie, Arbeitsplatz, Gemeinschaft, Gesellschaft, Kultur oder physische Umgebung fokussiert, entweder, weil die Gesundheit der ökologischen Einheit selbst bedroht ist [...], oder weil die Einheit in gewisser Weise die Gesundheitsprobleme ihrer Mitglieder verursacht oder zu ihnen beiträgt. Ebenso sind alle Bemühungen eingeschlossen, Communities durch Musiktherapie entstehen zu lassen, aufzubauen oder zu erhalten. Von daher weitet dieses Praxisfeld den Begriff des ‚Klienten‘ aus, um eine Community, die Umgebung, den ökologischen Kontext oder ein Individuum, dessen Gesundheitsprobleme von ihrem Wesen her ökologisch sind, mit einzuschließen“ (ebd., S. 229). K. Bruscia weist darauf hin, dass dieser therapeutischen Arbeit, die darauf zielt, einen Wandel im Individuum oder dem ökologischen Kontext zu erreichen, die grundlegende Prämisse zugrunde liege, dass ein Wandel im Einzelnen letztendlich zu einem Wandel in anderen führen werde (ebd., S. 229). Er beschreibt die „Ecological Practices“ als ein relativ neues Praxisfeld, das sich stark von anderen musiktherapeutischen Bereichen unterscheidet. Dabei würde sich die Therapie – unabhängig vom Setting – weit über den Behandlungsraum und die Klienten/Therapeuten-Beziehung hinweg ausbreiten, um viele Beziehungsebenen mit einzuschließen (ebd., S. 231).

K. Bruscia beschreibt verschiedene Level der „Ecological Practices“, die „Auxiliary Practices“, den „Augmentative Level“ und den „Intensive Level“, und benennt für jede dieser drei Ebenen Beispiele (ebd., S. 231-238). Für die „Auxiliary Practices“ sind es die „Funktionale Musik“ (um z.B. die Produktivität am Arbeitsplatz zu steigern), die „Zeremonielle Musik“ (z.B. zur Begleitung von militärischen oder sportlichen Ereignissen), die „Inspirative Musik“ (um spirituelle Anlässe wie Gottesdienste z.B. zu stimulieren) und „Musiktherapie als Aktivismus“ (ebd., S. 232 f.). Damit meint er einen Aktivismus innerhalb sozialer, kultureller und politischer Bewegun-

gen, der dahin zielt, ihre Mitglieder zu vernetzen, um einen Wandel zu bewirken, wie z.B. bei den „Music Therapists for Peace“ (ebd., S. 232 f.).

Den „Augmentative Level“ charakterisiert K. Bruscia mit dem systematischen Bemühen, Musik einzusetzen, um die Beziehung zwischen Individuen und deren ökologischem Umfeld zu verbessern (ebd., S. 234). Beispiele sind in diesem Zusammenhang die in den USA verbreiteten „Art Outreach Programs“, die K. Bruscia als jede nachhaltige Bemühung definiert, Menschen mit Gesundheitsproblemen mit dem Medium der Kunst zu helfen (ebd., S. 234). Darüber hinaus nennt er die „Organisatorische Musiktherapie“, die z.B. Musik zur Personalentwicklung verwende, den Einsatz von „Musik als Heilungsritual“, welche alle therapeutischen Formen einschließen würde, die Musik und traditionelle Heilungsrituale verwenden, und schließlich die „Musiktherapie in Sensitivitäts- Trainings“, – eine Methode, die Musik dafür einsetze, um Beziehungen zwischen Gruppen zu explorieren (ebd., S. 235 f.).

Der „Intensive Level“ bezieht sich laut K. Bruscia auf ökologische Arbeit durch traditionelle individuelle oder gemeinschaftsorientierte Musiktherapie-Settings (ebd., S. 236). Als Beispiele nennt er in diesem Zusammenhang zunächst die Familienmusiktherapie, in der die Arbeit des Therapeuten darin bestehe, die Gesundheit der Familie als ökologische Einheit zu fördern (ebd., S. 237). Als zweites Praxisfeld beschreibt er CMT, die er als eine Praxis darstellt, in der der Therapeut mit KlientInnen in traditionellen individuellen oder Gruppen-Musik-Therapie-Settings arbeite, während er ebenso mit der Community zusammenarbeite. In diesem Zusammenhang betont er, dass – im Gegensatz zu traditioneller Therapie, die sich auf die Adaption von KlientInnen an die Gesellschaft fokussiere – CMT dafür arbeite, dass die Gesellschaft eine Adaption in Bezug auf den Klienten leiste. Aus seiner Sicht würden ökologische Praxisfelder dann wichtig, wenn sie zu signifikanten Veränderungen im Individuum oder in der Community führten, und wenn sich die Ziele und Prozesse über mehrere Praxis-Ebenen hinweg ausbreiten würden (ebd., S. 238).

Eine prägnante Vertreterin von einer ökologischer Musiktherapie, die über das Konzept K. Bruscias hinausgeht, ist die Musiktherapeutin Carolyn Kenny, die in ihrem 2006 erschienenen Werk „Music & Life in the Field of Play“ eine Feldtheorie für Musiktherapie kreierte (vgl. Kenny 2006a). Die Entwicklung ihres „Field of Play“ als eines holistischen, auf Resonanz basierenden Systems (ebd., S. 75 f., S. 80 f.) ist ein klares Beispiel einer ökologischen Musiktherapie, die Natur und Spiritualität mit einbezieht, sodass man auch von einer tiefenökologischen Musiktherapie sprechen könnte. In ihrem Beitrag „The Earth is our Mother“, der in ähnlicher Form auch in dem ebenfalls 2006 erschienenen Buch „Feminist Perspectives of Music Therapy“ erschien, bezieht sie sich auf die Tiefenökologie-Bewegung, ausgehend von den Konzepten des norwegischen Philosophen Arne Naess und der Weltsicht indianischer Eingeborener, mit der sie sich aufgrund ihrer indianischen Herkunft verbunden fühlt (ebd., S. 240). Das Naturverständnis dieser Menschen durchzieht ihr gesamtes Werk als zentrales Element. In diesem Sinn schreibt sie: „Viel wurde über

ökologische Musiktherapie gesagt. Aber die Kräfte der Natur finden in dieser Arbeit sehr wenig Beachtung [...].“ (ebd., S. 235 f.). Die ökologischen Prozesse von Tod und Wiedergeburt in der Natur betrachtet sie als wesentliche Erfahrungen in der Musiktherapie. Sie sieht die Notwendigkeit einer grundsätzlichen ethischen Neuorientierung in der modernen Wissenschaft und Gesellschaft und schreibt in diesem Kontext: „Wir brauchen Theorien, die nicht-hierarchisch sind. Wir brauchen Theorien über Gegenseitigkeit und Respekt“ (S. 241f.). Für C. Kenny hat die Musik eine universale transformierende Kraft des Friedens, die sich auf die gesamte Erde auswirken kann (vgl. ebd., S. 235).

In einem ähnlichen Sinne schreibt Edith H. Boxill im Jahr 1997: „[...] wir MusiktherapeutInnen haben mehr denn je die notwendige Aufgabe, unsere Perspektive zu erweitern – um ein globales Aufrütteln („impact“) zu erwirken, das weit über den traditionellen Behandlungsraum hinausreicht. Wir müssen nach neuen Wegen und Möglichkeiten Ausschau halten, um die Essenz von Musiktherapie – ihre grundlegende Menschlichkeit – zu den „gewöhnlichen“ Menschen auf dem Planeten Erde zu bringen. Unser Ziel ist erreichbar. Denn wir MusiktherapeutInnen haben als unsere therapeutische Agenda eine universale Bedeutung von menschlichem Kontakt, Kommunikation und Ausdruck – Musik. Das Potential ist grenzenlos“ (Boxill 1997, S. 179). Wie C. Kenny sieht E. H. Boxill den ökologischen Charakter von Musiktherapie in der Universalität und verbindenden Kraft der Musik begründet.

Auch E. Ruud und B. Stige betonen die besondere Bedeutung eines ökologischen Ansatzes in der Musiktherapie. So weist E. Ruud auf die Notwendigkeit eines Paradigmenwechsels von der Eindimensionalität zu Komplexität und Holismus hin und schreibt im Jahr 1998: „Eine holistische Sichtweise der Musiktherapie bedeutet für mich, alle persönlichen und sozialen Aspekte des Individuums mit zu berücksichtigen. [...]. Wir müssen auf ein Konzept der Menschheit hinarbeiten, in dem ökologische Aspekte – die Koexistenz mit ihrer Umwelt – in den Fokus genommen wird“ (Ruud 1998, S. 27 f.). B. Stige beschreibt im Jahr 2002 die ökologische Musiktherapie – neben CMT und „Hypertextuality in Individual Music Psychotherapy“ – als eines von drei Praxisfeldern kulturzentrierter Musiktherapie (Stige 2002b, S.137). Er definiert Musiktherapie als ein meso-, exo-, und makrosystemisches Phänomen, in dem alle Ebenen miteinander verbunden sind und je nach Bedarf erweitert werden könnten (ebd., S. 149). Sein eigenes Verständnis der ökologischen Musiktherapie stellt er als inspiriert von dem Musikpsychologen Urie Bronfenbrenner sowie dem Anthropologen Gregory Bateson dar und schreibt: „Das Konzept von menschlicher und sozialer Ökologie erinnert uns an das illusionäre Wesen vom autonomen, unitären Individuum, und es fordert somit einige Ideen heraus, die typisch innerhalb von TherapeutInnen sein mögen. [...]. Das ökologische Konzept befähigt uns, soziales Leben als dynamisch und in ständigem Wandel begriffen zu sehen“ (ebd., S. 151). Viele weitere Beispiele ökologisch orientierter Musiktherapie wären zu nennen, wie z.B. die Arbeit von T. Aasgaard, der seine musiktherapeutische Arbeit mit krebs-

kranken Kindern im Jahr 2001 als „eine Ökologie der Liebe“ bezeichnete (Aasgaard 2001, S. 1). Und auch die Arbeit von etlichen MusiktherapeutInnen aus dem deutschsprachigen Raum, wie z.B. von H.-H. Decker-Voigt, A. Seidel, I. Frohne-Hagemann, C. Schwabe, H. Kapteina und U. Baer, die Aspekte aus Sozialarbeit und (Sonder-)pädagogik mit musiktherapeutischen Konzepten verbinden, lässt sich im weitesten Sinn als ökologisch bezeichnen.

Eine besondere Aufmerksamkeit in diesem Kontext gebührt dem weiten Feld der Klangökologie. Pionierarbeit auf diesem Gebiet leistete vor allem der kanadische Komponist Murray Schafer, der im Jahr 1971 das interdisziplinäre Forschungsnetzwerk „World Soundscape Project“ ins Leben rief (vgl. Winkler 1997). Der Begriff „Soundscape“ umfasst „die Gesamtheit der klingenden Umwelt aus der Perspektive der Wahrnehmung; extensiv definiert reicht sie von den eigenen Körpergeräuschen über die Klänge in einem Zimmer zum fernsten noch hörbaren Ereignis“ (ebd., S. 274). Die Klangökologie entwickelte sich aus der – Anfang des 20. Jahrhunderts beginnenden – Tendenz, die Kunstmusik der Außenwelt gegenüber zu öffnen und die Umwelt und die Natur in künstlerische Performances mit einzubeziehen, was dann in den 70er Jahren zu den vielfältigen Ausformungen von Klangkunst führte. Aus diesen klangökologischen Bewegungen und der Kritik an der zunehmenden akustischen Umweltverschmutzung entwickelten sich etliche ethisch-moralische Fragen. So fragt der Musiktherapeut Jan-Peter Sonntag in einem Beitrag aus dem Jahr 2005: „Wie beeinflussen Klänge unser Verhalten? [...] Können Klänge verwendet werden, um die Bevölkerung zu beeinflussen? Kann das Verstummen bestimmter Klänge ein gesellschaftliches Wertesystem oder sogar Kulturen zerstören?“ (Sonntag 2005, S. 48). Und er verweist – mit dem Bezug auf CMT – besonders auf die „räumliche und konzeptionelle Öffnung der Musiktherapie“, die „in den letzten Jahren vor allem in der Auseinandersetzung mit systemischen Ansätzen [...] und jüngst in der Konzeption von CMT [...] verfolgt“ würde (ebd., S. 49). Ein verwandter Ansatz findet sich auch in der Arbeit des Musiktherapeuten Klaus Leideckers in Verbindung mit der „Schule des Hörens“ in Köln, die sich zur Aufgabe gesetzt hat, die Kunst- und Kulturform des (Zu)hörens ins öffentliche Bewusstsein zu heben (vgl. Leidecker 2005). Ausgangspunkt seiner Arbeit ist die Wahrnehmung des gesamten Lebens als Komposition, einer Klangökologie der Welt (ebd. 2005).

Diese Beiträge sind Beispiele dafür, wie auf vielen Ebenen eine „Öffnung der Musiktherapie“ geschieht und die Übergänge zwischen den verschiedenen ökologischen Praxisfeldern oftmals fließend sind. Dabei wird erkennbar, dass das Feld der ökologisch orientierten Musiktherapie eine immense Vielfalt von Praxisfeldern umschließt, die das natürliche, soziokulturelle und politische Umfeld eines Menschen integriert. Deutlich wird auch, dass CMT von dem Konzept der Ökologie – und in Ansätzen auch vom Konzept der Tiefenökologie – so vollständig durchdrungen ist, dass es aus meiner Sicht die Essenz ihres Wesens darstellt.

6.2. Community Art, Community Dance und Community Theatre

Laut dem Therapeuten und Künstler Paolo Knill wurde der Begriff „Community art“ schon in den späten 60er Jahren für interaktive Kunstformen verwendet, deren Anliegen in erster Linie kunstästhetisch begründet war. Als Bewegung war sie nicht nur in den USA, sondern auch in Irland und Australien zu finden (Knill 2007, S. 168). Der Begriff bezieht sich auf künstlerische Aktivitäten, die in größeren Gruppen durchgeführt werden, wobei es jede nur mögliche Kunstform sein kann – Musik, Tanz, bildnerisches Gestalten, Theater und/oder Poesie. So können heute Community Arts z.B. spontane, von Kunstschaffenden vorgeschlagene künstlerische Aktionen auf öffentlichen Plätzen sein, die mit dem Publikum dialogisch interagieren, Grossveranstaltungen innerhalb von Städten und Gemeinden, bei denen spontan künstlerische Aktionen unter Einbeziehung aller Teilnehmenden entstehen, oder auch künstlerische Aktivitäten mit sozialpädagogischem oder therapeutischem Hintergrund innerhalb von Gemeinschaften verschiedenster Art, wie z.B. in Altenheimen, Krankenhäusern oder nicht-institutionalisierten Lebensgemeinschaften. Beispielfür Community Art seien auch sozialpolitische Bildungs- und Theaterprojekte wie z.B. das „Theatre of the Oppressed“ von Augusto Boal oder das „Living Theater“ von Judith Malina und Julien Beck, wobei er sie als Quellen beschreibt, auf die sich die „Community Art“ beziehen würde (ebd., S. 169). Als Beispiel für eine eher therapeutisch ausgerichtete Sensibilisierung von „Community Art“ nennt er die Arbeit der amerikanischen Tänzerin Anna Halprin, einer Wegbereiterin für die „Expressive Arts Therapy“ bzw. Ausdruckstherapie, und des Theatermachers Alec Rubin (ebd., S. 169). Diese vier genannten Beispiele sind in vieler Hinsicht grenzüberschreitende Pionierprojekte, die neben ihrem sozialen oder politischen Anliegen von einem hohen künstlerischen Anspruch gekennzeichnet sind. Darin werden zum Teil sehr große Gruppen von Menschen in den künstlerischen Prozess mit integriert, wie z.B. bei einem Projekt von Anna Halprin in den 80er Jahren, an dem bis zu 400 Menschen teilnahmen (vgl. Morley/Houghton 2010).

P. Knill erwähnt, dass sich in Europa nach dem 2. Weltkrieg ebenfalls eine Form von Community Art gebildet habe, allerdings in reflektierter Art als in den USA (Knill 2007, S. 169). Als Beispiel führt er das 1960 gegründete Projekt „Europa Cantat“ auf, ein Netzwerk von jungen Chören mit dem Ziel, kulturellen Austausch und Verständigung über die Grenzen Europas hinweg zu fördern (ebd., S. 169). In seiner Studie widmet sich P. Knill einer speziellen Form von Community Art, einer Form, die vor allem für den Einsatz in Settings gedacht ist, „wo die Gruppe als System verstanden werden kann, welches eine gemeinsame Verpflichtung einer Aufgabe gegenüber hat. [...] Das System mag temporär verpflichtet sein, wie in einer Ausbildung oder einem Auftrag im Zusammenhang mit einem Projektmanagement, oder es kann einen dauerhaften Charakter haben wie ein Unternehmen oder eine politische Gemeinde.“ Und er weist darauf hin, dass ein derartiger Einsatz von Communi-

ty Art immer auch eine Stärkung der Resilienz beinhalten und den Sinn für Kohärenz fördern würde. In dieser Weise sei Community Art einem salutogenetischen Ansatz verpflichtet, und man könne metaphorisch auch sagen, Community Art stärke „das ‚Immunsystem‘ eines Gemeinwesens [...]“ (ebd., S. 170). P. Knill geht seine Studie von zwei Perspektiven her an: 1. Community Art als alternative Welt-erfahrung – im Sinne einer Erfahrung im Kontext eines künstlerischen Rahmens anstelle des alltäglichen Kontextes – und 2. Community Art als ein Kulturentwicklungs-Beitrag, der „innovatives Denken und Handeln durch das Mobilisieren von Ressourcen und das Fördern der Vorstellungskraft erreicht“ (ebd., S. 177). In P. Knills Studie wird in erster Linie deutlich, wie Community Art zur Stärkung eines Gemeinwesens, einer profitorientierten Organisation oder auch einer NGO eingesetzt wird. Allerdings klingt durch seine Erwähnung der Arbeit von J. Malina und J. Beck (ebd., S. 169) auch der Aspekt von Community Art als komplementäre bzw. die gegenwärtigen Strukturen revolutionierende Bewegung an. Community Art lebt in diesem Spannungsfeld, wie die Vielfalt der hier genannten Strömungen zeigt. Verwandt mit der Community Art wie auch mit der CMT ist die Bewegung des „Community Dance“, die in den 70er Jahren in Großbritannien entstand und vor allem gemeinnützig orientierte Projekte für ausgegrenzte Bevölkerungsgruppen in ländlichen Regionen oder sozialen Brennpunkten initiierte (vgl. Carley 2010, S. 15). Community Dance wird heute weltweit praktiziert. Während in den 80er und 90er Jahren auch einzelne Künstlerinnen aus dem deutschsprachigen Raum mit ihm arbeiteten, gewann er schlagartig ein hohes Maß an Bekanntheit, als im Jahr 2004 der Dokumentarfilm „Rhythm is it!“ von Thomas Grube und Enrique S. Lansch ausgestrahlt wurde (vgl. Carley, S. 13 f.). Der Film beschreibt das choreographische Projekt von Igor Stravinskiys „Le Sacre du Printemps“ mit dem englischen Tänzer und Choreographen Royston Maldoom in Zusammenarbeit mit dem Dirigenten Sir Simon Rattle, den Berliner Philharmonikern sowie etwa 250 Kindern und Jugendlichen unterschiedlichster sozialer und nationaler Herkunft. Er dokumentiert, wie diesem Pionier des Community Dance, R. Maldoom, das scheinbar Unmögliche gelang: Mit einer immens großen und äußerst inhomogenen Gruppe junger Menschen eine künstlerisch hochwertige Tanzperformance in Kooperation mit einem der besten Orchester Europas zu erarbeiten. „Rhythm is it!“ zeigt deutlich das Wesen von Community Dance: Er lebt aus der Kraft der Gemeinschaft vieler Menschen, die sich im Tanz verbinden und gemeinsam eine hohe künstlerische Qualität erreichen können. Die englische Tänzerin Jacalyn Carley wies im Jahr 2010 darauf hin, dass es zu den „Grundprinzipien von Community Dance [gehöre], dass ausnahmslos jeder mitmachen und sich einbringen“ könne. Von daher würden „die meisten Lehrer und Tänzer auf Formen und Lehrmethoden des zeitgenössischen Tanzes, des Modern Dance und des Ausdruckstanzes zurückgreifen, da hierbei alle Altersstufen und Erfahrungsgrade einbezogen werden“ könnten (Carley 2010, S. 18 f.). Darüber hinaus werden in R. Maldooms weltweiter Tätigkeit alle Bevölkerungsgruppen mit integ-

riert, oftmals gesellschaftlich stark benachteiligte Menschen (vgl. ebd., S. 2). R. Maldoom ist auch in Deutschland seit Ende der 80er Jahre aktiv. Über das Projekt „Rhythm is it!“ hinaus initiierte und inspirierte er im deutschsprachigen Raum viele Community-orientierte Tanzprojekte wie z.B.:

- „Vier Jahreszeiten“ mit dem Tanztheater Bielefeld, in dem vier Generationen die Jahreszeiten tanzen, (künstlerische Leitung: Gregor Zöllig), Bielefeld 2007,
- „Tanz die Toleranz – Quertanzen“, ein Projekt mit SchülerInnen und MigrantInnen, in Verbindung mit der Caritas, Wien 2008,
- „ResiDance – Rhythm to Dance“ und „ResiDance –Across A Clear Blue Sky“, zwei Projekte, die die Toleranz thematisieren, Detmold 2008,
- „Making a Move“, ein Projekt mit arbeitslosen Jugendlichen und Erwachsenen in Hamburg 2008 (Maldoom 2010, S. 312).

R. Maldooms Arbeit ist ein deutliches Beispiel dafür, wie Community-Projekte das Potential haben können, scheinbar unüberwindliche Grenzen zu überbrücken. Zugleich zeigen sie, in welchem hohem Maß sie gemeinschaftsbildend und therapeutisch wirken im Sinne einer salutogenetisch orientierten Gesundheitsfürsorge.

Ähnlich wie im Diskurs um CMT besteht auch in der Community Dance Szene eine kontroverse Diskussion über seine Definition. J. Carley schreibt dazu: „Seit sich dieser Bereich [...] etabliert hat, halten viele Tänzer und Lehrer diesen Begriff für zu weit gefasst [...]; eine kürzlich durchgeführte Umfrage unter Community-Dance-Künstlern hat jedoch keinen brauchbaren Gegenvorschlag hervorgebracht“ (Carley 2010, S. 20). In einem ähnlichen Sinn wie G. Ansdell plädiert sie für eine rückhaltlose Offenheit und Flexibilität in der Definition dieses Begriffs, wenn sie schreibt: „Community Dance wird von jedem Projektleiter, [...], neu und anders definiert und von seiner Persönlichkeit, Initiative und Leidenschaft geprägt. Man könnte es auch angewandte Basisdemokratie nennen“ (ebd., S. 20).

Jacalyn Carleys Bemerkung rührt an einen besonders relevanten Aspekt von Community-Projekten: die politische Dimension. Denn auch, wenn, wie sie schreibt, Community Dance heute immer noch wenig politischen Rückhalt hat (ebd., S. 13), so scheint doch seine wachsende Verbreitung darauf hinzuweisen, dass viele Menschen heute ein starkes Bedürfnis nach freiem kreativem Ausdruck, nach Partizipation, Gemeinschaft und basisdemokratischen Strukturen haben.

Ebenso wie Community Dance hat auch das „Community Theatre“ heute eine internationale Verbreitung gefunden, vor allem in den angloamerikanischen Ländern, in Lateinamerika mit Augusto Boal und den Niederlanden. Der niederländische Künstler und Autor Eugene van Erven weist im Jahr 2001 darauf hin, dass es sich – als weltweites Phänomen – auf vielen verschiedenen Ebenen manifestiert, wobei es ein breites Spektrum von Performance-Stilen umfasse (Erven 2001, S. 2). Aus seiner Sicht sind diese Stile durch die Betonung auf lokale und/oder persönliche Geschichten verbunden, die zunächst durch Improvisation erarbeitet und dann gemeinschaftlich theatral gestaltet werden. Dies geschehe entweder unter der Anleitung

von professionellen KünstlerInnen oder von lokalen AmateurkünstlerInnen. Dazu schreibt er: „Community Theatre umfasst Grassroots-Performances, in dem die teilnehmenden Mitglieder einer Community sich selbst während des kreativen Prozesses performen, während sie substantiellen Input bekommen“ (ebd., S. 2). Er betont dabei, dass es von Autoritäten in Kultur, Wissenschaft und Politik nicht angemessen gewürdigt werde, wenn er fortfährt: „Nicht nur die TeilnehmerInnen werden als ‘peripher’ betrachtet, sondern auch Community Theatre als Kunstform. Während grundsätzliche Verbindungen mit dem Drama und Theater in der Pädagogik vorhanden sind, wie auch mit dem ‘radical people’s theatre’, dem ‘theatre of liberation’, dem ‘theatre of development’, dem Jugendtheater [...], unterscheidet sie sich grundlegend von der hohen Kunst, der Massen- und Mainstreamkultur ebenso wie vom Avantgardetheater [...]“ (ebd., S. 2 f.). Und er weist darauf hin, dass Community Theatre in erster Linie die künstlerische Freude und die soziokulturelle Selbstermächtigung der TeilnehmerInnen einer Community begünstige. Sein Material und seine ästhetischen Formen entstünden immer direkt aus ‘der’ Community, deren Anliegen es auszudrücken versuche (ebd., S. 3). In diesem Kontext schreibt er: „Community Theatre ist demzufolge eine starke künstlerische Form, die ehemals langfristig ungehörten (oder zum Stillschweigen gebrachten) Gruppen von Menschen erlaubt, ihre Stimmen zu erheben und sie der mehr und mehr wachsenden Vielfalt und Vernetztheit lokaler, regionaler, nationaler wie internationaler Kulturen hinzuzufügen, [...]“ (ebd., S. 3.). In Bezug auf den historischen Kontext von Community Theatre erwähnt Eugene van Erven, dass die historischen Wurzeln von Community Theatre an vielen Orten der Welt in der Kolonialzeit liegen würden. In Jamaica habe es sich z.B. später, in den 40er Jahren, mit dem „School drama“ und der „Little Theatre Movement“ verbunden, einer Bewegung, in der viele auf Graswurzel-Ebene arbeitenden Theater-Kompanien mit eingeschlossen waren (ebd., S. 11 f.).

Als eine besondere Form des Community Theatre sei hier auch das Playback-Theatre genannt, eine interaktive Form von Stegreiftheater, welche auf erzählten Geschichten aus dem Publikum basiert (vgl. Salas 1999).

Aus den hier untersuchten Formen von Community-orientierten künstlerischen Strömungen wird deutlich, dass sie zur soziokulturellen Entfaltung einer Region wie auch zur Integration verschiedenster Gruppen von Menschen in hohem Maß beitragen. Dies findet teilweise in institutionalisierten Strukturen statt, jedoch entwickeln sich die Community-Projekte zu einem weitaus höheren Grad kulturell wie politisch auf einer „Graswurzel-Ebene“. Grundsätzlich sind sie nicht-hierarchisch, partizipativ und basisdemokratisch orientiert und aufgrund ihrer Vielfalt und Spontaneität beständig im Wandel begriffen. Von daher entwickeln sie sich auf einer strukturellen und ethischen Grundlage, die der CMT in vieler Hinsicht gleicht. Sowohl Community Art, Community Dance, Community Theatre wie CMT sind soziale und kulturelle Bewegungen, die sich aus den unmittelbaren Bedürfnissen der Menschen nach Freiheit, Gleichheit, Gerechtigkeit und einem sinnerfüllten Leben generieren.

6.3 Feministische Musiktherapie

Die feministische Musiktherapie ist ein weites Feld mit einer Fülle verschiedenartiger Ansätze, und es würde den Rahmen dieser Dissertation überschreiten, sie in all ihren vielfältigen Aspekten darzustellen. Vertieft man sich in diese Aspekte, wird deutlich, dass viele ihrer Konzepte mit Grundlagen der CMT in Resonanz stehen, wie z.B. ihr gemeinschafts-orientierter, emanzipatorischer, partizipatorischer Ansatz und das Infragestellen hierarchischer Strukturen und konventioneller therapeutischer Konzepte. Dabei kristallisieren sich sechs Aspekte heraus, auf die sich eine feministisch orientierte Musiktherapie besonders fokussiert. Dies sind:

- die verstärkte Wahrnehmung und Einbeziehung der Natur,
- die Integration von Spiritualität und einer ökologischen Sicht der Welt,
- die Einbeziehung soziologischer Konzepte,
- die Hinterfragung patriarchal geprägter hierarchischer Strukturen,
- die Rückbesinnung auf die Rolle der Frau im Feld von Heilung und Gesundheit,
- die besondere Wertschätzung gemeinschaftlicher musikalischer Aktionsformen.

Die amerikanische Musiktherapeutin Susan Hadley beschreibt in einer Studie aus dem Jahr 2006 die Beziehung zwischen Feminismus und Musiktherapie und weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass in den USA über 80% der MusiktherapeutInnen Frauen sind (Hadley 2006, S. 15). Diese Zahl wird von der amerikanischen Musiktherapeutin und Psychologin Barbara L. Wheeler noch spezifiziert, die von 88% spricht. Dabei erwähnt sie in einer Fußnote, dass es im United Kingdom 82% seien und in Deutschland 72% (Wheeler 2006, S. 451).

Die amerikanische Musiktherapeutin Jennifer Adrienne betont vor allem die Bedeutung feministischer Soziologie für die Musiktherapie, da sie systemrelevante, institutionelle geschlechtsspezifische Unterdrückung erhellen würde (Adrienne 2006, S. 44). In diesem Kontext stellt sie folgende vier Prinzipien auf:

1. „Eine feministische Musiktherapeutin [...] hinterfragt die sozialen Funktionen von Musik, die unbewusst zu fortgesetzter „Gender“ - Unterdrückung führen.
2. Eine feministische Musiktherapeutin praktiziert Freundschaft in der Musik.
3. Eine feministische Musiktherapeutin nimmt an, dass Musik jenseits eines verbundenen gemeinschaftlichen Kontextes dissoziierend und entkörperlicht ist.
4. Eine feministische Musiktherapeutin arbeitet dafür, Musik vom kapitalistischen patriarchalen Paradigma des ökonomischen Marktes zu befreien“ (ebd., S. 49 f.).

Sie kritisiert die gängigen Praktiken von Musiktherapie in Kliniken der USA als hierarchisch und dem kapitalistischen, patriarchalen Denken verhaftet, die Werte wie soziale Gerechtigkeit und Gemeinschaftlichkeit unterdrücken würden (ebd., S. 57 f.). In diesem Kontext zitiert sie die amerikanische Feministin Genevieve Vaughan, die als erste den Gedanken der „Schenk-Ökonomie“ als eines neuen Paradigmas formulierte, das im bedingungslosen mütterlichen Schenken wurzelt, im Gegensatz zum derzeitigen „parasitären“ ökonomischen System der Knappheit (ebd., S.

58). Diesen Gedanken überträgt sie auf die Situation der Musiktherapie und schreibt: „Je mehr wir Musik und musikalische Response von KlientInnen für institutionelle Ziele quantifizieren, evaluieren und analysieren, umso mehr partizipieren wir in der Markt-Ökonomie. Ein Schenk-Paradigma in der Musik würde bedürfnisorientiert und ohne einen equivalenten Return geschenkt sein [...]. Dies schließt nicht die Möglichkeit aus, musiktherapeutisch zu arbeiten. Ich glaube, es erfordert eben, dass wir ein andersartiges Paradigma für die Funktion der Musik in Beziehung zu den Orten anbieten, in denen wir einen wahren, nicht allein professionellen Bedarf sehen“ (ebd., S. 59). Bei dem Versuch, sich vorzustellen, wie dies in der heutigen Welt gelebt werden könne, sieht J. Adrienne „eine Kreuzung zwischen der Rolle eines Krankenhausgeistlichen und der einer Vermittlerin/eines Vermittlers von Traditionen, die sich an dem Wissen von der Erde orientieren“ (ebd., S. 59). In diesem Zusammenhang schreibt sie: „Der Raum einer Kapelle würde ein besseres Modell für einen Musiktherapieraum sein: indem man Lebensübergänge ehrt, gemeinschaftliche Verbindungen fördert [...] im Verständnis eines weiteren sozialen Kontextes, über die institutionelle Gesundheitsfürsorge hinaus. [...]“ (ebd., S. 59). Und sie erwähnt die feministischen Aktivistinnen Starhawk and Hilary Valentine, die in ihrer Arbeit mit Frauengruppen die spirituellen und psychologischen Aspekte nicht von den politischen trennen (ebd., S. 59).

Die Kritik an der Dominanz patriarchaler Werte in der klinischen Praxis – speziell der Musiktherapie – ist nicht nur ein amerikanisches Phänomen, sondern ein weltweites. Dies spricht z.B. aus einem Zitat der taiwanesischen Musiktherapeutin Chih-Chen Sophia Lee hervor, wenn sie schreibt: „Der Einfluss patriarchaler Werte auf die Arbeit klinischer Praxis und Politik scheint mit einer Profession, in der ein Übergewicht weiblicher PraktikerInnen vorhanden ist wie der der Musiktherapie nicht kompatibel“ (Lee 2006, S. 158). Und die norwegische Musiktherapeutin Randi Rolfsjord weist darauf hin, dass politische Macht im Rahmen von Musiktherapie grundsätzlich politische Machtverhältnisse spiegele (Rolfsjord 2006a, S. 324).

Die Bedeutung sozialer und kultureller Faktoren speziell in der therapeutischen Arbeit mit Frauen betont auch die koreanische Musiktherapeutin Seung-A Kim (Kim 2006, S. 146). Sie weist darauf hin, dass es – angesichts der patriarchalen Familienverhältnisse – gerade in Korea für MusiktherapeutInnen notwendig sei, eine feministische Agenda zu verfolgen (ebd., S. 146). Das Konzept von CMT hält sie für sehr geeignet, um therapeutisch in Korea zu arbeiten, zumal schamanische Rituale traditionell einen besonderen Stellenwert in der Musiktherapie hätten (ebd., S. 146).

Die unmittelbare Verwandtschaft von CMT und feministischer therapeutischer Theorie und Praxis spricht auch aus einem Beitrag der beiden australischen Musiktherapeutinnen Lucy O'Grady und Katrina McFerran. Sie weisen darin auf die Tatsache hin, dass australische Musiktherapeutinnen bereits seit vielen Jahren CMT praktizieren würden, ohne dass dies im internationalen theoretischen Diskurs je erwähnt worden wäre (O'Grady/McFerran 2006, S. 68). Dabei beziehen sie sich auf eine Be-

merkung von M. Pavlicevic und G. Ansdell, dass der Begriff CMT – in seiner Eigenschaft als neuer Name für etablierte internationale Praktiken – möglicherweise als „eurocentric and ill-informed“ wahrgenommen werden könnte (ebd., S. 67).

L. O'Grady und K. McFerran sehen eine starke Verbindung zwischen dem von B. Stige beschriebenen kulturzentrierten musiktherapeutischen Ansatz und feministischer therapeutischer Theorie. Während sie einerseits die Nähe von CMT zu dieser Theorie hervorheben, weisen sie andererseits darauf hin, dass diese Verbundenheit nicht ohne Spannungen sei. Feministische therapeutische Theorie strebe radikaler noch als CMT danach, therapeutische Praktiken von unterdrückerischem Potential innerhalb der Gesellschaft zu befreien. Von daher plädieren sie für einen stärkeren Einfluss dieser Theorien auf CMT, was zu einem „schönen feministischen Modell von CMT“ führen würde (ebd., S. 63). In diesem Zusammenhang erwähnen sie das Zitat eines südafrikanischen Musikologen, der angesichts der Vernachlässigung sozialer und kultureller Dimensionen in der Musiktherapie gesagt habe, die zeitgenössischen Ausprägungen (konventioneller individueller) Musiktherapie seien „nichts anderes als einige kolonialistische Importe“ (ebd., S. 64). Sie entwerfen in ihrem Beitrag ein feministisches Modell von CMT, das einen Ansatz zu verwirklichen sucht, der konventionelle therapeutische Konzepte noch radikaler in Frage stellt als CMT. Dabei nennen sie vier Aspekte, die ihnen in diesem Zusammenhang wichtig sind:

1. Ablehnung von ärztlichen Überweisungsprozessen (ebd., S. 75),
2. Ermittlung derer, die [zum therapeutischen Prozess] beizutragen wünschen,
3. das Verwobensein in vielschichtige Beziehungsebenen,
4. ein Fokus auf aktivem Musizieren (ebd., S. 75 f.).

Aus diesen Punkten spricht deutlich ein Verständnis von therapeutischen Prozessen, das in erster Linie auf der Begleitung und Unterstützung eines Netzwerks von Menschen basiert anstatt auf dem Expertenwissen eines Einzelnen (vgl. ebd., S. 78).

Einen anderen Schwerpunkt innerhalb einer feministisch orientierten Musiktherapie setzt Carolyn Kenny. Sie weist darauf hin, dass feministische Theorien von weißen akademischen Frauen erfunden wurden und die Mehrheit der indigenen Frauen sich vom Mainstream-Feminismus distanzieren, was zur Gründung einer parallelen Bewegung, der „Aboriginal Women's Movement“ geführt habe (ebd., S. 84). Nach C.

Kenny versteht sich diese Bewegung in einem weitaus größeren Kontext als die feministische Bewegung. Sie zitiert in diesem Zusammenhang die Anthropologin Grace Ouellette, welche zu den indigenen Frauen Kanadas schreibt: „Das Thema, welches das höchste Maß an Gemeinsamkeit hatte, ist der Respekt vor der Natur, was bedeutet, dass alle Dinge in der Natur verbunden sind und voneinander abhängen. [...]. In den vielen Gesprächen, die ich mit indigenen Frauen führte, wurde diese Idee oft als 'Verbundenheit' bezeichnet. Von daher verwundert es nicht, dass Aboriginalfrauen in diesen Begriffen denken, was ihre Beziehungen zu Männern betrifft. Aboriginalfrauen glauben, dass sie auf die Erde gekommen sind, um Leben zu geben, aber sie glauben auch, dass sie nicht allein handeln können“ (ebd., S. 85).

In einem ähnlichen Sinn erwähnt die amerikanische Musiktherapeutin und Psychotherapeutin Frances Smith Goldberg, dass sich viele schwarze Feministinnen in der Frauenbewegung übersehen fühlen, weil sich die feministische Theorie der Rassenfrage nicht wirklich geöffnet habe (Goldberg 2006, S. 102). Darüber hinaus thematisiert sie einen Aspekt feministischer Musiktherapie, der ihr problematisch erscheint, nämlich die Praxis vieler feministischer Psychotherapeutinnen, Grenzen zwischen sich und ihren Klientinnen in einer Art zu verwischen, die nicht im besten Interesse letzterer sei (ebd., S. 102.). Anstelle einer Betonung feministischer Theorien verweisen F. S. Goldberg und C. Kenny in erster Linie auf eine Rückverbindung mit traditionellen Kulturen indigener Völker, in denen das Weibliche auf einer elementaren Ebene geehrt wird. Dabei stellt F. S. Goldberg die Kraft des Mythos der „Dark Goddess“ bzw. das „Dunkle Weibliche“ in den Fokus (ebd., S. 108). Mit dieser dunklen weiblichen Kraft, die sich z.B. im Mythos des Abstiegs der Göttin Innana in die Unterwelt oder in dem Mythos der Göttin Kali zeigt, arbeitet sie in ihrer musiktherapeutischen Praxis (ebd., S. 109-111). Und sie schreibt: „Der Abstieg moderner Frauen in die Unterwelt transportiert sowohl spirituelle wie psychologische Signifikanz. [...]. Die Trennung dieser beiden Aspekte in der heutigen Gesellschaft ist nur ein weiterer hierarchischer Spalt, ausgelöst durch das Patriarchat“ (ebd., S. 115).

Aus ihrer Sicht sollten MusiktherapeutInnen in dem gesamten Erfahrungsspektrum verwurzelt sein, das die Musik bereithalte. Und sie gibt folgende Perspektive: „Die ‚Great Goddess‘ wird in der Musiktherapie dann zur Erscheinung kommen, wenn die Weite und Tiefe der Musik und musiktherapeutischer Praktiken in ALLEN musiktherapeutischen Programmen akzeptiert und gelehrt wird, nicht nur in einer Handvoll. Musiktherapie wird sein volles Potential entfalten, wenn der verborgenen Dunklen Gottheit, die in der Musik lebt, erlaubt wird, in all Ihrer Schönheit und Ihrem Schrecken, Ihrer Fruchtbarkeit und Ihrer Zerstörungskraft, Ihrer Wildheit und Ihrer Liebe zu leuchten [...]“ (ebd., S. 124 f.).

Francis S. Goldbergs Betonung des Aspekts der „Dark Goddess“ in Verbindung mit dem an der Natur orientierten musiktherapeutischen Konzept C. Kennys steht in deutlicher Resonanz zu der These dieser Dissertation und drückt etwas von der geistigen Weite aus, die CMT verwirklichen könnte, wenn sie ihr Potential auf allen Ebenen realisieren würde. Die von F. S. Goldberg erwähnte „Dark Goddess“ steht in diesem Kontext für Freiheit, Wahrhaftigkeit, Mut zur Wildheit und eine Ausdruckskraft jenseits von Konditionierungen.

Viele Ansätze im Bereich feministischer Musiktherapie sind geprägt von einer rückhaltlosen Bereitschaft, sich über beengende Strukturen im Gesundheitswesen hinaus für eine Erweiterung musiktherapeutischer Praxis und Theorie einzusetzen. Dies in Verbindung mit ihrer starken Werteorientierung rückt sie in unmittelbare Nähe von CMT. Deutlich wird dabei jedoch, dass die meisten Ansätze einer feministischen Musiktherapie wesentlich radikaler in Bezug auf eine politische oder spirituelle Ausrichtung orientiert sind als CMT.

6.4 Musiktherapie als Empowerment

Das Konzept des Empowerment – als Ermächtigung von KlientInnen – ist gleichfalls eine therapeutische Richtung, die der CMT nahesteht. Sie orientiert sich an den Kräften und Potenzialen der KlientInnen und strebt eine therapeutische Beziehung an, die sich jenseits von Hierarchien bewegt. Dies spricht deutlich aus einem Beitrag der norwegischen Musiktherapeutin Randi Rolfsjord, die im Jahr 2006 schrieb:

1. „[...] Empowerment trägt zu Grundsatz-Diskussionen über die Natur von Therapie in Beziehung zu unseren Konzepten von Gesundheit, Therapie und Musik bei.
2. Das Konzept des Empowerment stellt die Individualität von mentaler Gesundheit (und Gesundheit im allgemeinen) in Frage [...].
3. Empowerment treibt uns dazu an, therapeutische Beziehungen eingehend zu betrachten und auf [die Aspekte] Macht und Wissen zu hinterfragen.
4. Empowerment schließt eine politische Dimension in Beziehung zu therapeutischer Praxis mit ein und vermittelt einen politischen Forschungsansatz. [...].
5. Empowerment schließt Erkenntnisse in Bezug auf die Rechte des Klienten, zu musizieren, mit ein (Rolfsjord 2006b, S. 10 f.).

Aus R. Rolfsjords Sicht stellt die Philosophie des Empowerment eine signifikante Herausforderung zu traditionell dominierten Perspektiven, einschließlich Musiktherapie, dar. (ebd., S. 11). Der politischen Dimension von Empowerment in Beziehung zur Musiktherapie gibt sie eine besondere Bedeutung (vgl. ebd., S. 10), worin sich eine direkte Nähe zur CMT zeigt. In diesem Sinn weist R. Rolfsjord darauf hin, dass Praktiken, die als CMT dargestellt würden, in Übereinstimmung mit der Philosophie des „Empowerment“ stünden, indem sie Partizipation in einer Community betonen und Ermächtigungsprozesse beschreiben würden (ebd., S. 8).

Auch die beiden amerikanischen Musiktherapeutinnen Sandra L. Curtis und Chesley Sigmon Mercado betonen in einem Forschungsbericht aus dem Jahr 2004 die Bedeutung des „Empowerment“ in Verbindung mit CMT (vgl. Curtis/Mercado 2004). Sie beschreiben darin ein „Performance Arts Program“ als ein CMT Projekt für behinderte und nicht-behinderte Menschen, das in hohem Maß soziale Netzwerkbildung, Selbstermächtigung und soziokulturellen Wandel befördern würde. Vor dem Hintergrund von CMT-Prinzipien hätten sie als Musiktherapeutinnen innerhalb des vollen Spektrums vom individuellen bis zum gemeinschaftlichen Kontext gearbeitet, wobei ihre Rollen eine Balance zwischen der einer Musikerin und einer Therapeutin gespiegelt hätte (ebd., S. 6). Dazu schreiben sie: „Es spricht für sich, dass die TeilnehmerInnen durch die „performance arts“ zu ihren eigenen, äußerst starken FürsprecherInnen wurden. ‘Empowerment’ zu seinem eigenen Leben und Schicksal mag das größte Geschenk sein, das wir den Menschen widmen können, denen wir dienen“ (ebd., S. 14).

Aus diesen Beiträgen wird deutlich, dass das Konzept des Empowerment elementar mit etlichen Grundsätzen von CMT verbunden ist.

6.5 Gemeinschaftsorientierte künstlerische und therapeutisch orientierte Aktionsformen als politischer Widerstand und Friedensbewegung

Politischer Widerstand und Friedensbewegungen haben die Menschen zu allen Zeiten zu gemeinschaftlichem Handeln und künstlerischen Ausdrucksformen geführt. Dieses sehr weite Feld umfasst in diesem Kapitel Ausdrucks- und Aktionsformen aller Künste, – Musik, Tanz, Theater, Poesie und die bildende Kunst –, da gerade im politischen Widerstand die verschiedenen Kunstformen oft miteinander verschmelzen. Viele dieser Aktionen könnten per se als Performance-orientierte Formen von CMT im weitesten Sinn bezeichnet werden.

Aus der Fülle der Beispiele seien hier besonders die KünstlerInnen und AktivistInnen Edith Boxill, Anna Halprin, Starhawk (Miriam Simos), Judith Malina und Augusto Boal hervorgehoben, deren therapeutische und künstlerische Arbeit im 20. wie 21. Jahrhundert eine besondere Nähe zu Ansätzen von CMT aufweist.

So schuf die amerikanische Musiktherapeutin E. Boxill in den 80er und 90er Jahren ein internationales Netzwerk als Friedensinitiative für den Einsatz musiktherapeutischer Arbeit (vgl. Trollalden 2010). Im März 1988 gründete sie die Organisation „Music Therapists for Peace (MTP)“ und schrieb dazu: „In der Summe verkörpert diese globale Vision und Orientierung die kulturübergreifende Rolle von Musiktherapeuten als Botschafter des Friedens durch Musiktherapie.“ (Boxill 1989, S. 135). Und so wie E. Boxill als Musiktherapeutin für den Frieden mit der Schaffung umfassender Netzwerke arbeitete, entwickelte die amerikanische Tänzerin Anna Halprin als Performance-Künstlerin internationale Friedensprojekte. Ihre außergewöhnliche künstlerische Entwicklung ist geprägt von hohem Pioniergeist und Mut. Seit nahezu 30 Jahren entwickelt sie große Tanzperformances mit Hunderten von TeilnehmerInnen wie z.B. ihr Projekt „Circle the Earth“, ein gemeinschaftliches Tanz-Ritual, das als Friedensprojekt für die Erde Menschen auf der ganzen Welt mit einbezieht (vgl. Halprin, 2010). Ihre Friedensarbeit, die Gruppen unterschiedlichster Menschen verbindet, ist vor allem dem Community Dance nahe und steht in Resonanz mit der Werteorientierung von CMT (ebd., 2010).

Eine andere und doch verwandte Strömung gemeinschaftsorientierter Friedensarbeit vertritt die amerikanische Psychologin, Ökofeministin und anarchistische Friedensaktivistin Starhawk (Miriam Simos), eine Pionierin bei der Wiederbelebung von erdverbundener Spiritualität (vgl. Starhawk 2010). Neben einer Vielfalt von Aktionen für Frieden und Gerechtigkeit entwickelte sie den „Spiral Dance“, den sie in großen Städten der USA bei Friedensdemonstrationen mit mehr als dreihundert Frauen tanzte (ebd., 2010). Die Frauen singen während der Demonstrationen gemeinsam Lieder für den Frieden und weben auf den Straßen Netze als Symbol für Werte wie Mitgefühl, Versöhnlichkeit und Verbundenheit. In dieser Weise z.B. demonstrierten sie in den 90er Jahren bei einem Aufgebot von Tausenden von Polizis-

ten gegen den Krieg im Irak (ebd., 2010). Bis heute initiiert sie viele gemeinschaftsorientierte Friedensprojekte in den Krisenregionen der Erde (ebd., 2010).

Ein Beispiel aus dem Feld des „Community Theatre“ ist das Lebenswerk der Künstlerin Judith Malina, die, in Deutschland geboren, 1947 in New York mit dem Dichter Julian Beck zusammen das experimentelle „Living Theatre“ ins Leben rief, ein radikal anarchistisch-pazifistisches Theaterprojekt von äußerster Unmittelbarkeit, das bis zum heutigen Tag besteht (vgl. Burgess 2010). In ihrer Arbeit bezieht diese Theatergruppe nach dem Motto „Alles ist Theater“ ihr Publikum intensiv mit ein, wobei sie vielfach auf öffentlichen Plätzen auftrat und mit spontanen elementaren Aktionen (wie z.B. dem Weitergeben von Erde von Hand zu Hand) beeindruckte. Durch ihren Impuls, mit ihren medienübergreifenden Performances zu einer Kultur des Friedens beizutragen und dabei alle Menschen ihres Umfelds zu integrieren, steht sie in deutlicher Resonanz zu CMT.

Auch das Lebenswerk des brasilianischen Regisseurs Augusto Boal weist eine klare Entsprechung zu Aktionsformen von CMT wie auch dem Community Theatre auf. Er schuf neue experimentelle Theaterformen wie das „Theatre of the Oppressed“ (Theater der Unterdrückten), das „Forumtheater“, das „Unsichtbare Theater“ und das „Legislative Theater“ (vgl. Staffler 2006). A. Boal arbeitete mit interaktiven Performances für eine Veränderung der westlichen Gesellschaften hin zu Gesellschaftsformen, die auf Gerechtigkeit, Solidarität, Demokratie und Frieden basieren. Er verbindet dabei Kunst und Selbsterfahrung mit politischem Handeln und bietet Möglichkeiten der Aktivierung von im Alltag oft unterdrückten sozialen und kommunikativen Ressourcen in der schauspielerischen Begegnung an (vgl. ebd., 2006). Inzwischen ist das „Theater der Unterdrückten“ zu einer internationalen Theaterpraxis geworden, die in ca. 70 Ländern Verbreitung gefunden hat.

In den von A. Boal entwickelten künstlerischen und sozialen Formen des Theaters sind Kunst, Politik und Therapie im weitesten Sinn dicht miteinander verwoben. Ihre gemeinsame Komponente ist die Transformation von Krankheit, Leid und Unterdrückung hin zu einer gesunden, auf Frieden basierenden Gesellschaft (vgl. Rinke 2009, Staffler 2006).

Es gibt in Gegenwart und Geschichte sehr viele Beispiele von künstlerischen und im weitesten Sinn therapeutisch orientierten Aktionsformen, deren Ziele Frieden, Freiheit und Gerechtigkeit sind, und es ist nicht möglich, sie im Rahmen dieser Dissertation umfassend zu berücksichtigen. Allen ist eigen, dass ihnen ein starkes Vertrauen in die transformierende Kraft von Gemeinschaft und Kunst zugrunde liegt. Und so wie die Kraft der Musik und die Kraft von Gemeinschaft für die höchsten und reinsten Ziele der Menschheit eingesetzt wurde, so zeigt die Geschichte auch, dass Menschen in Diktaturen genau diese Elemente zur Manipulation, Verschleierung und Unterdrückung gebrauchten. Da dies gerade in der deutschen Geschichte des vergangenen Jahrhunderts geschah, befasst sich das nächste Kapitel mit diesem Thema.

6.6 Ihr Gegenteil – Exkurs: Der Missbrauch von Gemeinschaft und ihrer Musik am Beispiel des nationalsozialistischen Deutschland und ihre Bedeutung für die Opfer der NS-Herrschaft und oppositionelle Kräfte

Wenn – wie in dieser deutschsprachigen Dissertation – von der Wirkung der Musik in Verbindung mit Gemeinschaftsaspekten und politischen Zusammenhängen die Rede ist, halte ich es für unumgänglich, auf den gewaltigen Missbrauch der Magie von Gemeinschaft und ihrer Musik von Seiten der NSDAP hinzuweisen. Die Betrachtung von Musik im Dritten Reich zeigt deutlich, dass Menschen in der Lage sind, gerade etwas so intim mit der menschlichen Seele Verwobenes wie die Musik dazu zu benutzen, die zerstörerischsten Kräfte zu entfesseln. Die Auswirkung der Musik hängt bekanntlich entscheidend davon ab, in welcher Weise, mit welcher Absicht und in welchem Zusammenhang sie von Menschen vermittelt wird.

Das Tragische des Missbrauchs von Gemeinschaft und Musik im Dritten Reich zeigt, wie gerade elementarste kulturelle Äußerungen wie die des Musikalischen und des Gemeinschaftlichen in ihrer Verbindung zur Waffe der nationalsozialistischen Indoktrination gemacht wurden. Damit hatten die Diktatoren ein mächtiges Instrument der Manipulation geschaffen, mit dem sie direkt im Innersten der menschlichen Seele „operieren“ konnten. Dieses Instrument der Manipulation beider menschlicher Güter: Musik und Gemeinschaft verschaffte ihnen Zugang zu den wohl empfindlichsten, empfänglichsten und ungeschütztesten Bereichen des menschlichen Wesens.

Die Manipulation von Menschen zu nationalistischen bis hin zu kriegerischen Zwecken ist allerdings keine Besonderheit des Dritten Reichs, sondern geht auf eine lange Tradition zurück. So erwähnte H.-H. Decker-Voigt im Jahr 1991 die Tatsache, dass „im Kaiserreich die Musikoffiziere um mehr als 50 Prozent höher besoldet waren als vergleichbare Offiziersränge“ (Decker-Voigt 1991, S. 62). Er weist darauf hin, dass der „ergotrope“ Aspekt von Musik, der die Menschen zunächst positiv stimulieren, ermutigen und freundlich aktivieren würde, in destruktiver Weise eingesetzt, „schädigen, verletzen (im physischen Sinn) [...] kann“ (ebd., S. 63 f.). Etliche Völker, wie z.B. die Kolonialmächte, begleiteten ihre Angriffe in den Kriegen der Vergangenheit mit Musik, um Mut und Einigkeit unter den Soldaten zu stimulieren. In dieser Arbeit liegt allerdings der Fokus auf der Zeit des Dritten Reichs, einer Zeit, in der der gezielte Einsatz von Gemeinschaft und ihrer Musik durch Deutsche – in Zusammenhang mit einem durchorganisierten Konstrukt weiterer Maßnahmen –, dazu beitrug, die Herrschaft eines Regimes zu etablieren, das für millionenfachen Tod, Folter und Leid von Menschen verantwortlich ist.

Ein weiterer Grund dieser Fokussierung auf die Zeit des Nationalsozialismus liegt darin begründet, dass in dieser Dissertation davon ausgegangen wird, dass Spiritualität, Musik und Musiktherapie unmittelbar verbunden sind, und auch das Bedürfnis des Menschen nach Spiritualität von den Nationalsozialisten missbraucht wurde. H.

Walach schreibt dazu: „Ein wichtiges Motiv des Nazismus war es, der geknickten deutschen Volksseele [...] Selbstbewusstsein einzuhauchen. Die Nazi-Ideologie tat dies, indem sie die Herrlichkeit der germanischen Vergangenheit, die mythische Religion der Germanen, die Spiritualität eines neuen deutschen Arierreichs gegen die alten Religionen [...] ausspielte (Walach 2011, S. 180). Und der Kunsttheoretiker Rüdiger Sünner bemerkt zu diesem Thema: „Tatsache ist, dass im ‘Dritten Reich‘ zahlreiche mythologische Elemente zur Glorifizierung einer ‘arischen Herrenrasse‘ benutzt wurden und in die Wiederbelebung von Kult- und Symbolformen einfließen, die diese Ideologie tief im Gefühlsleben der Bevölkerung verankern sollten“ (Sünner 2009, S. 8). H. Walach nennt diese Tatsachen als Gründe, um zu verstehen, warum vor allem in Deutschland heute das Thema Spiritualität mit einem Tabu belegt ist und plädiert in diesem Kontext für einen „gezielten, bewussten und möglicherweise schmerzhaften Tabubruch“ (Walach 2011, S. 181). Die bis heute währende Abwertung in intellektuellen Kreisen Deutschlands nicht nur von Spiritualität, sondern auch von gemeinschaftlichem Singen zeigt ein weiteres Mal, wie lange ein Missbrauch des tiefsten Ausdrucks der menschlichen Seele – Spiritualität und Musik als unauflösbare Einheit – seine Auswirkungen zeigt.

Der Missbrauch von Spiritualität, Gemeinschaft, Musik und besonders von Gesang und Rhythmus bahnte sich schon vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten an, wobei Elemente der Lebensreform-Bewegungen wie z.B. freigeistige Strömungen, ein neues Körperbewusstsein und die Hinwendung zur Natur, vereinnahmt und ideologisiert wurden. Die Musiktherapeutin Elena Fitzthum schrieb dazu: „Es entsprach der ideologischen und politischen Realität der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, dass selbst die Beschäftigung mit der Stimme als Gegenstand faschistoider Erziehung in der Ära des Nationalsozialismus missbraucht wurde. [...]. Es zeigte sich, dass Kernideen der Rhythmik zur ideologischen Falle werden konnten. Es war das Pendeln zwischen dem Glauben an das Über-Individuelle, an den universellen und mächtigen Rhythmus einerseits und dem originären Individuellen im Menschen andererseits. Ersteres machte sie instrumentierbar für eine faschistoide Pädagogik, Zweiteres erschloss einen gangbaren Weg in Richtung Musiktherapie“ (Fitzthum 2003, S. 43 f.). Es ist möglich, dass eine Ursache, warum – zumindest in Westdeutschland – der individuellen Musiktherapie noch immer ein höherer Wert beigegeben wird als gemeinschaftsorientierten Formen, mit darin begründet liegt, dass sie frei ist vom Schatten der Vergangenheit.

Dieses Kapitel gibt einerseits einen Überblick über den Missbrauch von Gemeinschaft und ihrer Musik im nationalsozialistischen Deutschland, – der allerdings im Rahmen dieser Arbeit keinesfalls erschöpfend sein kann –, und zeigt andererseits auch ihre Bedeutung für die Opfer der NS-Herrschaft und junge oppositionelle Kräfte auf, die unter hoher Gefährdung ihres Lebens in dieser Zeit für Werte wie Freiheit, Selbstbestimmtheit und Menschlichkeit einstanden.

6.6.1 Die ideologische Instrumentalisierung der Musik im nationalsozialistischen Deutschland

Die Musik hatte in der Diktatur Hitlers einen überaus hohen Stellenwert, da man sich ihrer emotionalen Wirkung als ideologisches Manipulationsinstrument von Menschenmassen bewusst war und Gefühlsaspekte („Blut und Boden“) im Nationalsozialismus eine hohe Rolle spielten. Allerdings ist dieses Feld bis heute relativ wenig erforscht. Nach dem Musikwissenschaftler Bernd Sponheuer ist die Geschichte der Musik im nationalsozialistischen Deutschland bisher nur in Ansätzen untersucht worden (Sponheuer 1997, Sp. 41). Und der Kulturwissenschaftler Rainer Sieb weist darauf hin, dass der größte Teil der Publikationen zu diesem Thema erst 35 bis 45 Jahre nach Beendigung des Zweiten Weltkriegs geschrieben wurden (Sieb 2007, S. 4). So ist in der Ausgabe der Enzyklopädie „Musik in Geschichte und Gegenwart“ aus dem Jahr 1961 nur der Begriff „Nationalhymne“ zu finden, nicht aber „Nationalsozialismus“ (vgl. Blume 1961, S. 1274). Man hat das Thema also über drei Jahrzehnte weder musikwissenschaftlich erforscht noch bewältigt, – ein weiterer Grund, warum ihm in dieser Dissertation ein besonderer Platz gebührt.

Die folgenden Ausführungen beziehen sich in erster Linie auf eine sehr gründlich recherchierte Forschungsarbeit von Rainer Sieb aus dem Jahr 2007. Seine Forschungen zeigen, dass den ehemaligen Reichsleitungen der NSDAP beim Aufbau einer parteiinternen Musikarbeit in den Jahren von 1933 bis 1945 eine außerordentliche Rolle zukam. Man verfolgte vor allem zwei Ziele:

1. Die Förderung anspruchsvoller Konzerte für eine große Anzahl von Arbeitern und Angestellten in Betrieben vor Ort durch das fast aus 90 Musikern bestehende NS-Reichs-Symphonieorchester.
2. Die systematische Förderung des eigenen Musizierens der Volksgenossen, ob in den Gliederungen der Partei, am Arbeitsplatz oder auch in der außerschulischen Jugendbildung (Sieb 2007, S. 195).

Ähnlich wie die Ermordung von Juden, Sinti, Roma und psychisch kranken, erkrankten oder behinderten Menschen unterstand auch die musikalische Bildung und Infiltration der Bevölkerung mit nationalsozialistischem Liedgut einer äußerst durchstrukturierten Institutionalisierung. So gab es z.B. den „Sachbearbeiter für Kunst- und Kulturfragen“, den Sachbearbeiter für Musikfragen“, das Musikreferat im „Amt für Kunstpflege“, das Amt des „Reichsmusikinspizienten“, die Volksmusikarbeit des Amtes „Feierabend“ in der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“, es gab Musik- und Spielmannszüge unter der Leitung des „Kreismusikzugführers“ in den Gliederungen der NSDAP und nicht zuletzt das „NS- Reichs- und Symphonie-Orchester“ (ebd., S. 2 f.). Größter Wert wurde vor allem am Anfang des 2. Weltkriegs auf die „Aktivierung der Dorfkultur“ durch die Partei-Kanzlei gelegt (ebd., S. 38 f.). Die gemeinschaftsbildende Kraft von Musik und Kultur schien den NS-Ideologen deutlich bewusst gewesen zu sein, denn laut R. Sieb verfasste Reichsleiter Martin

Bormann am 19. August 1942 folgendes Rundschreiben mit der Nr. 125/42 aus dem Führerhauptquartier: „[...] Einige Gauleiter sind der Ansicht, dass die dörfliche Kulturarbeit während des Krieges ruhen sollte, weil es an geeigneten Mitarbeitern fehle [...]. Dieser Auffassung kann nicht beigetreten werden. Die Förderung der Dorfkultur ist eine höchst wichtige politische Aufgabe, die gerade während des Krieges besonders bedeutungsvoll ist. [...]. Die Dorfkultur ist weniger eine Frage der Organisation, sie muss vielmehr als echte Gemeinschaftsleistung aus der Bevölkerung hervorgehen und die Wirksamkeit politischer Versammlungen verstärken“ (ebd., S. 39 f.). Und M. Bormann ordnete an: „Musik, Gesang, dörfliches Theaterwesen, Volkstanz [...] müssen unter eindeutiger nationalsozialistischer Führung wieder zu lebendigem, traditionsfähigem Leben erweckt werden“ (ebd., S. 41).

Nach R. Sieb ist weiteren Anordnungen aus dem Jahr 1942 zu entnehmen, dass „Bormann das Musizieren und Singen in einer Musikgemeinschaft auf dieselbe Stufe [stellt] wie z.B. die Dienstaufgaben als Parteimitglied in einer Organisation der Bewegung“ (ebd., S. 41 f.).

Darüber hinaus bestanden Planungen zum Aufbau von parteieigenen Gemeinschaftshäusern als NS-Kulturstätten in den Ortsgruppen, in welchen man über den musikalischen Einsatz der Dorfforganisten und Lehrer für die Partei nachdachte (ebd., S. 52 f.). Allerdings wurde die Errichtung der Gemeinschaftshäuser bereits 1942 eingestellt, da, wie R. Sieb erwähnt, M. Bormann sich mit diesen Plänen „hoffnungslos überschätzte“ (ebd., S. 53). Aus einem Mitteilungsblatt des Gauinspektors Wilhelm Gundelach vom 21. April 1938 geht besonders deutlich hervor, in welchem hohem Maß sich die Nationalsozialisten der Wirkung von Musik auf die Gefühle des Menschen bewusst waren (ebd., S. 97). Nach etlichen Vorschlägen zur Kontrolle und Überwachung von Musik- und Spielmannszügen, Marschgesängen, Kapellen und Rundfunkkonzerten betont er darin die Bedeutung für eine umfassende kontrollierte NS-Musikpflege und schreibt, dass er in Zukunft für diese Musikarbeit auf Reichsebene „nur von dem Gedanken der [...] Sicherung des nationalsozialistischen Kulturgutes und der Gefühlswerte unserer Weltanschauung durch das hervorragende und einzigartige Propaganda- und Kunstmittel der Musik beseelt“ sei (ebd., S. 99). Und auf dem Reichsparteitag am 6. September 1938 teilte Adolf Hitler in seiner Kulturrede den Volksgenossen mit: „[...] Wohl aber ist es nötig, die allgemeinen Gesetze für die Entwicklung und Führung unseres nationalen Lebens auch auf dem Gebiete der Musik zur Anwendung zu bringen, das heißt, nicht in technisch gekonntem Wirrwarr von Tönen das Staunen der verblüfften Zuhörer zu erregen, sondern in der erahnten und erfüllten Schönheit der Klänge ihre Herzen zu bezwingen“ (ebd., S. 110 f.).

Diese Aussagen zeigen klar den Mechanismus der Vereinnahmung: Hitler zielt mit seinen Formulierungen genau in das Innere der Seele des Menschen und berührt seine höchsten Werte, – die „erfüllte Schönheit“ von Musik. Allerdings verrät das

letzte Wort, „bezingen“, den gewaltsamen Hintergrund der nationalsozialistischen Eroberung des Musiklebens in Deutschland.

Diese Eroberung versuchte, an tiefe Sehnsüchte des Menschen nach einem ganzheitlichen Leben, Spiritualität und einer Überwindung der Entfremdungstendenzen in der modernen Zivilisation durch eine unmittelbare Verbindung von Musik mit dem alltäglichen Leben anzuknüpfen. Die einer solchen Eroberung zugrunde liegende Philosophie lag in einer Art „Ersatz-Mythologie“, wie sie R. Sünner beschreibt, „die Fragen nach dem Ursprung und der Zukunft beantworten wollte und die [germanischen] Helden der Vorzeit zu Identifikationsmustern für die Gegenwart verklärte“ (Sünner 2009, S. 7). Dazu missbrauchte man die Kraft der Mythen wie der Musik und versuchte u. a., eine grundlegende Erneuerung der deutschen Volksmusik und des Volkliedes herbeizuführen. So weist R. Sieb darauf hin, dass die Stelle „Volkstum und Brauchtum“ im Amt „Feierabend“ für die praktische Umsetzung besondere Richtlinien vorgab (Sieb 2007, S. 119).

Der ersten Richtlinie zufolge sollte die „Musik wieder [...] lebensnotwendiger Ausdruck jedes Menschen, lebendiger Bestandteil des gemeinschaftlichen Daseins unseres Volkes werden.“ Und in der zweiten Richtlinie wird ausdrücklich auf den gemeinschaftsbildenden Charakter einer Musikkultur hingewiesen, die mitten im Volk verankert ist: „Um überhaupt wieder Keimzelle eines neuen Musizierens zu werden, tragen die Sing- und Musikgemeinschaften ihre Lieder mitten ins Volk. Sie singen nicht v o r dem Volk, sondern i m Volke und m i t dem Volke. Sie erfüllen diese Aufgabe vor allem dadurch, daß sie die Kerntruppen bilden, welche die großen ‘Offenen Liedersingen‘ tragen [...] helfen, die von der NS-Gemeinschaft ‘Kraft durch Freude‘ meist in Gemeinschaft mit der Hitlerjugend veranstaltet werden“. Dieses „Offene Liedersingen“ sollte auf folgende Weise gestaltet werden: „Die Sing- und Musikgemeinschaften der NS-Gemeinschaft ‘Kraft durch Freude‘ führen große ‘Offene Volkssingestunden‘ im Sommer im Freien, im Winter in den entsprechenden Sälen durch. Die Singgemeinschaften der Betriebe haben außerdem die Aufgabe, mindestens monatlich einmal anlässlich eines Betriebsappells ein Singen im Betrieb zu veranstalten“ (ebd., S. 120 f.).

R. Sieb weist darauf hin, dass die unter dem Namen „Spieleinheiten“ zusammengefassten Bläsergruppen in der Hitler-Jugend mit Ausbruch des Zweiten Weltkriegs zunehmend an Bedeutung gewannen, denn durch den steigenden Musikermangel kamen gerade diese Spielmannszüge verstärkt zum Einsatz (ebd., S. 200). Später wurden besonders die jungen Chor- und Instrumentalgruppen zur „musikalischen Aufheiterung der Kampftruppen“ bis an die vordersten Frontabschnitte geschickt (ebd., S. 200). Während der Zeit des Krieges setzten die Nationalsozialisten Musik sogar zur Begleitung von Hinrichtungen und Ermordungen Abertausender von Menschen in den Gaskammern ein (vgl. Hamburger Institut für Sozialforschung 1994).

6.6.2 Zur Bedeutung von Musik, Tanz und Gemeinschaft bei den Opfern des Nationalsozialismus und oppositionellen Jugendbewegungen

Die Kraft der Musik – wie auch die Kraft von Tanz, Malerei und Poesie – war für viele Opfer und oppositionell arbeitende Menschen im Nationalsozialismus eine Quelle von Trost, Ermutigung und Überlebenskraft. Dies geht z.B. aus zeitgenössischen Dokumenten, die der tschechische Autor Milan Kuna Anfang der 90er Jahre veröffentlichte und kommentierte, deutlich hervor (vgl. Kuna 1993).

So schreibt er zur Bedeutung der Musik im Konzentrationslager: „Musik ist für die Häftlinge im Konzentrationslager in eminentem Maß und im allerwörtlichsten Sinne ein existentielles Bedürfnis gewesen. Sie hat die Bande des einzelnen an das Leben und an die Gemeinschaft gestärkt, sie hat Kräfte stimuliert, die zum Überleben unverzichtbar sind“ (ebd., S. 353).

An anderer Stelle zitiert er den Überlebenden des Lagers in Auschwitz Adolf Burger, der über die Menschen, die zum Tod in den Gaskammern verurteilt waren, schrieb: „In Gruppen von je 1500 Menschen gingen die Verurteilten in den Tod. Sie starben tapfer. Die Mauern der Gaskammern waren zwar dick, doch selbst durch sie ist die Geistesstärke jener hindurchgedrungen, die der Gewalt unterlagen. Nicht schreiend und weinend, sondern mit den tschechoslowakischen Hymnen und der Internationale auf den Lippen nahmen diese Märtyrer vom Leben Abschied. Ihr Tod wurde dem Schreckenskonto der deutschen ‘Übermenschen‘ und ‘Verteidiger der europäischen Kultur‘ hinzugefügt“ (ebd., S. 152).

Und M. Kuna zitiert einen weiteren Zeitzeugen, Viktor Heller, der einen bewegenden Bericht zur Befreiung der überlebenden Menschen im Lager Theresienstadt und der Kraft gemeinsamen Singens gab: „Fast alle knieten nieder und begannen, einander zu umarmen und zu küssen. Große Tränen flossen ihnen über die Wangen. Manche knieten und beteten laut, aber die meisten lagen sich in den Armen. Es gab kein Jubelgeschrei, keine Begeisterungsrufe, es waren Augenblicke, da von allen die Furcht und das Grauen abgefallen war und der Stern der Hoffnung, der Freiheit aufging. Und dann begann eine Gruppe von Kameraden, die in der Ecke der Zelle knieten, ‘Wo ist mein Heimatland‘ zu singen! Nie wieder im Leben werde ich wohl jene wunderbaren Klänge hören, die die Kameraden anstimmten. Das war kein schlichter Gesang, vielmehr sang in diesen Augenblicken die Heimat in und durch ihre Stimmen zu uns. Immer mehr schlossen sich an, und sogleich war die ganze Zelle auf den Knien und sang unsere Hymne [...]. Auch jene, die sie schon lange nicht mehr über die Lippen gebracht hatten, erwachten und sangen das teure Lied, das uns daran erinnerte, dass auch wir ein Heimatland hatten, dass wir nicht nur Rädchen und Nummern waren, zu denen die Deutschen uns gemacht hatten, sondern dass wir liebten und das uns ebenfalls liebte. Das waren unvergessliche Augenblicke“ (ebd., S. 152 f.).

So zeigen diese Zitate in ergreifender Weise, wie die Musik und die Kraft der Gemeinschaft den Menschen in extremsten Umständen halfen, zu überleben, sich miteinander zu verbinden und ihre Würde zu bewahren.

Diese Bewahrung der eigenen Würde, Identität und Freiheit war etlichen Menschen in der Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft so viel wert, dass sie trotz des Risikos, hingerichtet zu werden, oppositionelle Lieder sangen, verbotene Tänze tanzten und politischen Widerstand leisteten.

Dies geht z.B. aus Berichten über die relativ wenig bekannten Jugendbewegungen der „Edelweißpiraten“ und der „Swing-Jugend“ hervor (vgl. Lichte 1997). Nach dem Autor Michael Lichte gingen die Edelweißpiraten aus der im Jahr 1933 verbotenen bündischen Jugend hervor, die sich an die Traditionen der 1899 entstandenen Wandervogelbewegung anschloss (ebd., S. 1997). Ihr Erkennungszeichen war ein Edelweiß unter dem linken Rockaufschlag oder eine edelweißfarbene Stecknadel. Sie lehnten die 1939 beschlossene „Jugenddienstpflicht“ innerhalb der Hitlerjugend ab und orientierten sich an Werten wie Selbstbestimmung, Selbstverantwortlichkeit, Wahrhaftigkeit und Natürlichkeit.

M. Lichte erwähnt in diesem Kontext, dass sich die bündische Jugend zwar anfangs vor allem aus dem Bürgertum rekrutierte, doch Ende der 30er Jahre zunehmend Interesse bei proletarischen Jugendlichen fand, die darin eine Alternative zu den NS-Jugendorganisationen sahen (ebd., 1997). Die Nationalsozialisten verboten bei Strafe die Fahrten und Camps der Jugendlichen, die das Verbot jedoch missachteten. So schreibt M. Lichte: „Auf den Fahrten traf man sich mit anderen Gruppen, zeltete zusammen und sang verbotene, bündische Lieder“ (ebd., 1997). Im Laufe der folgenden Kriegsjahre, als die Schrecken des NS-Regimes immer deutlicher wurden, bildeten sich etliche neue Jugendgruppen, die sich zunehmend politisierten und – laut M. Lichte – Kontakt zum politischen Widerstand aufnahmen (ebd., 1997).

Er weist darauf hin, dass das NS-Regime den zivilen Ungehorsam, die Aufrechterhaltung traditioneller Gemeinschaften, die Ablehnung von NS-Normen und den zum Teil aktiven Widerstand (auch die Weiße Rose entstand aus dieser Bewegung) sehr ernst nahm, ihn systematisch verfolgte und drakonisch bestrafte (ebd., 1997). Dies führte schließlich dazu, dass etliche junge Menschen in Jugendkonzentrationslager eingewiesen und einige führende Jugendliche im Jahr 1944 von den Nationalsozialisten ermordet wurden (ebd., 1997).

Die zunehmende Politisierung einer zunächst eher unpolitischen Jugendbewegung gilt auch für die „Swing-Jugend“, einer oppositionellen Jugendkultur während der NS-Diktatur, der sich besonders Jugendliche aus dem Mittelstand und gehobenen Bürgertum anschlossen (ebd., 1997). Sie pflegte in Abgrenzung zur Hitlerjugend und der NSDAP einen Lebensstil, der sich am anglo-amerikanischen Vorbild orientiert und begeisterte sich für die Jazz-, bzw. Swing-Musik. Die Abgrenzung suchten die Jugendlichen durch den Aufbau einer Gegenkultur zu ziehen, durch gemeinschaftliches Hören von Swingmusik, gemeinsames Musizieren und Tanzen (ebd.,

1997). Ein Protokoll des HJ-Streifendienstes vom 8.2.1940, das anlässlich einer antifaschistischen Schweizer Ausstellung im Jahr 2006 präsentiert wurde, schildert einen Tanzabend der „Hamburger Swingjugend“, aus dessen Atmosphäre die Non-Konformität mit den NS-Normen deutlich hervorgeht: „Der Anblick der etwa 300 tanzenden Personen war verheerend. Kein Paar tanzte so, dass man das Tanzen noch als einigermaßen normal bezeichnen konnte. Es wurde in übelster und vollendetster Form geswingt. Teilweise tanzten zwei Jünglinge mit einem Mädels, teilweise bildeten mehrere Paare einen Kreis, wobei man sich einhakte und in dieser Weise dann weiter gehüpft wurde. Viele Paare hüpften so, indem sie sich an den Händen anfassten und dann in gebückter Stellung, den Oberkörper schlaff nach unten hängend, die langen Haare wild im Gesicht, halb in den Knien mit den Beinen herumschleuderten. Bei manchen konnte man ernsthaft an deren Geisteszustand zweifeln, derartige Szenen spielten sich auf der Swingfläche ab. In Hysterie geratene Neger bei Kriegstänzen sind mit dem zu vergleichen, was sich dort abspielte (...). Alles sprang wild umher und lallte den englischen Refrain mit. Die Kapelle spielte immer wildere Sachen. Kein Mitglied der Kapelle sass mehr, sondern jeder ‘hottete’ wie wild auf dem Podium herum [...]“ (vgl. Kollektiv „Brennpunkt Faschismus“, 2006).

Die Bewegung der „Swing-Jugend“ wurde schließlich verboten, und im Jahr 1941 wurden 300 Mitglieder der Swing-Jugend auf Grund der „Sofort-Aktion gegen die Swing-Jugend“ vom 18. August 1941 verhaftet, ein Anführer kam 1943 ins Jugendkonzentrationslager (Lichte 1997). M. Lichte weist auch darauf hin, dass es später Kontakte zum Hamburger Zweig der Weißen Rose gegeben hatte. Diese wenigen Kontakte reichten aus, um einige Swings wegen Hochverrats, staatsfeindlicher Propaganda und Wehrkraftersetzung vor dem Volksgerichtshof anzuklagen, – ein Prozess hätte deren Tod bedeutet. Es kam allerdings nicht dazu, weil die Alliierten einmarschierten (ebd., 1997).

Während der gesamten Zeit des Krieges gelang es der NS-Herrschaft nicht, die Swing-Bewegung auszumerzen, zu groß war die Begeisterung der Jugendlichen für diese Musik, die für sie Freiheit symbolisierte, – zu groß war auch die Abneigung gegen die zunehmende Militarisierung und Gleichschaltung innerhalb der Jugendorganisationen der HJ (ebd., 1997).

Diese Ausführungen lassen erkennen, wie die Kraft von Musik, Tanz und Gemeinschaft einerseits vom NS-Regime zur Etablierung ihrer Macht benutzt wurde, jedoch andererseits für die Opfer, oppositionellen Jugendlichen und WiderstandskämpferInnen eine unerschöpfliche Quelle von Trost, Hoffnung, Mut und Stärkung ihrer eigenen Identität bildete.

6.6.3 Brücke zur Gegenwart und die Aufarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit in Deutschland bezüglich gemeinschaftlichen Singens und Musizierens

Dieser Exkurs zu den musikalischen Aktivitäten im Dritten Reich zeigt deutlich, wie sich die NS-Diktatur in hohem Maß gerade der Werte bzw. Bewusstseinsinhalte bemächtigte, die Thema und Basis dieser Dissertation bilden:

1. Die Förderung von Gemeinschaftsbildung,
2. die Förderung einer Gesangs- und Instrumentalmusikkultur als Alltagskultur in Stadt und Land,
3. der Anspruch und das Bewusstsein, dass Musik jedem Menschen zugute kommen sollte, gleich welchen Standes und Bildungsgrades,
4. das Wissen von der Tiefenwirkung der Musik auf die menschliche Psyche,
5. die Rückverbindung mit der Natur, häufig in Zusammenhang mit Musik und die Betonung elementarer Erfahrungen,
6. die Betonung des Wertes lebendiger Traditionen und neuer Formen der Spiritualität auch außerhalb der christlichen Kirchen.

Damit wird erkennbar, welche immense Gefahr die Vereinnahmung von gemeinschaftlicher Musikkultur durch diktatorische Herrschaft bedeutet, eine Gefahr, die droht, wenn so grundlegende menschliche Bedürfnisse wie Gemeinschaft, Singen und Musizieren auf betrügerische Weise missbraucht und innerhalb eines hierarchischen, patriarchalen Systems pervertiert werden. Dass diese Bedürfnisse noch immer ungestillt geblieben sind und häufig auch verdrängt und ignoriert werden, zeigt die heutige Realität der modernen westlichen Gesellschaften, wie sie diese Dissertation reflektiert. Ferner zeigen es die – in rechten, esoterischen Kreisen – weiterwuchernden Mythen nationalsozialistisch verbrämter Ideologie, die heute für viele Jugendliche erneut attraktiv sind.

Der Schluss dieses Kapitels ist dem Versuch gewidmet, ausgehend von der Zeit nach dem Ende des Krieges, eine Brücke zur Gegenwart bauen, wobei die Aspekte Musik und Gemeinschaft den Hintergrund bilden. Dem Zusammenbruch Deutschlands im Jahr 1945 folgten gut zwei Jahrzehnte, in denen die NS-Vergangenheit nur vereinzelt aufgearbeitet wurde. In der Kunst und Kultur schwankte man zwischen der Verdrängung und beginnender Reflexion der unmittelbaren deutschen Vergangenheit. Spätestens im Aufbruch der 68er-Revolution wurde endgültig klar, dass der Schleier der Verdrängung einer grundlegenden Reflexion der nationalsozialistischen Vergangenheit weichen musste, ein Prozess, der bis heute anhält. Eine starke Skepsis gegenüber gemeinschaftlichem Singen entstand, wobei sich eine vorwiegend rationalistische Betrachtungsweise durchsetzte, und niemand, der sich für fortschrittlich hielt, wollte mehr in den Verdacht geraten, die vaterländisch musikalischen Praktiken und Ideale der Eltern-, bzw. Großeltern-Generation neu beleben zu wollen.

In den späten 60er- und 70er Jahren arbeiteten MusikpädagogInnen und -wissenschaftlerInnen die Folgen der musikalischen Infiltrierung im Dritten Reich wissenschaftlich auf und forderten als Konsequenz eine gründliche Revision des Curriculums für den Musikunterricht an den Schulen der Bundesrepublik (vgl. Stroh 2008, S. 23). Der Musikwissenschaftler Wolfgang Martin Stroh wies in einem Beitrag aus dem Jahr 2008 darauf hin, dass im Zuge davon in Oldenburg eine Musiklehrerausbildung entwickelt wurde, die sich kurz auf die Formel bringen ließ: „Da Musik dumm macht, bedarf es eines intelligenten Musikunterrichts“ (ebd., S. 23). Dieser „intelligente Musikunterricht“, der dann in den aktuellen Rahmenrichtlinien eingeführt wurde, hatte jedoch – laut W. M. Stroh – zur Folge, dass der Musikunterricht stark von rationalistischen Elementen dominiert wurde, gemeinsames Singen einen eher untergeordneten Stellenwert hatte und Musik bis zum heutigen Tag an Schulen der Bundesrepublik ein kümmerliches Dasein fristet (ebd., S. 23). Verglichen z.B. mit Schweden wird in Deutschland nur mehr sehr wenig gesungen, sei es in der Schule oder im öffentlichen Leben, – man denke in diesem Kontext an den schwedischen „Allsang“, eine Tradition gemeinschaftlichen Singens bei abendlichen Feiern oder an öffentlichen Plätzen (vgl. Heidbüchel 2011).

Allerdings ist seit einigen Jahren eine langsame Veränderung dieser Diskreditierung zu bemerken. Da Forschungen belegen, dass z.B. das Singen die Lernfähigkeit und soziale Kompetenz von Kindern steigern soll und sich positiv auf den Gesundheitszustand eines Menschen auswirken soll, gibt es allmählich wieder ein wachsendes Bewusstsein für seine Bedeutung (vgl. Adamek 2010, Bossinger 2010). Hervorzuheben ist dabei vor allem die Forschungsarbeit des Sozialwissenschaftlers Karl Adamek, der etliche empirische Studien zur Wirkung des Singens auf Menschen jeden Alters durchführte und dokumentierte (vgl. Adamek 1996, 2010). Es ist seinem Einsatz wie dem Engagement weiterer Pioniere auf dem Gebiet des Singens zu verdanken, dass seit Ende der 90er Jahre der Bewertung gemeinsamen Singens für die psychische und soziale Gesundheit des Menschen wieder ein höherer Stellenwert zukommt (vgl. Interview in Kapitel 7 mit Karl Adamek). Jedoch belassen es PolitikerInnen bislang bei wohlklingenden Worten, wenn es um ein Mehr an Musikunterricht an Schulen geht, was aus der Einsparung von Musikstunden deutlich zu sehen ist. Um noch einmal W. Stroh zu zitieren: „[...] eine nüchterne Analyse der aktuellen Schulpolitik in unserem Land zeigt, dass die Formel „Musik macht klug“ nicht wirklich ernst genommen und Musik nach wie vor von Politikern allenfalls als werbekonservatives Beiwerk gehandhabt wird.“ (Stroh 2008, S. 32 f.).

Vor dem Hintergrund dieser ernüchternden kulturpolitischen Situation entsteht allerdings seit einigen Jahren eine Vielzahl von „Graswurzel“-Initiativen, initiiert von Menschen, die innerhalb wie außerhalb der bestehenden staatlichen Institutionen soziale, künstlerische und therapeutische Netzwerke bilden, um neue (alte) Formen einer Verbindung von Musik, Gemeinschaft, Kunst und einem gesunden Leben zu entwickeln (vgl. z.B. die im Folgenden beschriebenen Projekte in Kapitel 7).

7 „Das klingt ja wie Liebe“ – Eine Interviewstudie zu musik- und gemeinschaftsorientierten Projekten in Deutschland vor dem Hintergrund von Community Music Therapy

„Die Beziehung zum Du ist unmittelbar. Zwischen Ich und Du steht keine Begrifflichkeit, kein Vorwissen und keine Phantasie; und das Gedächtnis selber verwandelt sich, da es aus der Einzelung in die Ganzheit stürzt. Zwischen Ich und Du steht kein Zweck, keine Gier und keine Vorwegnahme; und die Sehnsucht selber verwandelt sich, da sie aus dem Traum in die Erscheinung stürzt. Alles Mittel ist Hindernis. Nur wo alles Mittel zerfallen ist, geschieht die Begegnung“ (Buber 1983/1995, S. 12).

Betrachtet man auf internationaler Ebene die Entwicklung von CMT-Projekten, so gibt es derzeit in allen Kontinenten herausragende Projekte, die es wert wären, erforscht und dokumentiert zu werden, vor allem in Skandinavien und den anglo-amerikanischen Ländern. Es würde den Rahmen dieser Arbeit bei weitem sprengen, diese globale Entwicklung anhand von Praxisprojekten eingehend darzustellen. Dieses Kapitel richtet nun den Fokus auf CMT-nahe Projekte in Deutschland, wo es zwar (noch) keine Programme gibt, die von staatlicher Seite aus gefördert würden, jedoch – zumeist außerhalb staatlicher Institutionen – eine Vielfalt von Projekten besteht, die inhaltlich im engeren oder weiteren Sinn als CMT bezeichnet werden können. Wie der Musiktherapeut Gerd Rieger im Jahr 2010 bemerkte, wird der Begriff „Community“ zurzeit in der Musiktherapie (CMT) und in der Heilpädagogik (Community Care) häufig genutzt und hat „in der Fachpresse, bei Betroffenen und in den Verbänden ein breites Interesse gefunden“ (Rieger 2010, S. 368). Zunehmend finden diese Begriffe Einlass in Fachkreise, während inhaltlich bereits seit Jahren in Deutschland Community-orientiert gearbeitet wird.

Nachdem im Verlauf dieser Dissertation bereits etliche Projekte aus verschiedensten Nationen, die eindeutig auf CMT-Konzepten basieren, dargestellt wurden, sollen hier acht deutsche Projekte präsentiert werden, von denen die meisten einen eher indirekten Bezug zu CMT haben und statt dessen in erster Linie ein geistiges Feld wie auch Lebenszusammenhänge aufzeigen, in denen Musik, Gemeinschaft und therapeutisches Handeln gedeihen.

Grundlage dieses Kapitels ist eine Interview-Studie, die im Zeitraum vom Dezember 2008 bis zum Mai 2010 durchgeführt wurde. Sie basiert auf 14 Interviews, von denen 11 als Basis für diese Studie ausgewählt wurden. Im Anhang dieser Dissertation ist jedes Interview in voller Länge aufgeführt. Für jedes der hier beschriebenen Projekte steht ein Interview mit einer Gründerin oder einem Leiter, wobei das Kloster Königsmünster eine Ausnahme bildet. Dort wurden vier Interviews mit je zwei Mönchen und zwei Patern geführt, weil es mir bei dieser hierarchisch strukturierten

Institution wichtig erschien, mit Menschen aus völlig verschiedenen Bereichen im Kloster zu sprechen, um einen klaren Eindruck zu gewinnen.

Da mir die zentrale Bedeutung von Musik innerhalb von Lebensgemeinschaften bewusst ist, wählte ich für die Darstellung der beiden ersten Projekte wie auch des letzten Lebensgemeinschaften aus, die so divergent sind, dass sie drei vollständig verschiedenartige Gemeinschaftsformen darstellen: Ein Benediktinerkloster, das Belziger „Zentrum für experimentelle Gesellschaftsgestaltung“ und die „Lebensgemeinschaft Klein Jasedow“ mit der von ihr gegründeten „Europäischen Akademie der Heilenden Künste“. Dabei sollte erforscht werden, ob trotz dieser Divergenz angesichts der Thematik dieser Arbeit Gemeinsamkeiten bestehen. Die Einbeziehung dreier Lebensgemeinschaften in diesen Teil der Dissertation schien mir aus dem Grunde wichtig, weil sie – weit stärker als andere, mehr separierte Projekte – die unmittelbare Verbindung von Musik, Gemeinschaft und therapeutischen Aspekten mit ihrem gesamten Umfeld wie auch dem alltäglichen Leben darstellen. Ein weiterer Grund besteht darin, dass Lebensgemeinschaften oftmals einen wesentlichen Beitrag zu der in der These formulierten „Selbstheilungskraft der menschlichen Gemeinschaft“ leisten und damit zu einem – im Zusammenhang mit CMT oft genannten – kulturellen Wandel beitragen können.

In dem Bewusstsein, welch hohe Bedeutung das Singen in Gemeinschaften, in therapeutischen Bezügen und darüber hinaus für einen kulturellen Wandel hat, fiel die Wahl für das dritte und vierte Interview auf zwei Pioniere der deutschen Singbewegung bzw. Gesangsforschung, die inzwischen europaweit Netzwerke des Singens kreieren, Karl Adamek und Christoph Kapfhammer.

Für die Auswahl des fünften Projekts, „Beats statt Schläge“ von Gisela Lenz, war mir der direkte politische Bezug wichtig, da seine Gründung durch den Erfurter Amoklauf ausgelöst wurde, ein Projekt, das inzwischen erfolgreich an Münchner Schulen durchgeführt wird. Mit dem sechsten Projekt, dem von Yehudi Menuhin gegründeten „Life Music Now“, – vertreten durch Iris von Hänisch –, sollte – im Gegensatz dazu – ein Community-orientiertes Modell vorgestellt werden, das sich auf der Schönheit des Hörens von Musik begründet und dem Vertrauen in ihre Kraft, das Herz des Menschen zu berühren.

Das siebte hier vorgestellte, der modernen Matriarchatsforschung von Heide Göttner-Abendroth gewidmete, Projekt ist über den musikalischen Aspekt hinaus stark kulturphilosophisch orientiert und nimmt im Kontext dieser Arbeit einen essentiellen Platz ein, da es eine ganzheitliche, Musik, Kunst und Leben integrierende Gesamtschau skizziert, wie sie der These dieser Arbeit entspricht. Von dieser Geisteshaltung ist auch das letzte, die Lebensgemeinschaft Klein Jasedow und die Europäische Akademie der Heilenden Künste betreffende, Projekt geprägt.

Betrachtet man nun diese Projekte in ihrer Gesamtheit, so wird deutlich, dass sie in erster Linie vom Wesen und der gewaltigen Transformationskraft der Musik spre-

chen, weit mehr als von Methoden, Verfahren oder Zielen. Damit führt dieses Kapitel auf die Wurzeln der Musiktherapie zurück, – ein CMT-immanenter Ansatz.

Im Folgenden erscheint ein kurzer Überblick über alle InterviewpartnerInnen und die mit ihnen verbundenen Projekte:

1. Bruder Damian, Bruder Isidor, Pater Abraham und Pater Michael vom Benediktinerkloster Königsmünster in Meschede,
2. Hagara Feinbier von der Lebensgemeinschaft „Zentrum für experimentelle Gesellschafts-Gestaltung“ (ZEGG) in Belzig,
3. Christoph Kapfhammer, der Initiator eines europaweiten Chor-Netzwerks,
4. Karl Adamek, Pionier der Singforschung und Mitbegründer der Stiftung „Il Canto Del Mondo“,
5. Gisela Lenz, Initiatorin des Münchner Integrationsprojekts „Beats statt Schläge“,
6. Iris von Hänisch, Initiatorin des deutschlandweiten Projekts „Life Music Now“,
7. Heide Göttner-Abendroth, die Pionierin der modernen Matriarchatforschung,
8. Klaus Holsten aus der Lebensgemeinschaft Klein Jasedow und dem Vorstand der Europäischen Akademie der Heilenden Künste.

Beim ersten Blick auf die inhaltliche Ausrichtung dieser Projekte fällt auf, dass sich die Hälfte davon auf das Singen fokussiert (Projekt 1 bis 4), – das Singen im Kloster, in einer Lebensgemeinschaft, in offenen Musikgruppen, Chören und internationalen Netzwerken. Bei einer weiteren Hälfte (Projekt 1, 2, 7 und 8) steht die Gemeinschaft als alltägliche Lebensform im Vordergrund, – als Klostersgemeinschaft, experimentelle Lebensgemeinschaft, als Jahrtausende alte Form einer egalitären Gesellschaft und als Großfamilie von vier Generationen. Aus der Zusammenschau der Erkenntnisse aus diesen Musikprojekten und Gemeinschaftsformen erhoffte ich, für diese Arbeit wertvolle Inspirationen zu gewinnen.

Darüber hinaus war es mir bei der Wahl der InterviewpartnerInnen wichtig, in menschlicher und professioneller Hinsicht ein möglichst weites Spektrum aufzuzeigen, vom professionellen Musiker, einer studierten Musiktherapeutin und zwei Musikpädagoginnen bis hin zu einem Menschen, der sich seine musikalische und soziale Kompetenz durch ein „learning by doing“ aneignete. Allen ist eigen, dass sie innerhalb der Gesellschaft neue Projekte initiierten, die entweder intensiv mit den bestehenden Strukturen kooperieren (wie Iris von Hänisch, Gisela Lenz und Karl Adamek) oder sich in erster Linie als „Aussteiger“ aus der Gesellschaft begreifen und nur partiell kooperieren (wie das ZEGG und – in völlig konträrer Weise – die Mönche und Pater des Klosters Königsmünster).

7.1 Zur Forschungsmethode

Für die inhaltliche Gestaltung der Interviews wurde hier ein qualitatives Vorgehen ausgewählt: das Konzept des morphologischen Tiefeninterviews, das sich – wie Eckhard Weymann mit Bezug auf Dirk Ziemis schreibt – sowohl durch Offenheit wie Strukturiertheit auszeichnet (vgl. Ziemis 1996, S. 75-86, zitiert in Weymann 2004, S. 63). Dabei gestaltete sich das Annähern und Eindringen in den Forschungsgegenstand als ein gemeinsamer Prozess, bei dem die beteiligten Menschen sich in intensiver Weise begegneten. Es wurde den Interviewten bewusst viel Freiraum für Vertiefungen des Themas und Assoziationen gelassen, sodass sich der zeitliche Rahmen der Interviews bis zu zwei Stunden ausdehnen konnte.

Dieses offene, flexible Vorgehen barg auf der einen Seite die Gefahr der Abschweifung von den zentralen Fragen in sich, trug jedoch auf der anderen Seite dazu bei, dass eine vertrauensvolle Atmosphäre entstand und die Thematik eine Dimension gewann, in der beide GesprächspartnerInnen in einen zeitlosen Raum der Vertiefung eintauchen konnten. Da jedes Interview von einem Konzept geleitet war, wurden, um eine Fokussierung und Vertiefung zu unterstützen, außerdem offene Fragen in entstehenden Zwischenräumen gestellt und Verdichtetes weiter hinterfragt, wobei versucht wurde, die befragten Menschen gezielt am Thema zu halten.

Es ging also darum, auf der einen Seite die Entwicklung meiner vorbereiteten Thematik im Blick zu haben, und auf der anderen Seite flexibel und einfühlsam der inneren Dynamik des Gesprächspartners zu folgen und dabei bestimmte Aspekte zu konkretisieren und zu vertiefen, vergleichbar einer musikalischen Improvisation, der ein künstlerisches Thema zugrunde liegt, das den Fluss der Musik strukturiert.

Die Intimität und Dichte, die dabei im gelingenden Fall entstehen kann, ist ebenfalls einer guten musikalischen Improvisation vergleichbar. Ein wesentliches Anliegen in diesem Prozess war – über die Konzeptorientierung hinaus –, eine Atmosphäre zu kreieren, in der sich die Persönlichkeit der/des Interviewten in diesem Zeitraum entfalten konnte.

In allen Gesprächen gestaltete sich eine lebendige, von Empathie getragene Beziehungssituation als Basis der Gespräche. Dabei waren beide, Interviewerin wie Interviewte, gleichwertige GesprächspartnerInnen, wenngleich die Struktur behutsam vorgegeben wurde und die Interviewten durch Zwischenfragen am Thema gehalten wurden.

7.2. Zur Fragestellung

Vor Beginn der Interview-Serie wurde von mir ein Leitfaden entwickelt, der sich an den zentralen Aspekten dieser Dissertation orientiert. Aus dem Interview-Material sollten Erkenntnisse über die – im weitesten Sinn therapeutische – Wirkung gemeinsamen Musizierens und Singens in Projekten, bei denen Gemeinschaft eine besondere Rolle spielt, gewonnen und in Beziehung zu der in der These formulierten Frage nach CMT als Kraft für eine sich wandelnde Kultur gebracht werden.

Bei der Formulierung der Interview-Fragen kristallisierten sich folgende sieben – zur Erforschung der Projekte wesentlichen – Ebenen heraus:

1. die Ebene der Persönlichkeit des Einzelnen mit Bezug zur Musik,
2. die Ebene der zwischenmenschlichen Beziehungen und der Gemeinschaftsbildung, ebenfalls mit dem Bezug zur Musik
3. die Ebene des Spirituellen,
4. die Ebene der Verbindung von Musik und Natur,
5. die Ebene der Einbeziehung des regionalen Umfelds,
6. die Ebene des kulturellen Wandels bzw. gesellschaftlicher Veränderung,
7. die Ebene des Therapeutischen.

Alle Fragen beziehen sich auf diese genannten Ebenen. Dabei wurde die Fragestellung oftmals in Themen-Komplexen formuliert, um dem vielschichtigen Forschungs-Gegenstand so nahe wie möglich zu kommen und dem Wesen der entsprechenden Thematik gerecht zu werden.

Jedes Interview fand in einer intimen, ruhigen Atmosphäre statt, wobei ich in einer Weise Kontakt zu meinen GesprächspartnerInnen aufnahm, dass ein intensives, inspiriertes Spannungsfeld entstand, in dem ich seinen „Klang“ durch den Zeitbogen des Interviews „trug“. Vor dem Hintergrund der sieben genannten Ebenen entwickelte ich sieben Fragenkomplexe, die jeweils mit einer der entsprechenden Ebene korrespondierten und je nach Projekt geringfügig voneinander abwichen. So fügte ich z.B. den Interviews im Kloster noch zwei Fragen hinzu, die sich auf ihren gemeinsamen Einzug in die Klosterkirche und das Element der Wiederholung bei den liturgischen Gesängen bezogen.

Da die meisten meiner InterviewpartnerInnen „Du-Kontakte“ sind, wurden die Fragen hier in der Ansprache auf ein Du formuliert:

1. „Was bewirkt Musik in Dir, warum berührt sie nach Deiner Wahrnehmung Menschen auf einer so tiefen Ebene?“
2. „Welche Rolle spielt gemeinsames Singen/Musizieren innerhalb deines Projekts? Trägt es zu einer Gemeinschaftsbildung bei, und wenn ja, in wie weit und in welcher Weise? Wie ist die Art eurer Beziehungen innerhalb eurer Gemeinschaft (bzw. eures Projekts)?“
3. „Wie siehst du die Verbindung von Musik und Spiritualität? Hat Spiritualität einen besonderen Stellenwert in eurer Gemeinschaft (bzw. eurem Projekt)?“

4. „Wie siehst du die Verbindung zwischen Musik und Natur? Was bedeutet die Natur in Eurer Gemeinschaft (bzw. Eurem/Deinem Projekt)? Kann Musik die Verbundenheit des Menschen mit der Natur wie seiner eigenen Natur unterstützen?
5. „Gibt es bei Euch eine musikalische Verbindung nach außen, also Interaktionen mit dem Umfeld, in dem ihr lebt? Kannst du etwas über diesen Prozess und seine Auswirkungen sagen?“
6. „Kann gemeinschaftliches Singen oder Musizieren nach Deiner Erfahrung bewusstseinsverändernd bzw. gesellschaftsverändernd wirken? Was sind die Werte, die für eine gewandelte Gesellschaft, eine neue Kultur, nötig sind?“
7. „Was ist das Therapeutische, bzw. Heilsame innerhalb Deines Projekts, und wie würdest Du es beschreiben? Gibt es dabei Aspekte, die besonders im Vordergrund stehen?“

Zusätzlich zu diesen Themen-Komplexen wurden jeweils projektspezifische Fragen gestellt, um einen tieferen Eindruck des Projekts zu gewinnen und die Interviewten über Aspekte berichten zu lassen, die ihnen elementar wichtig waren und mit dem Forschungsgegenstand in Verbindung standen.

7.3. Zur Aufbereitung und Auswertung

Im ersten Schritt wurden die Interviews in ihrer Originalfassung transkribiert, um sodann im zweiten Schritt in eine gut lesbare Schriftsprache gebracht zu werden. Die jeweils ersten Fassungen hatten dabei einen Umfang von 30 bis 40 Seiten. Sodann wurden die Interviews im Hinblick auf die genannten sieben Ebenen untersucht und mit Notizen versehen. Im Folgenden entstand aus jedem ein Kapitel, das den Inhalt des Interviews in Form einer „vereinheitlichenden Beschreibung“ wiedergibt und von einer Einführung, einer Auswertung sowie einer Schlussbetrachtung umrahmt wird (vgl. Weymann 2004, S. 82). So besteht jedes Kapitel aus folgenden vier Segmenten:

1. einem Einführungsteil, in der das Projekt und seine Entwicklungsgeschichte dargestellt wird,
2. einer vereinheitlichenden Beschreibung des entsprechenden Interviews,
3. einer Auswertung in Form einer „kommentierenden Analyse“, in der jedes Interview auf die genannten sieben Ebenen hin untersucht wird und
4. einem Resümee (ebd., S. 126).

Dabei stehen alle vereinheitlichenden Beschreibungen und die jeweils sieben Untersuchungen der Auswertungen unter einem Titel im Sinne einer thematischen Tendenz des Kapitels, inspiriert durch die Aussagen der Interviews. Die Titel sind im Sinne eines „Klangs“ gedacht, der die wesentlichen Aspekte der Aussagen „musikalisch“ hervorhebt.

Durch die Orientierung an den sieben Fragenkomplexen, die wiederum mit den sieben Ebenen korrespondieren, sind alle Auswertungen von je sieben Abschnitten gekennzeichnet.

Über diese grundsätzliche Strukturierung hinaus, die allen Kapiteln gemeinsam ist, bestehen bei dem ersten und letzten Kapitel folgende Besonderheiten. 1.: Bei der Bearbeitung des Interview-Komplexes zu den Klosterbrüdern wurde jedes Interview zunächst einzeln kommentiert – , um dann die – in sieben Abschnitte gegliederte – Auswertung vorzunehmen. 2.: Der Einführungsteil des letzten Kapitels zur Lebensgemeinschaft Klein Jasedow bzw. der Europäischen Akademie der Heilenden Künste nimmt einen vergleichsweise größeren Raum ein. Es war mir im Rahmen der Thematik und These dieser Arbeit wichtig, auf den Hintergrund dieses Projekts in vertiefender Weise einzugehen.

Aus den Antworten der Interviewten entstand letztlich ein komplexes Gesamtbild zum Beziehungsgefüge zwischen Musik, Gemeinschaft, Spiritualität, Natur und therapeutischen wie gesamtgesellschaftlichen Aspekten, in dem sich zeigte, dass die Fragen einen vernetzenden Charakter hatten: In vielen Antworten waren bereits Aspekte von Antworten auf noch folgende Fragen enthalten. Der vernetzende, holistische Charakter war allen Interviews immanent, – besonders deutlich wurde er in den Gesprächen mit Heide Göttner-Abendroth, Klaus Holsten und Christoph Kapfhammer.

Von daher entstand eine gewisse Diskrepanz zwischen der „Zerspaltung“ des Themengebiets in einzelne Aspekte im Sinne einer forschenden Methodik und der inneren Haltung der meisten Interviewten, das Thema mit all ihren vielfältigen Aspekten unter den Blickpunkt einer radikal ganzheitlichen Betrachtungsweise zu stellen.

Wenn im Folgenden für jede Auswertung eines Interviews die Gliederung in sieben Abschnitte beibehalten wird, dann unter der Perspektive, dass dabei jeder Abschnitt seine besondere „Klangfarbe“ innerhalb eines „Gesamtklangs“ spiegelt, vergleichbar den Obertönen beim Anstreichen eines resonierenden Saiteninstruments, die in ihrer schwebenden Vielfalt doch nur einen einzigen Ton darstellen. Und so, wie die Obertöne für die Klangqualität des einen Tons nicht zu trennen sind, erscheinen hier auch die sieben Abschnitte nur in ihrer Gesamtheit gültig.

Noch ein weiterer Aspekt ist in diesem Kontext erwähnenswert: In allen Interviews wurde deutlich, dass die genannten Ebenen je nach Projekt bzw. Gemeinschaft in unterschiedlicher Weise gewichtet sind. Um in der Metapher der Obertöne zu bleiben, so klingt selbstverständlich bei den Klosterbrüdern der „Ton“ der spirituellen Ebene besonders hervor, während bei der Klein Jasedower Lebensgemeinschaft nahezu alle Ebenen eine ähnliche Tonstärke aufweisen.

In allen Segmenten wurden die Zitate aus den Interviews in Anführungszeichen gesetzt.

7.4 Die Klostersgemeinschaft der Abtei Königsmünster und ihr Gesang

Die Abtei Königsmünster liegt am Rand der Stadt Meschede im Sauerland. Dort leben etwa 60 Benediktinermönche in brüderlicher Gemeinschaft nach der Regel des Heiligen Benedikt (480-547). Es ist eine Lebensweise, die das tägliche Stundengebet mit tätiger Arbeit verbindet, was zur Folge hat, dass sich das Kloster zum größten Teil selbst mit Nahrungsmitteln versorgen kann.

Die Benediktiner sind überaus gastfreundlich, eine Tugend, die bei ihnen hoch geschätzt wird. Ihr Leben ist von Gesang bestimmt, denn jeden Tag singen sie dreieinhalb Stunden in den Stundengebeten gregorianische Liturgie. Bei allen Horen außer der Hl. Messe in ihrer internen Marienkapelle ist die Kirche geöffnet, sodass jeder Gast teilhaben kann, was besonders am Sonntag Vormittag von vielen Menschen aus Meschede wahrgenommen wird. Die moderne Abtei hat eine außergewöhnliche Atmosphäre. Ihre Architektur wirkt karg und ehrfurchtgebietend. Wenn man sich ihr nähert, gewinnt man den Eindruck, auf steinerne Flügel, die zum Himmel weisen, zuzugehen. Dieser Eindruck wird im Innern der Kirche noch verstärkt, denn die hohe Decke wirkt wie ein Engelsflügel, wobei das anfangs breite Kirchenschiff zum Altar hin immer schmaler wird. Der Altarraum besteht aus einem Halbrund aus Backsteinen, vergleichbar einer mystischen Höhle, einem Uterus.

Die Brüderlichkeit der Mönche besteht vor allem in ihrer gemeinsamen Gottesverehrung und ihrer gemeinsamen Religion, und „Partikular-Freundschaften“ werden nicht gewünscht, die Beziehungen gleichen eher einer Kameradschaft. Das singende Beten ist auch Ausdruck ihrer höchsten Verbundenheit, einer Verbundenheit, die man in ihrem täglichen Leben nur selten so stark wahrnimmt. „Wir haben uns gegenseitig ja nicht ausgesucht“, sagte ein Pater mit dem Hinweis, dass es im Täglichen schon immer wieder zu Engpässen käme. Diese persönlichen Schwierigkeiten werden beim Singen weitgehend abgelegt.

Das Kloster ist mir seit etwa 30 Jahren bekannt. Vor meinem Besuch vom 13. bis 16. Februar 2009 im Kloster bat ich einen der Mönche, Bruder Damian, vier Interviews für mich zu arrangieren, erklärte ihm den Grund und freute mich über seine Hilfsbereitschaft. Im Folgenden ist jedem Mönch bzw. Pater ein Kapitel gewidmet, das die Essenz ihrer Antworten auf die Fragen-Komplexe in Form einer vereinheitlichenden Beschreibung wiedergibt. Die beiden Mönche, Damian und Isidor, kenne ich bereits seit mehr als zwei Jahrzehnten, während ich den beiden Patern, Abraham und Michael, zum ersten Mal begegnete.

Das folgende Kapitel stellt die Innensicht der Mönche und Pater zu den Fragenkomplexen vor, gefolgt von je einer Kommentierung. Die Untersuchung der sieben Ebenen, bezogen auf alle vier Interviews, erfolgt in der anschließenden Auswertung.

7.4.1. Bruder Damian – thematische Tendenz: Musik als Gebet

Bruder Damian ist 48 Jahre alt und lebt seit fast 25 Jahren im Kloster. Vor seinem Eintritt war er Sanitäts-Unterroffizier bei der Bundeswehr, und im Kloster übernahm er das Amt des Pförtners und Betreuers der Gäste. Er hat ein freundliches Gesicht mit blitzenden Augen, ein selbstsicheres, respektables Auftreten, ist lebensfroh, kontaktfreudig und strahlt große Zufriedenheit mit seinem Leben aus. Er ist überaus hilfsbereit und liest den Gästen jeden Wunsch von den Augen ab. Dabei ist er ein gefühlvoller, gemütvoller Mensch und liebt die sinnlichen Freuden, z.B. gutes Essen. Allerdings scheint er ein Einzelgänger zu sein, was man seiner Beziehung zu den anderen Mönchen anmerkt. Seine Freunde hat er draußen, „in der Welt“, wo er sich intensiv als Chorsänger in anderen Chören engagiert. Auch betreut er Familien von außerhalb seelsorgerisch. Das Gespräch fand im Empfangszimmer des Klosters selbst statt, an einem Wintertag mit frisch gefallenem Schnee.

Damian hat als Kind gesungen, wenn es ihm „nicht so gut ging“, oder wenn er böse war, „das wirkte befreiend“. Die Wirkung von Musik auf ihn hält er für etwas, das kaum in Worten auszudrücken ist, für ihn ist sie „so ein Schweben“, etwas, das „die Seele erhebt“ und einen „in eine Freude“ kommen ließe, ein „göttliches Geschenk“. Im Psalmsingen kann Damian seine „ganzen, ganzen Gefühle ausdrücken“, wie es z.B. im 23. Psalm geschieht: „Der Herr ist mein Hirte, mir wird nichts mangeln, und gehe ich auch durch finsternes Tal“. Er beschreibt das Singen als etwas, das Emotionen freisetzen kann, und beim Hören von Musik habe er manchmal erotische Gefühle, – das sei „vielleicht komisch für einen Mönch“. Gerne würde er auch die „etwas schlimmeren Psalmen singen“, die allerdings bei den Benediktinern eingeklammert bzw. ausgespart sind. Die „etwas schlimmeren Psalmen“, die man früher „Fluchpsalmen“ nannte, drücken höchste Verzweiflung, Zorn und Rachegefühle aus, und die Möglichkeit, sie zu singen, könnte seine Gefühle entlasten, denn „so fühl ich mich ja manchmal auch. Und ich sag mal: warum soll ich das nicht auch in einer ritualisierten Form beten können?“.

Als Psalmist habe er sich einmal über den Beschluss, dass gewisse Stellen der Psalmen im Konvent nicht gelesen werden sollten, aus Trotz hinweg gesetzt und sie doch gelesen, weil er sich gesagt habe: „Das gehört dazu“. Er hätte nicht gewollt, dass nur noch „das Sanfte und Abklärende gemacht wird“, denn: „So ist der Mensch nicht“. Das gemeinsame Singen bedeutet für Damian ein „Aufeinanderhören“, eine „Harmonie“ und ist für ihn eine „große Anforderung, tagtäglich“. Dabei verweist er auf die Benediktsregel, nach der es so sein sollte, „als wenn man mit den Engeln im Himmeln zusammen singt“. Das ist für ihn ein hoher Anspruch, „das ist Wahnsinn“, sagt er dazu. Dieses Aufeinanderhören, diese Harmonie beschreibt er als den „Idealfall“, und dies sei für ihn „das Gemeinsame“. Im alltäglichen Leben im Kloster bestünden aber viele Differenzen zwischen den Mönchen, und er meint, „wenn man so mitten drin steht, kriegt man auch mit, wie die einzelnen Brüder ges-

timmt sind“. Es müsse „eigentlich erst im Kleinen funktionieren, bevor es im Großen so sein kann“. Für ihn sei das „ziemlich schwer“, weil er eigentlich immer nur von sich selbst aus gehe und darauf achte, dass er seinen „Teil dazu gebe“. Seine Rückbindung an die Benediktsregel, die besagt, dass man auf dem anfangs schmalen Weg nicht den Mut verlieren solle, denn dann würde „der Weg sich weiten in der Freude des Herzens“, hilft ihm, „diese Mühsal“ nicht mehr so stark wahrzunehmen. Ganz wichtig ist ihm, „die ganz einfache Alltäglichkeit zu lieben, wenn nichts Besonderes ist, auch in der Musik und im Stundengebet.“ In Bezug auf die zwischenmenschlichen Beziehungen im Kloster spricht er von „diesem Feuer, das auch mal erkaltet oder verschiedene Glühphasen hat“, das sei „wie in der Liebe, wenn man verliebt ist, ganz frisch“, und er meint, es müsse sich „etwas von diesem Feuer durch’s Leben ziehen.“ In Damians Wahrnehmung sind Musik und Spiritualität unmittelbar miteinander verbunden, Musik ist „Gebet, ohne dass man sich das vielleicht bewusst macht“. Für ihn ist „Musik sowas Vergängliches eigentlich“, sie sei „so ätherisch“, sie sei „ja wie Wind.“ Und er spricht sehr inspiriert über die Schöpfung in Beziehung zur Musik. „Vielleicht“, sagt er, „hat Gott das erste Wort gesungen, zum Menschen hin“, und „vielleicht klingt auch immer noch was durch das All, durch die Welt, vom Anfang der Schöpfung an.“ Damian holt am Ende ein Buch, das er besonders schätzt, über die Komponistin Ella von Adajewski. Dies habe ihm bewusst gemacht, dass „die ganze Schöpfung eigentlich singt“, „selbst die Fische im Wasser und sogar die Pflanzen“.

Kommentierung:

Musik ist für Damian etwas sehr Persönliches und zugleich zutiefst Religiöses, Universales. Die Schöpfung ist für ihn voller Klang. In der Klostersgemeinschaft nimmt er das Singen in erster Linie als eine herausfordernde Aufgabe wahr, die für ihn nicht leicht ist, aber die es um des gemeinsamen Ideals willens zu erfüllen gilt. Persönliche Beziehungen im Kloster scheinen ihm nicht wichtig zu sein, auch zwischenmenschliche Disharmonien tangieren ihn nicht sehr. Die Beziehungsqualitäten liegen für ihn zunächst auf einer überpersönlichen Ebene. Beim gemeinsamen Singen stellt er das Hören aufeinander in den Vordergrund, wobei er vor allem musikalische Aspekte meint. Für ihn hat das Singen in erster Linie seinen Wert in der würdigen Feier des Gottesdienstes, deren Intensität sich zu den Festtagen hin steigert. Von daher bedeutet ihm das Rituelle im gemeinschaftlichen Singen weit mehr als das Zwischenmenschliche. Die Musik ist für ihn eine tiefe Quelle seelischer Kraft, und nur mittelbar die Gemeinschaft. Trotz seiner großen Freundlichkeit, Fürsorglichkeit, seinem Humor und seiner Verbindlichkeit hatte ich den Eindruck, dass er mit seiner stark ausgeprägten Individualität im Kloster eher seine eigenen Wege geht.

7.4.2 Bruder Isidor – Tendenz: Ein musikalischer Langzeitprozess

Bruder Isidor ist um die 40 Jahre alt und lebt seit 16 Jahren im Kloster. Er ist Töpfer von Beruf und betreut auch im Kloster eine Töpferei, außerdem arbeitet er in der klösterlichen Gärtnerei und der Landwirtschaft. Er hat weiche Gesichtszüge, ist klein, still und sehr zurückhaltend, beinahe schüchtern. Seine Augen haben den Ausdruck eines stillen Sees. Er hat ein verinnerlichtes und zugleich erdverbundenes Wesen und nimmt seine Umwelt über das Gefühl wahr. Dabei beschäftigen ihn die Beziehungen zu seinen Mitbrüdern besonders intensiv. Seine Keramik hat schlichte, harmonische, eher weiche Formen und zarte Farben in der Glasur.

Dieses Gespräch fand ebenfalls im Empfangsraum des Klosters statt und wurde nur durch das Klingeln zur Hore unterbrochen.

Musik ist für Isidor etwas „Verbindendes“, „Friedfertiges“. Sie bringt ihn „entweder auf den Boden zurück“ oder wirke „anregend“ auf ihn, „so, als wenn der Akku innerlich aufgeladen wird“, und er sagt: „da werd ich ganz stark“. Auf die vertiefende Nachfrage zu dem Verbindenden der Musik beschreibt er mehrere Aspekte. Er spürt dieses Verbindende deutlich und drückt es zunächst intuitiv aus: „Es kommt dann einfach“. Dabei merkt er, „dass die Musik die Verbindung schafft“. Isidor bringt die Musik besonders mit dem Phänomen des Gebens und Nehmens in Verbindung:

Vielleicht sei „Musik auch so ein bisschen, dass sie in mich hineinstrahlt, aber manchmal strahlt sie auch aus mir heraus.“ Und „wenn sie aus mir herausstrahlt, ist es ein Geben, dass ich den anderen auch etwas mitgeben kann, vielleicht auch etwas von Gemeinschaft geben.“ Auf der anderen Seite bekommt er „vielleicht auch mal von den anderen dann mit, dass die ausstrahlen, dass ich dann getragen werde von der Gemeinschaft.“ Auf meine vertiefende Nachfrage beschreibt Isidor dieses Ausstrahlen: „Wenn man merkt, es ist dann so homogen, also es fließt, dieser Gesang, [...] dann ist es sofort da“ und „es wirkt auch nachhaltig im Alltag“. Er würde nicht sagen, „das Singen hält uns jetzt so zusammen“, sondern es habe eher etwas Hintergründiges: „Es kommt immer so ein Tropfen dazu“, und irgendwann merke er auf einmal, dass „so dieses Gefühl“ da sei.

Das gemeinsame Singen im Stundengebet gibt ihm etwas wie ein „Miteinander-in-Schwingung-zu-kommen“, was er als „ausgleichend“ in der Gemeinschaft empfindet. Es gibt Brüder, mit denen Isidor „drei, vier, fünf Tage kein Wort gesprochen“ hat, aber mit ihnen kann er dennoch „unheimlich gut zusammen singen“. Beim Singen wird für ihn der zwischenmenschliche „Stress abgebaut“.

Isidor hat in Bezug auf das Singen und dem Vortragen von Lesungen eine von „Minderwertigkeitsgefühlen“ geprägte Leidensgeschichte hinter sich. Als er vor 16 Jahren ins Kloster kam, hat er die ersten vier Jahre „nicht wahrnehmbar mitgesungen“, weil er „nur am Hören war“ und „immer das Gefühl hatte, du singst verkehrt“. Immer habe er gedacht: „Alle anderen können singen, nur du kannst nicht singen“. Er habe damals nie gedacht, dass er „irgendwann mal in der Schola mitsingen wür-

de“. Irgendwann habe seine „geistige Begleiterin“, eine ältere Nonne aus dem benachbarten Kloster, von der Isidor sagt, sie könne auch seine Mutter sein, zu ihm gesagt: „Gut, wir versuchen das jetzt immer mal wieder“. Nach vier Jahren sei dann „wirklich so der Durchbruch gekommen“. Da habe er erfahren: „Sich hinstellen können und zu singen hat auch mit dem Selbstwertgefühl zu tun“.

Anfangs habe sein Mitbruder gesagt: „Sag mal, singst du überhaupt mit? Du bewegst den Mund, aber ich hör überhaupt nichts.“ Daraufhin habe er gesagt: „Ich hör mich schon. Zuerst ganz leise“. Singen ist heute für ihn „etwas wie eine Befreiung“, wobei er es als „eine Sache mindestens zu zweit“ betrachtet. Er braucht die Sicherheit, neben sich „noch jemanden dabei zu haben“. Es gäbe „zwei oder drei Mitbrüder“, mit denen er „hundertprozentig gut singen“ könne, und wenn er die neben sich stehen habe, nimmt er „das Blatt in die Hand und kann alles mitsingen“. Mit ihnen habe er im Alltag nicht viel zu tun, aber „da ist es wirklich so, da ist wirklich dieses Verbindende, Vereinende das Singen.“ Diese Sicherheit, die ihm Mitbrüder beim Singen geben können, empfindet er als etwas sehr Diffiziles. Es gibt Mitbrüder, bei denen er unsicher wird, die eigentlich „totgut“ seien, und mit denen er „im Alltag Pferde stehlen kann“, aber mit ihnen zusammen kann er nur singen, „wenn eben dieser stabile Punkt von dem anderen da ist. Dann kann ich auch mit den Unsicheren mitsingen“.

Für Isidor ist dabei „die Haltung“ besonders wichtig. „Diese Achse von oben nach unten, gerade dazusitzen, das hat auch schon mit Wachsamkeit, mit Dasein zu tun“. Und „weil bei uns sehr stark Singen und Gebet zusammen gekoppelt ist, merke ich schon: da steh ich vor etwas Höherem. Wenn ich selber eine Spannung aufbau, dann können auch die Töne kommen.“ Für Isidor hat diese Erfahrung einen hohen Wert, denn früher litt er unter Atemnot und hatte er es viel „mit den Bronchien“. Jetzt merkt er: „Da ist der Bauch, und da passt auch viel Luft rein. [...] Der Körper ist wie ein Instrument, ich hab da meine Schnute, da hinten sitzen die Stimmbänder, und da muss ich gucken, dass ich dieses Instrument mit viel Übung und Liebe auch beherrsche.“ Angesprochen auf eine Analogie zu seiner Töpferkunst, sagt er dazu: Beim Töpfern „muss es ja auch durch mich rausfließen, die Form in dieses Gefäß reinkommen, und ich denk, das ist dasselbe wie beim Singen“.

Die ständige Wiederholung der Gesänge – die Mönche singen in etwa 14 Tagen die 150 Psalmen „immer durch“ – gibt für Isidor „eine Ruhe da rein.“ Besonders im Konvent, in dem er mit nahezu 20 anderen Mönchen zusammen singt, wird er durch die ständige Wiederholung „einfach ruhiger“. Es sei auch „Sicherheit gebend“, er könne sich „anlehnen“: „Gelassenheit und Ruhe kommt da rein“. Als Kontrapunkt zu dieser Ruhe der sich wiederholenden Gesänge beschreibt Isidor die sich beständig wandelnde Gefühlsebene beim Singen. Es kommt für ihn „erstmal drauf an, was hab ich für eine Mentalität“, oder wenn er in die Mittagshore hineinkommt, „was ist den Vormittag gewesen.“ Häufig kommen Kunden in seine Werkstatt, die vordergründig bei ihm eine Schale bestellen wollen, „im Endeffekt wollen die aber reden. Die wol-

len einmal ihren ganzen Brass loswerden, oder es sitzt jemand da, der die Diagnose Krebs gekriegt hat.“ Das alles nimmt Isidor dann in die Mittagshore mit hinein und singt dadurch „plötzlich auch ganz anders diese Psalmen“. Man „nimmt schon auch den Alltag mit rein und erfährt dadurch auch diese Wiederholung anders“, sodass sich ihm immer wieder neue, bisher unbeachtete Psalmverse erschließen. Auf manche Antiphone freut er sich schon ein paar Wochen im voraus.

Das gemeinsame Einziehen in die Abteikirche und das anschließende tiefe Verneigen ist für ihn am wirkungsvollsten in der Vigil, während er die großen Einzüge zu den Zeiten, in denen Menschen von außerhalb in die Kirche kommen, nicht mag. Das sei für ihn etwas wie: „Volk, steh auf, die Show beginnt“. Er will sich damit nicht hervortun, „es geht ja um Gebet“. Er hält auch Vorschläge von Mitbrüdern für überflüssig, wenn sie sich angesichts der im Winter oft leeren Kirchenbänke Gedanken machen, wie sie die Gottesdienste noch „attraktiver gestalten“ könnten. Es ist ihm überhaupt nicht wichtig, die Erwartungen der Leute zu erfüllen, sondern er denkt sich: „Was erwartet jetzt erstmal Gott von mir hier?“

Das Singen hat für Isidor intensive Auswirkungen auf das tägliche gemeinschaftliche Leben. Wenn die Mönche zusammen sprechen würden, sei es „schnell so, dass Meinungsverschiedenheiten aufkommen“. Wenn sie aber singen, ist eine „gewisse Schwingung auch in der Luft zwischen uns“, und das „söhnt sie miteinander aus“. Isidor spürt diese Schwingungen auf sensible Weise, was aus seinen Beschreibungen über das gemeinsame Singen klar hervorgeht. „Wenn du in dieser Masse mit drin sitzt“, sagt er, „dann kriegst du es natürlich sehr deutlich mit.“ Dieses Sich-miteinander-Aussöhnen empfindet er als einen „Langzeitprozess“, es sei keine Sache, bei der nach einer Woche „Friede, Freude, Eierkuchen“ sei, „sondern das muss wirklich wie ein Pflänzchen wachsen“. Wenn er manchmal am Abend in der Komplet gefrustet ist, weil so wenige nur gekommen sind, und alle anderen meinen, noch irgend etwas zu tun zu haben, dann merkt er, dass durch den Gesang plötzlich etwas „wie eine Eigendynamik“ entsteht. Es entsteht eine Gelassenheit im Sinne von „Jetzt bin ich da, hier an diesem Platz, und jetzt sing ich.“

Für Isidor hat das Singen einen therapeutischen Aspekt in Bezug auf die Gemeinschaft, den er in Zusammenhang mit den Wiederholungen der Gesänge stellt. „Durch, dass ich ja fünfmal am Tag singe und immer wieder diese gleichen Gesänge hab, arbeitet es schon in mir“. Gleichzeitig nimmt er wahr, wie das „gemeinsame Singen auch an der Gemeinschaft arbeitet“, was er schon dadurch merke, dass er dann „zufriedener und ausgeglichener“ sei, also „wenn dieser Grundtenor immer wieder durchkommt“. Therapeutisch gesehen, hat er den Eindruck, arbeite es an ihm selbst stärker, „an der Gemeinschaft ist es viel langwieriger und langsamer“, schon durch die Fluktuation im Kloster bedingt. Das Versöhnliche erscheint ihm wichtig, denn: „Versöhnlich auf jemanden zu gucken, wo ich eh gut mit ihm kann, das ist vielleicht ein Kinderspiel, aber ich habe ja auch welche, da haust du dir Wunden

und Kanten dran.“ Dieses Versöhnliche hängt für ihn mit den ständigen Wiederholungen im Gesang zusammen.

Wenn Isidor dem „Klang“ der Klostersgemeinschaft nachspürt, hört er ihn als ein „ständiges Rauf und Runter“ über einem „Grundtenor“, „wie beim Singen“. Als Metapher gibt er das Bild der singenden Mönche im Chorgebet: „Einige versuchen, den Ton zu halten, manche gibt's, die jubilieren ein bisschen drüber, und manche, die sind halt zu Tode betrübt, die sacken dann so ein bisschen ab, so wie ein leichter Wellengang.“ Aber es bleibe ein Grundton da, und „dieser Grundton ist eigentlich das, was uns zusammenhält“, sagt Isidor.

Er beschreibt ihn als etwas, das sich darin ausdrücke, dass die Mönche „trotz aller Verschiedenheit“, „trotz aller Individualität“, „doch etwas gemeinsam können: gemeinsam beten, singen.“ Dabei ist das Hören wichtig: „Wenn ich in Gemeinschaft hier lebe, muss ich hören, und das Gleiche ist beim Singen, ich muss auf den anderen auch hören können.“

Kommentierung:

Bei Isidor wird deutlich, dass das Singen für ihn auf der persönlichen Ebene eine wichtige therapeutische Bedeutung gehabt hat und immer noch hat. Mit Minderwertigkeitskomplexen, Ängsten, Atemnot und Problemen mit den Bronchien kam er in ein Kloster, in dem täglich mehr als drei Stunden gesungen wird, und über Jahre hinweg war er unfähig, mitzusingen. Vor allem durch den geduldigen Beistand seiner geistigen Begleiterin gewann er Vertrauen zu sich selbst, wobei ihm das Singen und die Erfahrung des freien Atmens eine große Hilfe war. Inzwischen singt er selbstbewusst im Chorgebet und gibt dabei sein Bestes.

Mit seiner Sensitivität nimmt er deutlich die Wirkung des Singens auf die zwischenmenschlichen Beziehungen wahr. Er gibt sich dabei dem Prozess des gegenseitigen seelischen Ernährens in einer Gemeinschaft hin, was er mit der Metapher des Herein- und Herausstrahlens von Musik beschreibt. Das Gemeinschaftliche ist ein besonderer Wert für ihn, er braucht den Beistand, den „stabilen Punkt“ der anderen beim Singen. Mehrmals erwähnt er das Versöhnliche des Singens in Gemeinschaft innerhalb eines klösterlichen Alltags, der von vielen Spannungen zwischen den stark divergierenden Individuen geprägt ist. Dabei erscheint ihm die Musik nicht vordergründig gemeinschaftsfördernd, sondern eher auf eine subtile Weise wirkend, was er sehr klar mit seinem Bild der sich beständig mehrenden „Tropfen“ ausdrückt. Als Töpfer hat er ein künstlerisches Empfinden für musikalische Gemeinschaftsprozesse entwickelt, die er seismographisch wahrnimmt. Hinter seiner einfachen, erdigen Ausdrucksweise war eine offene und zart besaitete Persönlichkeit spürbar mit einem wachsenden Vertrauen in die Gemeinschaft und sich selbst.

7.4.3. Pater Abraham – Tendenz: Gemeinschaft als Geschenk

Pater Abraham ist Mitte 40 und lebt seit 20 Jahren im Kloster. Er hat zwei Berufe: Priester und Schmied und ist im Kloster der Meister der Schmiede. Pater Abraham ist groß und schmal, und bei der ersten Begegnung wirkten seine Gesichtszüge streng. Er ist sehr zurückhaltend, und erst, wenn man mit ihm ins Gespräch kommt, merkt man, welch feines, intelligentes Wesen dahinter verborgen liegt. Seine Ausdrucksweise ist überaus klar, wobei man den Eindruck gewinnt, dass alle Ebenen seiner Persönlichkeit im Gespräch mitschwingen, wenn auch auf sehr subtile Weise. Hinter seinen Worten nahm ich eine starke, kompromisslose Qualität wahr. Seine Schmiedearbeiten wirken in ihrer Formgebung sehr streng und auf's Wesentliche konzentriert, es gibt nichts Überflüssiges. Sie strahlen etwas Kraftvolles, Klares aus. Wenn er lächelt, verwandelt sich sein Gesicht vollständig, und in diesen Momenten geht von ihm eine erwärmende Herzlichkeit aus.

Das Gespräch mit Abraham fand im Vorraum der Schmiede statt, die sich zusammen mit anderen Werkstätten, Gärten und Feldern hinter dem Kloster befindet. Für Abraham bewirkt Musik, dass er „in eine Einheit“ mit sich kommt, „in eine Gesamtheit, in einen Klang, eine Harmonie“, wobei er dies nicht in einem musikalischen Sinn meint, sondern im Sinne „dieser Einheit“. Musik ist für Abraham etwas, das „in eine Überzeitlichkeit öffnet“. Die Musik versuche immer wieder, „den Raum zu sprengen“, „weil sie ja nun permanent [in der Zeit] eingesperrt ist und aus der Einmaligkeit lebt, deswegen hat sie quasi dies Nadelör, diesen kleinen Punkt, wo man vielleicht durchlinsen könnte.“ Für Abraham wirkt Musik auf einer anderen Ebene als das Sehen. Wenn er arbeite und dabei Musik höre, käme er „in ein so schönes Fließen, dann bin ich sozusagen in dem Musik-Raum und atme darin und bin darin.“

Das gemeinsame Singen nimmt Abraham „als ein gemeinsames Atmen“ wahr, was für ihn „ein ganz tiefer und ganz intensiver Prozess ist“. Nach seiner Wahrnehmung und Beobachtung wird damit eine „Einheit in aller Unterschiedlichkeit evoziert, also hervorgerufen, nicht erzeugt“. Durch das gemeinsame Singen „atmet man in einem Rhythmus, und dadurch kommt auch eine gemeinsame Schwingung auf, die uns verbindet, jenseits von Person. Zum Beispiel, wenn es mit manchen nicht so gut geht, dann kommt es durch dieses Singen auf eine andere Ebene, - kann es zumindest kommen“. Für Abraham „gehört eine innere Offenheit dazu, ein Entschluss, dass ich das möchte.“ Dabei ist „Freiwilligkeit“ eine „große Voraussetzung“. Er sei „ja nicht immer gleich im Chor“, sondern immer „auch unterschiedlich da, je nachdem, was ich alles mitbringe und mitschleppe.“ Und er glaubt, „dass sich beim Singen eine tiefere Offenheit einstellen kann.“

Angesprochen auf seine Wahrnehmung, wie sich eine innere Ausgeglichenheit einstellen könne, sagt Abraham: „Wenn ich Bauchschmerzen hab, kann ich nicht beten. Also fangen wir erstmal beim physischen Körper an. Wenn ich traurig bin, wird

das mein Gebet genauso negativ beeinflussen. Wenn ich ein ungelöstes Problem habe, das heißt mental unausgegoren bin, komme ich in keine Ruhe und in keine Geborgenheit. Das heißt, wenn ich jetzt die Ebenen so hochgehe, heißt es, diese aufeinander abzustimmen. Und ich glaube eben, dass die interaktiv miteinander vernetzt sind und ich darauf zu achten habe, dass alle Ebenen, also mein gesamtes Menschsein, in Schuss ist. Das ist ja das Ziel, dass es in Harmonie ist, in Einklang, in Austausch, in Geben und Nehmen, in lebendiger Schwingung.“ Das Singen ist in diesem Zusammenhang für ihn „wie Medizin. In dem Moment, in dem Dinge bewusst sind, hab ich ja auch die Möglichkeiten, zu verändern. Und zu prägen, und dazu brauchte ich das Bild, das sich im Singen wieder zeigt.“

Zum Wert des Singens für die Gemeinschaft äußert sich Abraham in sehr klaren Worten: „Erstmal ist jede Chorgebetszeit eine Momentaufnahme eines nicht sichtbaren Korpus von Gemeinschaft, also eines kommunitären Körpers, dessen wir uns vergewissern müssen, dass wir das wahrnehmen.“ Er weist dabei auf die Unterschiedlichkeit des Singens bei den verschiedenen Feiern wie den alltäglichen Horen hin und sagt: „Das Singen bildet die Gemeinschaft ab, dass sie zu einer Reflektion fähig ist, und ich glaube, es reinigt und klärt auch die Gemeinschaft.“ Dazu meint er: „Wenn das abbricht, zerstört sich auch die Gemeinschaft, ich glaube, dass das schon integral ist, weil es jenseits aller Individualität und aller Unterschiedlichkeit die Gemeinschaft konstituiert und abbildet.“ Auf meine Nachfrage, ob das Singen sie stärke, winkt Abraham ab: dieses Wort „stärken“ sei für ihn zu „zielgerichtet“. Er betrachte es „vom Sein her“. Und er sagt: „Die Gemeinschaft ist letztendlich ein Geschenk, sie ist nichts, was wir erzeugen. Aber wir können daran arbeiten, dass wir uns für dieses Geschenk öffnen. Das Wesentliche ergibt sich eben.“

Im Verlauf des Interviews beschreibt Abraham detailliert und genau den Prozess vor dem Einzug in die Kirche: Wenn die Klingel zu den Horen ertönt, lässt er seinen eigenen Bereich hinter sich, zieht seinen Habit an und stellt sich mit den anderen in die Reihe vor die Tür, durch die in die Kirche eingezogen wird. Dort „ist ja ein Akt von Pause vorher und von Stille. Und dann, das gemeinsame Losziehen ist dann sozusagen wie so ein Nadelör, und ab da geht es eigentlich darum, die Ebene der Gemeinschaft zu aktualisieren und das über das Singen zu tun.“

Das Element der Wiederholung der Gesänge ist dabei für Abraham sehr wichtig, er empfindet sie als „die Öffnung zu einer Spiritualität jenseits der Person.“ Und er glaubt, dass die Worte, die er singt, auf ihn „zurückwirken“. Abraham beschreibt sich selbst als einen Menschen, „der sehr viel von personalen Strukturen und Gedanken hält, der auch sehr mental interessiert und aufgeschlossen ist.“ Er ist jedoch „fest davon überzeugt, dass das Personale und Mentale relativ ist“. Es sei ihm vielmehr wichtig, „die anderen Bereiche und Sphären menschlichen Daseins zu aktivieren,“ und das gehe für ihn „am besten über das Singen und Beten in der Gemeinschaft“. „Dafür lebe ich“, sagt Abraham, „dafür bin ich ja im Kloster, – über gemeinsames Singen, über gemeinsames Beten.“ Er glaubt, „dass es sich dabei um ein

Kraftfeld dreht, was sich horizontal weitet“ und spricht in diesem Kontext von dem „weltumspannenden Netz“ von Brüdern in Benediktinerklöstern, „die singen alle diese Psalmen“. Abraham spannt dieses Netz auch zurück in die Geschichte, „zurück in die Tausende von Mönchen und Nonnen, die das auch gemacht haben.“ Und er sagt: „Damit befinde ich mich eigentlich in Kontexten jenseits meiner Person. Und in einer Gemeinschaft, die darüber völlig hinaus geht.“ Über dieses horizontale Netz hinaus spannt er den Bogen von dort noch weiter: „Und wenn ich es jetzt ganz spirituell sehe, sag ich: das sind die Gesänge der Engel. Ich geh (beim Singen) ja auch in eine Welt, die, wie auch immer betrachtet und formuliert, über diese Welt hinausgeht, also über die Materie und das von uns Wahrnehmbare hinausgeht in diese Brückenbereiche zum Göttlichen hin.“ Abraham glaubt, dass ihn sein Gesang „in diese Welten mit hineinbringt.“ Versuche, diese Welten zu beschreiben, wirken für ihn „schwach und dumm“. Aber er sagt dazu: „dass die [Engel] irgend etwas Gleiches tun, dass sie darüber Gemeinschaft erleben, und dass es das Transportmittel zu Gott ist, Gesang, das ist mir eigentlich relativ gewiss.“

In diesem Zusammenhang hat für ihn der spirituelle Aspekt oberste Priorität. Er nimmt die Seele des Menschen in einer weiten Dimension wahr, wenn er sagt: „Ich finde, eine Seele [ist] nicht so ein kleines Ding, was da in so einen Körper eingesperrt ist, sondern ich bin der Meinung, dass ein kleiner Teil einer Seele in diesem Körper Erfahrungen sammelt.“ Für Abraham äußert sich Spiritualität und Gemeinschaft auch in der „alltäglichen Treue“, dem „Holzhacken, Steine lesen und Wasser tragen, einfach nur in Treue da sein, das ist die aufrechterhaltende Form.“ Und er sagt: „Das, was an Gemeinschaft darüber deutlich wird, ist Geschenk.“

Er weist nachdrücklich darauf hin, dass sie sich als Brüder emotional nicht ausgesucht hätten. Wer ins Kloster eintrete, um primär seine emotionalen Bedürfnisse zu stillen, würde enttäuscht werden, weil das „nicht der Sinn eines Klosters“ sei. Er findet, „diesem Emotionalkörper, dem messen wir eine Bedeutung zu, die er gar nicht verdient hat“, und er halte es „für übertrieben, was da derzeit eigentlich passiert.“ Der Emotionalkörper sei „eine Ausdruckskraft meiner Seele und meines Daseins, das ist eine Signalkraft, aber deswegen muss ich mich nicht permanent darin baden.“ Dabei sieht er allerdings deutlich die Kehrseite einer solchen Aussage und bemerkt: „[...] wenn die krank ist, kann das ganz furchtbar sein, ich will das jetzt nicht einfach vom Tisch wischen.“

Jedoch ist für ihn „eine spirituelle Energie wesentlicher. Es geht auch darum, zu sagen, das ist jetzt meine Wut oder mein Neid oder meine emotionale Gestimmtheit, aber die hat jetzt hier nicht die Herrschaft, bitte.“ In diesem Kontext führt Abraham aus, wie sich das Gemeinschaftliche weniger über die unmittelbare zwischenmenschliche Beziehung, den emotionalen Austausch oder die verbale Auseinandersetzung ereignet, als vielmehr über das gemeinsame Singen und Beten: „Wir sitzen ja nicht diskutierend über Gott und versuchen, emotional das zu verstehen oder mental zu versprachlichen, nein, wir sagen, wir singen!“ Diese Spiritualität drückt

er mit den schlichten Worten aus: „Gott ist das je Größere, in dem ich singe.“ In diesem Zusammenhang sagt er wenig später: „Ob Musik wirklich gelingt, das hängt von was ganz Anderem ab. Letztendlich, dass wirklich Musik entsteht, und dass wirklich Sphären sich öffnen, das ist unbeschreibbar und auch unmachbar und auch unbeherrschbar.“ Und er berichtet von einem spirituellen Lehrer aus seiner Vergangenheit, der seiner Gruppe einmal sagte: „Das, was wir hier miteinander teilen, ist intimer als Sexualität.“ Abraham bemerkt dazu: „Heute weiß ich, dass er recht hat. Und das finde ich eben, das ist ein Geschenk.“

Anmerkung: Zum „Unbeschreibbaren“ und „Unmachbaren“, von dem Pater Abraham spricht, sei hier auf die „Unvermittelbarkeit“ in Verbindung mit dem „Unvorhersehbaren und Unerwarteten“ verwiesen, von dem Paolo Knill in seinem 1989 gehaltenen Vortrag im schweizerischen Tagungs- und Studienzentrum Boldern sprach. Siehe dazu auch den Artikel von Paolo Knill „Das unvermittelbare Heilmittel oder das Dritte in der Kunsttherapie“ (vgl. Knill 1990).

Kommentierung:

Abrahams Beziehung zur Musik und Gemeinschaft ist geprägt von einer tiefen Spiritualität, innerhalb der persönliche und zwischenmenschliche Aspekte zwar ihren Platz haben, aber keineswegs im Vordergrund stehen. Dabei ist er sich der synergetischen Verwobenheit der physischen, psychischen und geistigen Ebenen des Menschen bewusst, wenn er von seinen „interaktiv miteinander vernetzten“ Ebenen spricht, die es gelte, „aufeinander abzustimmen“. Nach seiner Wahrnehmung ist das Singen das zentrale gemeinschaftsbildende Element, allerdings weniger durch eine Stärkung emotionaler Verbundenheit, sondern durch das gemeinsame Betreten einer überpersönlichen Ebene, was er mit den Worten ausdrückt: „Gott ist das je Größere, in dem ich singe“. Dabei erfährt die Ebene der Gemeinschaft für ihn eine Aktualisierung. Aus Abrahams Worten spricht auf der einen Seite seine erdige Klarheit und Beständigkeit, das „In Treue da sein“, – eine Qualität, die auch seine Schmiedearbeiten ausdrücken –, und auf der anderen Seite ein stark vergeistigtes Wesen. Das Singen in Gemeinschaft sieht er in einem sehr weiten Kontext, wobei er den Begriff der Gemeinschaft in eine historische, globale und spirituelle Ebene hin ausdehnt. Obwohl ihm gemeinsames Singen von der zwischenmenschlich-emotionalen Seite her wenig bedeutet, hält er es für das wichtigste Element der klösterlichen Gemeinschaft, weil es die Verbindung mit einer anderen Dimension bedeuten könne. Aus Abrahams Sicht besteht für die Brüder im Chorgebet immer die Möglichkeit, sich bei allen zwischenmenschlichen Disharmonien einer spirituellen Ebene der Einheit zu öffnen. So liegt das Heilsame des Singens für ihn darin, sich jenseits persönlicher Bedürfnisse in einer gemeinsamen Schwingung mit einer immateriellen Kraft zu verbinden. Abraham weiß, dass sich dieses Heilsame letztlich nur absichtslos einstellen kann, wenn er sagt: „Das Wesentliche ergibt sich eben.“ Und es ist Ausdruck seines spirituellen Wesens, die Gemeinschaft letztendlich als Geschenk wahrzunehmen und spirituelle Inhalte schlicht im Bereich des Unsagbaren zu belassen.

7.4.4. Pater Michael – Tendenz: *Ut mens nostra concordit voce nostrae* – ein Wir-Herz und eine Wir-Stimme

Pater Michael ist um die 70 Jahre alt und lebt seit 48 Jahren im Kloster. Er ist Priester und Biologe und war langjähriger Rektor des Gymnasiums sowie erster Kantor des Klosters. Zur Zeit unterrichtet er als Professor gregorianischen Gesang an der Detmolder Musikhochschule und befasst sich seit den 80er Jahren mit der Erforschung der Neumen. Im Kloster führte er das Singen nach dieser alten überlieferten Handzeichenschrift ein, um, wie er sagte, „dem Gesang seine Seele zu entlocken“.

Anmerkung: Die Neumenschrift hat eine viel differenziertere Ausdrucksfähigkeit als die erste Mensuralnotation.

Im Verlauf des Gesprächs sang er immer wieder ausdrucksvoll Passagen aus der Liturgie, wobei man ihm seine Meisterschaft anmerkte. Pater Michael ist wahrhaftig ein „Vater“ im alten Sinne, ein Gelehrter, groß, würdig, ehrfurchteinflößend. Sein gütiges Wesen scheint sein Gegenüber geradezu einzuhüllen in Fürsorglichkeit und Wärme. Im Gespräch bewegte er sich zunächst lange Zeit nur auf einer intellektuellen Ebene. Als er jedoch wahrnahm, dass es mir besonders auch um andere Ebenen der Musik ging, ließ er sich auf eine feinsinnige Art vollständig darauf ein, öffnete sich und wandte sich den Fragen in einer sehr aufmerksamen, vertiefenden Weise zu. Von daher war das Gespräch von völlig unterschiedlichen Phasen geprägt: langen, äußerst wortreichen Passagen, die einer Vorlesung glichen, und stillen, fast meditativen Augenblicken gegenseitigen Verstehens auf einer wortlosen Ebene. Dieses lange Gespräch, durchsetzt von Pater Michaels melismatischem Psalmmodieren, das er häufig beispielgebend einflocht, fand wieder im Empfangszimmer des Klosters statt.

Im Interview scheint Pater Michael – als Gelehrten – die Frage nach der Wirkung von Musik für ihn persönlich und die Berührung durch Musik zu überraschen. Er meint, er habe sich „darüber eigentlich noch nie so Gedanken gemacht“, wie er das „über andere Dinge des gregorianischen Chorals usw. gemacht habe.“ Das sei für ihn „schon ein sehr schwieriges Wort“. Und er stellt die Gegenfrage: „Was ist Musik im Unterschied zu Text?“ Dazu hält er einen lehrreichen Vortrag über Glossologie mit gesungenen Beispielen, an dessen Ende er sagt: „Also Musik im allgemeinen habe ich mir eigentlich in den letzten Jahren ausgetrieben, in dem Sinne, dass ich sage: Gregorianik ist Musik. Gregorianik ist Text, Satz, Aussage.“ Die Texte seien „zu 99 % Texte der Heiligen Schrift und damit göttliches Wort.“ Und er fährt fort: „Wenn ich mich dem nähere, kann ich nicht mehr sagen, ich mache daraus Musik.“ Auf meinen Einwurf, ob er denn Wort und Musik trenne, denn es heiße doch: „Am Anfang war das Wort“, – vielleicht sei es auch Musik gewesen –, antwortet Pater Michael, dass er es schon trennen würde: „[...] die Musik ist ja nicht intelligibel, das heißt also, ich kann nicht mit meinem Verstand etwas aufgreifen, und es wird mir etwas gesagt, was ich verstehen kann.“ Dazu bemerke ich, dass die Musik vielleicht

auf einer anderen Ebene auch zu verstehen sei, was Pater Michael lebhaft bejaht, allerdings mit der Einschränkung: „[...] das ist immer missverständlich.“

Sich auf diese Ebene zu begeben, ist für ihn ein „schwieriger Gedanke“, aber er will es versuchen. Um sich ihr anzunähern, gibt er zunächst einen Exkurs in die Musikgeschichte um 900, als nur die Orgel im Gottesdienst zugelassen war. „So gab es ganz bestimmte emotionale Bewegungen des Menschen, die mit dem Gottesdienst eigentlich nicht in Verbindung treten durften.“ Und er weist auf die dichte Verbindung der Musik im Mittelalter zur Geometrie hin wie auch auf die Zahlensymbolik in Bach's Werken, um den Aspekt des Intelligiblen der Musik zu unterstreichen. Jedoch spürt er meinen deutlichen Wunsch, sich darauf einzulassen, über eine andere Ebene der Musik zu sprechen und lässt sie schließlich am Ende seiner Ausführungen anklingen. Auf eine vorsichtige Art sagt er einfach: „Vielleicht ist dann auch die Wortlosigkeit eine Voraussetzung dafür, dass ich die Musik in mein Inneres sozusagen reinlassen kann. Es gibt Dinge, die ergreifen mich auch.“ Und er fügt hinzu: „Als jemand, der mit Gottesdienst und dem Mönchtum zu tun hat, möchte ich Ihnen vermitteln, dass ich glaube, dass das Wort Musik, also die gottesdienstlichen Gesänge, nicht mathematisiert werden können.“ Vielmehr ginge es darum, „sich irgendwo in einen Urgrund hinein zu begeben, in dem Musik erklingen kann.“ Diese tiefere Ebene der Musik, über die nur schwierig zu sprechen sei, werde auch in einer Ausdrucksweise der Regel des Heiligen Benedikt deutlich gemacht, der „das Hören als dasjenige Organ angibt, das den Menschen am meisten und am tiefsten berührt“, im Sinne von „Aus culta“ – „Kulturiere dein Ohr“. Der Satz aus der Benediktsregel „Neige deines Herzens Ohr“, den ich in die Fragen an die Mönche mit eingeflochten hatte, wird im Gespräch zu einer Brücke in diese Ebene der Musik. Pater Michael greift ihn auf und betont, dass er die „Voraussetzung“ für Musik sei, „die in diese Tiefe einlotet, also in die Tiefe des Herzens“.

Und er sagt ein weiteres Mal in einer demütigen Weise: „Ich kann nur eben darüber nicht sprechen. Nicht, dass ich sage, ich bin da so unmusikalisch und schiebe das weg. Voraussetzung dafür ist das Schweigen. Und Sie brauchen unbedingt die Folie des Schweigens, wenn Sie Musik machen wollen, also wortlose Musik, oder noch viel mehr in dem Moment, wo Sie werthafte Musik machen wollen.“ Das Schweigen, „Leerwerden“ gilt für ihn auch für das Musikhören, z.B. beim „Besuch eines Oratoriums“. Und er sagt: „Da muss ich auch das Ohr meines Herzens sozusagen neigen.“ Er beschreibt dies als eine „Hingabe, Erwartung, – also eine ganz stark adventliche Haltung, die dahinter steht. Da kommt auf mich etwas zu, für dessen Ankunft ich bereit sein muss. Und erst dann kann ich verstehen. Und das Wort ‘verstehen‘ kann ich erahnen, kann berührt werden.“ Auf meinen behutsamen Einwurf, dass „Neigen“ ja auch etwas mit „Zuneigen“ zu tun habe, sagt Pater Michael auf eine stille Art: „Das ist richtig, aber davon kann ich nicht sprechen, solche Erfahrungen habe ich nur ziemlich begrenzt.“

Die Frage nach der Bedeutung des Singens in Beziehung zu den Brüdern und als Wert für die Gemeinschaft beantwortet Pater Michael auf einer sehr persönlichen, einer zwischenmenschlichen wie auch einer spirituellen Ebene. Für ihn ist das tägliche, gemeinsame Singen zunächst keine Kraftquelle für das Leben in der Gemeinschaft, er sei als Kantor lange Jahre verantwortlich gewesen für den Gesang, und die „Unsauberkeiten“ im Singen machten ihm einfach zu viel zu schaffen. Auf der anderen Seite aber äußere sich darin „ein Geben und Nehmen“, und wenn man an Festtagen „auch wirklich gestimmt ist in diese Richtung“, dann wirke sich das „ganz deutlich in der Gemeinschaft aus, also im alltäglichen, gemeinsamen Leben“. Und er sagt: „Man ist schlicht und einfach freundlicher, wenn man über den Flur geht und sagt: ‚Wie geht’s Dir?‘, man hat Anteil an Dingen, es kommt also eher zu etwas tiefgreifenderen Gesprächen, oder man nimmt sich mal vor, einen Mitbruder, zu dem man lange nicht mehr gegangen ist, in seiner Werkstatt zu besuchen. [...]. Da spürt man dann, dass wir wirklich eine Gemeinschaft sind.“

Aus der Gemeinsamkeit des täglichen Singen erwachse „eine ziemlich starke Kraft“, die die Gemeinschaft der Brüder „dann auch zusammenhält“. Doch fügt er hinzu: „Nur kann man das nicht hoch idealisieren, das kann dann schnell unwahr werden. Wir schaffen das nicht, in uns eine solche ausgeglichene Fröhlichkeit grundsätzlich zu haben. Es gibt aber viele Dinge, bei denen man auf einmal Hilfe bekommt.“

Für Pater Michael bedeutet das gemeinsame Singen vor allem „die Vorausnahme der himmlischen Liturgie, der kosmischen Liturgie“. In diesem Zusammenhang zitiert er die Worte: „Ut mens nostra concordit voce nostrae“ und kommentiert dazu: „Mens ist das Innere des Menschen, concordare, cor heißt das Herz, ja? ‘Zusammen beherzigt unsere Stimme’, das Innere muss im Einklang sein mit unserer Stimme. Aber [der Psalmist] sagt die ganze Zeit ‘wir’, und er sagt nicht ‘du’. Also wir haben eine ‘mens nostra’ und nicht eine ‘mens mea’, er sagt ‘wir’. Das heißt, wir haben also ein gemeinsames Herz, wir haben ein Wir-Herz, und wir haben eine Wir-Stimme. So stehen wir beim Psalmensingen, das heißt, damit ist der ganze Gottesdienst gemeint, sodass Herz und Stimme in Einklang sind.“

Sein Verständnis von Gemeinschaft dehnt Michael weit über das klösterliche Leben aus. Es korrespondiert mit dem, was er als „Aufgabe“ empfindet. Dazu sagt er: „Es ist wie ein Wächterdasein. Also, dass die Stadt und die Menschen schlafen und ruhig sein können, denn sie haben jemanden, der sich ihnen zur Verfügung stellt.“ Es bedeute ein „Horchen auf die Menschen und ihre Notwendigkeiten“. Dieses Wächterdasein gilt für Pater Michael nicht allein für eine Stadt oder eine Gemeinschaft, „sondern die Gemeinschaft und der Einzelne ist für die gesamte Menschheit sozusagen zuständig.“ Das Wächterdasein beginnt vor allen Stundengebeten auf der „Statio“, dem Ort, an dem sich die Brüder vor ihrem Einzug in die Kirche sammeln und einen Augenblick in Stille verharren. Dazu sagt er: „Dieser Akt auf der Statio [ist es], wo ich sage: ‚Ich stelle mich zur Verfügung‘. Es gibt keine höhere Emotion und keine höhere persönliche Aussage. Vielleicht noch ein Wort, das mehr noch eine

Person packt, das Wort 'ich liebe dich'. Aber das, was mich jetzt packen muss, ist die Not und die fürchterliche Situation auf unserer Erde in allen möglichen Schattierungen, also bereit zu sein, meine Stimme zu verschenken. Es gibt keine höhere innere Bereitschaft.“

Dieses vollständige Sich-zur-Verfügung-stellen, diese Hingabe gilt für ihn ebenso für das Singen der liturgischen Texte, und er fügt hinzu: „Diesen Text habe ich gleichzeitig schon in meiner Ruminatio verinnerlicht.“ Diese „Ruminatio“ sei eine „monastische Übung“, was „Wiederkauen“ bedeute, – es ist die ständige Wiederholung im gemeinsamen Gesang. Dazu kommentiert Pater Michael: „Die alten Väter der Wüste“ hätten gesagt, dass dies eine Möglichkeit sei, „das Wort Gottes in Knochen und Fleisch eindringen zu lassen, nach ihrer Vorstellung, die sie damals von einer biologischen Anthropologie hatten.“ Und er betont: „Das war nicht nur ein Bild, sondern etwas, das sie sich aneigneten, das sie verinnerlicht haben. Dann erst, wenn das geschehen ist, in dem Augenblick kann ich anfangen, das zu singen. Und dieses Singen ist wieder aus einer Urmusik entstanden“, wobei er harmonikale Gesetzmäßigkeiten erklärt.

Anmerkung: Die Ruminatio lässt sich auch auf die Wiederholungsphänomenologie beziehen, sowohl in der Kunst, speziell der Poesie, in der die Wiederholung künstlerisch motiviert ist, wie in der Entwicklungspsychologie, – man denke allein an die Lust der ständigen Wiederholung eines Lautes oder Wortes in der Sprachentwicklung des Kindes – und der Biologie – eingedenk der Wiederholungsfreudigkeit in den Äußerungen vieler Tierarten, z.B. im Vogelgesang.

Das „Sich-zur-Verfügung-stellen“ ist etwas, das Pater Michael wiederholt anklingen lässt. In diesem Zusammenhang spricht er von den Menschen, „die stumm sind“, die nicht mehr um Hilfe rufen oder beten können, denen sich die Mönche im gemeinsamen Singen [energetisch] zur Verfügung stellen. Dabei bezieht er sich auf die Klage- und Bittpsalmen und sagt: „Manchmal weiß man das: Gleich kommt der Psalm sowieso dran, der ist gefüllt mit diesen Gedanken, die andere [leidende] Menschen haben,“ und im Singen stellt er sich ihnen zur Verfügung.

Pater Michael sieht im Singen von Psalmen auch einen therapeutischen Aspekt, für die Menschen außerhalb des Klosters wie für die Mönche selbst. Dazu sagt er: „Ich habe einen Spruch [aus einem Psalm], den ich sehr mag: 'Mit meinem Gott überspringe ich Mauern.' Das ist ein therapeutisches Bild: Diese Mauer, ich komme nicht durch, sie steht da, ich bin wie eingemauert, usw.“ Pater Michael wiederholt diesen Spruch „Mit meinem Gott überspringe ich Mauern“ wie ein Mantra und kommentiert: „Und wenn ich jetzt wie mit der Hochsprungstange über der Mauer bin und kann auch jetzt sagen: 'ich will Dir danken für diesen Tag', – so würde ich mich in die anderen hineindenken und habe mich dabei auf einmal selbst therapiert.“ Und er bemerkt darüber hinaus: „Ich kann auch sagen: 'Tanze, du Erde!' [mit Bezug auf einen Psalm] in einem Augenblick, wo ich völlig niedergeschlagen bin.“

Die Frage nach der Spiritualität erwähnte ich nie direkt, zumal sie sich aus vielen Augenblicken im Gespräch von selbst erschloss, – immer in den Momenten, wenn

Pater Michael von einer Haltung der Stille sprach. Diese schwang auch nach dem Gespräch im Raum. Pater Michael reagierte nach einer Pause auf diese Schwingung, indem er aufstand mit den Worten: „Warten Sie einen Augenblick, ich hole etwas für Sie“. Er kam mit einem Buch zurück, das deutsche, lateinische und griechische Texte beinhaltete und den Titel trug: „Psalterium affectuum palaestra“. Und er schlug ein Kapitel mit dem Titel „Pausa“ auf und sagte in einer stillen Art: „Das ist eine Antwort auf Ihre Fragen“ (vgl. Bader 1996, S. 224-230).

Es überschreitet den Rahmen dieser Arbeit, auf diese theologischen Texte näher einzugehen, nur soviel sei gesagt, dass sie eine besondere Vertiefung in das Phänomen der Stille im gregorianischen Gesang darstellen.

Kommentierung:

So beredt wie Pater Michael – als Musikgelehrter – besondere Aspekte des gregorianischen Chorals und der Neumen erläuterte, so zurückhaltend war er in Bezug auf Fragen, die dem inneren Wesen der Musik vor einem spirituellen Hintergrund gewidmet waren. Es brauchte eine lange Zeit, bis er bereit war, über diese geistig/seelischen Ebenen von Musik zu sprechen. Er ließ sich jedoch vollständig darauf ein und näherte sich ihnen auf eine sehr feinsinnige Weise. An entscheidenden Stellen des Gesprächs wies er auf das Schweigen hin. Ich erkannte in dieser Art vor allem einen Ausdruck seiner Spiritualität, dem Bewusstsein, dass Worte letztlich nie das innerste Wesen dieser Ebenen berühren können. Die Wurzel jeder musikalischen Äußerung wie auch des Musikhörens ist für ihn „die Folie des Schweigens“, in der eine „Hingabe“ entsteht, eine „adventliche Haltung“, Musik in sich aufzunehmen. Der gemeinsame Gesang ist für ihn auf einer persönlichen Ebene oft qualvoll, da die Mönche zu fortgeschrittener Tageszeit stark detonieren, was für ein Musiker-Ohr, das die gregorianischen Gesänge in vollkommener Reinheit wahrnimmt, nur schwer zu verkraften ist. Jenseits davon sieht er diesen Gesang jedoch als Ausdruck einer Kraft, die die Brüder „zusammenhält“, als ein „Geben und Nehmen“, das auf die zwischenmenschlichen Beziehungen in der Gemeinschaft zurückwirke. Auf einer spirituellen Ebene spricht er von einer „Wir-Stimme“ und einem „Wir-Herz“ als geistige Basis des gemeinsamen liturgischen Gesangs.

Sein Verständnis für Gemeinschaft schließt die gesamte Menschheit mit ein, und so sieht er sich als ein Wächter der Menschen, der sich ihnen im alltäglichen Psalmen-gesang und Gebet zur Verfügung stellt. Das „Sich-zur-Verfügung-stellen“ ist für ihn Ausdruck höchster, endgültiger Hingabe auf einer überpersönlichen Ebene. Sein Mantra „Mit meinem Gott überspringe ich Mauern“ sieht er als ein therapeutisch zu verstehendes Bild. Er wird es oft in seinem Leben gesagt haben, denn er war und ist täglich von vielen Mauern umgeben. Aus der großen Herzlichkeit und Weite seines Wesens spürt man, dass er damit eine Meisterschaft des Herzens entwickelt hat.

7.4.5 Auswertung der vier Interviews

Es mag verwundern, dass innerhalb einer Arbeit zum Thema Community Music Therapy Klosterbrüder zu Interviewpartnern ausgewählt wurden, zumal hier starke Reglementierungen und hierarchische Strukturen vorhanden sind, die viele Prozesse aus „freien“ therapeutischen oder künstlerischen Settings gar nicht möglich machen, da ihr musikalisches Medium ein über Jahrtausende tradierter Gesang ist.

Meine Vermutung war jedoch, dass ihr gemeinsamer Gesang sich in komplexer Weise auf die Beziehungen der Mönche, auf ihr gesamtes Leben und ihr tägliches Umfeld auswirken würde. Die Einblicke ins Leben, Denken und Empfinden der Brüder, die mir in den zweieinhalb Tagen im Kloster geschenkt wurden, waren von hoher Authentizität und Klarheit, wie aus den Interviews zu ersehen ist.

Alle vier Brüder waren von großer Offenheit, die sich im Verlauf der Gespräche mehr und mehr entfaltete, und aus vielen ihrer Äußerungen sprach eine tiefe Verbundenheit mit spirituellen Wurzeln. Ihre Worte spiegeln – meiner Wahrnehmung nach – sowohl tiefe Religiösität wie auch etwas schmerzlich Trennendes. Hinter Pater Michael z.B. steht das spirituelle Bewusstsein eines langen, im Frühmittelalter beginnenden Zeitbogens, das er weiter tradiert: Wort, Musik und Spiritualität sind eine Einheit, und die Musik ist die Dienerin von Gottes Wort. Die Heiligkeit des Wortes, verbunden mit der Musik, sollte im Gesang bewahrt werden. Nur die Orgel hatte darum im Gottesdienst ihren Platz, und das auch erst nach etlichen Jahrhunderten der Ablehnung durch die Kirchenfürsten. Nur: durch die gleichzeitige unheilvolle Reglementierung, Hierarchisierung, die Verbannung und Zerspaltung von Körperlichkeit, Emotionalität und Wildheit, die Verbannung des Weiblichen, des elementar Musikalischen aus der Kirche kam es zu jener verhängnisvollen Trennung der Einheit des Lebens mit ihren verheerenden Auswirkungen. Im Kloster nahm ich beides wahr: Ein starkes Bewusstsein der Verbundenheit von Spiritualität, Musik und dem täglichen Leben, – doch auf der anderen Seite auch Brüche, Trennungen und Grenzen.

Im Folgenden dienen hier wieder die – in diesem Kapitel unter Punkt 7.2 genannten – Ebenen als Basis für die Auswertung der verschiedenen Aspekte der Interviews.

7.4.5.1 Thematische Tendenz: Musik als Erfahrung der Einheit – zur Ebene der Persönlichkeit des Einzelnen in Beziehung zur Musik

Alle vier Gesprächspartner haben eine sehr dichte persönliche Beziehung zur Musik, die vor allem durch ihre Spiritualität geprägt ist. Bei aller Unterschiedlichkeit in ihrer musikalischen Entwicklung haben sie etwas gemeinsam: ein jeder von ihnen hat eine hohe innere Kompetenz in seiner Beziehung zur Musik und dem täglichen Gesang entwickelt. Während Damian von Kind an durch die Musik seine verborgenen

Gefühle ausdrückte und als Erwachsener zum Musikliebhaber, Musikkenner und Chorsänger wurde, begegnet Isidor der Musik vor allem auf einer elementaren Ebene: Er spürt das Verbindende, Heilsame in der Musik, dem er sich – nach einer schmerzvollen Zeit voller Minderwertigkeitsgefühle und Versagensängste – inzwischen singend hingeben kann. Um so weit zu kommen, legte er einen langen Leidensweg zurück, an dessen Ende seine seelische Kraft und seine Freude, zu singen, gewachsen ist.

Die beiden Pater, Abraham und Michael, nehmen die Musik in erster Linie auf einer geistigen Ebene wahr, einer Ebene der „Einheit“, wie Abraham sagt, der sie letztendlich allein mit Schweigen begegnen. Dieses Schweigen ist für Michael die Voraussetzung, sich dem Hören von Musik hinzugeben. Für beide besteht auch die emotionale Berührung durch Musik, die sie im Gespräch jedoch nur auf eine sehr subtile, feine Art anklingen lassen. Allerdings unterscheidet sich ihr Verständnis von Musik in Beziehung zum Menschen in einer Hinsicht: Während Abraham die interaktive Vernetzung aller Ebenen des Menschseins betont und von dem Ziel spricht, dass alle Ebenen in „lebendiger Schwingung“ seien, nimmt Michael klar eine Trennung von Text und Musik vor und legt zu Beginn des Gesprächs Wert auf den Hinweis, Musik sei nicht „intelligibel“. Doch klingen im weiteren Verlauf des Gesprächs auch andere Aspekte an, wie z.B. in Michaels Wort vom „Wir-Herz“.

7.4.5.2 Gemeinsames Atmen – zur Ebene der zwischenmenschlichen Beziehungen und der Gemeinschaftsbildung in Beziehung zur Musik

Bei der Erforschung dieser Ebene gemeinschaftlichen Singens in einem Benediktinerkloster ist es wichtig, sich zunächst bewusst zu machen, von welchem hohem Anspruch es getragen ist. Dabei fallen drei Aspekte besonders ins Auge:

1. Das Singen findet zu allen Jahreszeiten fünfmal täglich statt, wobei das erste schon morgens um 5 Uhr beginnt.
2. Das Singen ist zugleich Gebet, und nach der Regel des Heiligen Benedikt bildet es den Gesang der Engel im Himmel ab.
3. Dem Singen liegt ein Repertoire von monatlich mehr als 150 Gesängen mit einer genauestens festgelegten melismatischen Melodik zugrunde und einem genauen Verhältnis zwischen gedehnten und kurzen Tönen, was einen langjährigen intensiven Übungsprozess voraussetzt.

Für jeden Mönch, der in ein Benediktinerkloster eintritt, bedeutet dies eine immense seelisch/geistige wie auch musikalische Herausforderung, die von jedem unterschiedlich bewältigt wird. Es bestehen also in ihrem Leben zunächst zwei Welten: Die alltägliche und die der singenden Stundengebete. Die Mönche erfahren sie als völlig unterschiedliche Dimensionen ihres Lebens, das darauf ausgerichtet ist, sich im Singen und Beten auf eine überpersönliche Ebene zu begeben. Dennoch entsteht

eine beständige intensive Wechselwirkung zwischen dem alltäglichen Leben und dem daraus enthobenen Stundengebet, vor allem auf der zwischenmenschlichen Ebene. Bei der Analyse der Interviews geht daher aus allen Gesprächsbeiträgen hervor, dass dem Singen in dieser Beziehung eine elementar wichtige Rolle zukommt. Im Vordergrund steht das Vereinende des Singens, die Evozierung einer „Einheit bei aller Unterschiedlichkeit“ (Abraham) und das „Aussöhnende“ (Isidor), Lösende: „Man ist schlicht und einfach freundlicher“ (Michael). Abraham spricht von der Entstehung einer „tieferen Offenheit“, von etwas Reinigendem und Klärenden, das durch das Singen hervorgerufen werde. Aus den Aussagen aller geht hervor, dass gemeinsames Singen wie ein Schlüssel dazu ist, eine andere Ebene jenseits des Alltäglichen zu betreten, „jenseits von Person“ (Abraham), auf der Spannungen zwischen den Brüdern relativiert werden können. Diese fünfmalige tägliche Möglichkeit des Eintauchens in eine überpersönliche Ebene hilft ihnen, von Gefühlen wie Neid, Konkurrenz und Frustration abzusehen und in ein „gemeinsames Atmen“ (Abraham) zu kommen, das sie in eine andere Dimension trägt.

Diese Dimension zu berühren, ist allerdings für die Mönche und Pater alles andere als leicht, – so ist es für die musikalisch geschulten, wie Michael und Damian häufig eine Qual, unreines oder unsensibles Singen zu ertragen. Michael, der die Gesänge innerlich als etwas Vollkommenes hört, fällt es besonders schwer, in der Realität mit den Unzulänglichkeiten eines Konvents von mehr oder minder musikalisch gebildeten Mönchen zu leben. Das Detonieren bleibt für ihn ein ständiges Ärgernis, was ihn daran hindert, das gemeinsame Singen als eine Kraftquelle wahrzunehmen. Bei Isidor ist es seine Empfindsamkeit und Verletzlichkeit, die ihm auf der einen Seite dabei hilft, mit anderen im Singen zu verschmelzen, ihn aber auf der anderen Seite auch blockieren kann, wenn er beim Singen keine Unterstützung erfährt. Damian misst dem Zwischenmenschlichen in Beziehung zum täglichen Gesang keine besondere Bedeutung zu, allein das „Brummen“ oder Falschsingen von anderen macht ihm Schwierigkeiten. Er betrachtet dies aber mit Humor, Gemütlichkeit und Ruhe, da er meint, es werde „beim Herrgott schon richtig ankommen“.

In diesem Wechselspiel der Beziehungen in Verbindung mit dem Singen spiegelt sich die ganze menschliche Wahrnehmungspalette zwischen höchstem spirituellem wie musikalischem Anspruch, elementarer Freude am Singen und klösterlichem Alltagsleben. Dabei erwähnen alle vier Brüder die beständigen Veränderungen auf der zwischenmenschlichen Ebene. Pater Abraham gibt in diesem Zusammenhang ein äußerst klares Bild, wenn er sagt, dass „jede Chorgebetszeit eine Momentaufnahme eines nicht sichtbaren Korpus von Gemeinschaft“ sei, „also eines kommunitären Körpers“. Von Moment zu Moment sei er in Wandlung begriffen. Dabei ist ihnen allgegenwärtig der Anspruch präsent, im Singen eine geistige Einheit darzustellen. Dieser Anspruch fordert sie täglich heraus, jenseits ihrer persönlichen Probleme eine sie geistig ernährende Meta-Ebene zu betreten, von der aus sie ihre Mitbrüder wie sich selbst in einem veränderten Licht sehen können. Gelingt es ihnen psychisch,

diese Herausforderung anzunehmen, wirkt das gemeinsame Singen auf eine immer neue, schöpferische Art verbindend, öffnend und stärkend für die Brüder. Gelingt es ihnen nicht, stehen die psychische, spirituelle und zwischenmenschliche Ebene unverbunden nebeneinander. Sie nehmen dies als einen subtilen Langzeitprozess wahr, „ja, es kommt immer so ein Tropfen dazu“, sagt Isidor.

7.4.5.3 Ein horizontales Kraftfeld im Gesang – zur spirituellen Ebene

Es versteht sich, dass dem spirituellen Aspekt in Verbindung mit Musik in einem Benediktinerkloster die größte Bedeutung zukommt. Dabei wird – vor allem in den Beiträgen der beiden Pater – eine „Öffnung zur Spiritualität jenseits der Person“ (Abraham) besonders betont, was sich deutlich in Pater Michaels Worten vom „Wir-Herz“ und der „Wir-Stimme“, die er in der Übersetzung des Liturgie-Satzes „Ut mens nostra concordit voce nostrae“ prägt, ausdrückt. Wenn es den Brüdern beim schweigenden Verharren auf der Statio und dem gemeinsamen Einziehen in die Kirche gelingt, „zu dieser Schwingung jenseits der Person“ zu gelangen (Abraham), dann kann ihr Gesang von der Kraft eines „Wir-Herzens“ getragen sein. Bei aller Diskrepanz zu vielen Situationen ihres alltäglichen Lebens, bei allen Nöten und Problemen, erfahren sie doch im Singen immer wieder Augenblicke, in denen sie einen Einklang von Körper, Seele und Geist, Individuum und Gemeinschaft erleben, wobei es dann im besten Fall „gelingt, die Ebene der Gemeinschaft zu aktualisieren“ (Abraham). Die Spiritualität ihres gemeinsamen Gesangs klingt vor allem aus den Beiträgen der Pater, wenn sie von der „Überzeitlichkeit“ sprechen, „in die Musik öffnet“ (Abraham), dem Wesen der Musik als „Nadelör, durch das man durchlinsen könne“ (Abraham) und dem „Sich- zur-Verfügung-stellen“ im singenden Stunden- gebet für die Not und das Leid der Menschheit (Michael). In ihrem Dasein als „Wächter“ verschenken sie sich an die Menschen und die „fürchterliche Situation auf der Erde in allen möglichen Schattierungen“ (Michael). Beide Pater dehnen das Verständnis von Gemeinschaft auf die ganze Menschheit aus, sie endet nicht bei den Klostermauern, sondern breitet sich „horizontal“ sowohl in die Generationen der vergangenen Jahrtausende wie auch über den gesamten Globus hinweg aus (Abraham). Damit entsteht nach Abrahams Worten ein „Kraftfeld“, in dem sich die Brüder singend bewegen, das sie selbst tragen, und von dem sie getragen werden. Bei dem Aspekt der Spiritualität in Verbindung mit dem Singen steht wiederholt eine der Musik immanente Qualität im Zentrum: Die Stille und das Schweigen. Was sprachlich nicht mehr auszudrücken ist, wird gesungen (Abraham) oder es wird ihm mit Schweigen begegnet. Abraham berührt in diesem Zusammenhang die uralte und immer neue Frage, was eine Musik zu beseelter Musik werden lässt, wenn er sagt: „[...] dass wirklich Musik entsteht, und dass wirklich Sphären sich öffnen, das ist unbeschreibbar und auch unmachbar und auch unbeherrschbar.“ Und Abraham

ist es auch, der das, was sich über die tägliche dienende Arbeit hinaus an Gemeinschaft ereigne, als „Geschenk“ bezeichnet. Wie auch die Musik, könne sie nicht „erzeugt“ werden, sondern er sagt in demütiger Weise: „[...] wir können daran arbeiten, dass wir uns für dieses Geschenk öffnen“ (Abraham). Diese Worte drücken überaus klar das Empfangende, Demütige und zugleich Gebende in der spirituellen Haltung der Pater aus.

7.4.5.4. Klingende Schöpfung – zur Ebene der Verbindung von Musik und Natur

Zu dieser Ebene stellte ich den Brüdern keine Fragen. Da die Geistlichkeit der Kirche in den vergangenen 2000 Jahren die Entfremdung des Menschen von der Natur stark unterstützte, fehlt ihnen dazu der unmittelbare Erfahrungshintergrund. Die Anbetung Gottes geschieht eben nicht in seiner Schöpfung selbst, sondern hinter Mauern. Allerdings besteht natürlich trotzdem ein Bezug, da alle Wesen der Schöpfung göttlich sind, und die Brüder täglich von ihnen umgeben sind. Es war der den sinnlichen Dingen zugeneigte Damian, der am Ende des Gesprächs von der singenden Schöpfung sprach und davon, dass selbst Fische, Salamander und Pflanzen klingen. So besteht über dieses Verständnis der von Klang erfüllten Natur eine Brücke bezüglich dieser Ebene.

7.4.5.5. Wächter der Menschen – zur Ebene der Einbeziehung des regionalen Umfelds

Das Wirken der Mönche mit ihren gesungenen Gebetsgottesdiensten wirkt auf vielfältige Weise nach außen. Das ganze Jahr über reisen Gäste aus aller Welt zur Abtei, um an den gesungenen Stundengebeten, Festen und Konzerten teilzunehmen, und täglich kommen Menschen aus Meschede und der näheren Umgebung hinzu. Den Gästen wird stets mit Freundlichkeit und Offenheit begegnet. Der höhlenartige Charakter der Kirche trägt mit dazu bei, dass sich BesucherInnen in dieser Atmosphäre geborgen fühlen und in den Gottesdiensten Frieden, Kontemplation und Trost erfahren. Oft kommen aus der Stadt Menschen mit schweren psychischen Problemen zum Kloster, um bei den Brüdern Rat zu finden. Von daher gibt es eine lebendige Beziehung zu Menschen außerhalb des Klosters, die auch von der dem Kloster angegliederten Landwirtschaft samt Töpferei, Bäckerei und Schmiede mit Nahrungsmitteln und Kunsthandwerk versorgt werden. Ein Viertel der Mönche ist darüber hinaus gewöhnlich auf Reisen, um das Kloster mit anderen Benediktinerklöstern zu vernetzen und in der dritten Welt Aufbauarbeit zu leisten.

Von daher gibt es sowohl auf der lebenspraktischen Ebene (Versorgung mit Nahrung), der zwischenmenschlich-sozialen (Seelsorge, Aufbau weiterer Klöster auf in-

ternationaler Ebene) als auch der kulturellen (Konzerte) und spirituellen Ebene (liturgische Gesänge für die Menschheit) eine vielgestaltige Vernetzung mit dem Umfeld des Klosters.

7.4.5.6. Wandlungsimpulse – zur Ebene des kulturellen Wandels

Auch zu dieser Frage wurden keine Fragen gestellt, denn die Klosterbrüder sehen ihre Aufgabe nicht darin, sich für den kulturellen Wandel oder die Veränderung einer Gesellschaft einzusetzen, aus der sie sich in erster Linie zurück gezogen haben. Dennoch nahm ich bei ihnen Impulse wahr, die auf die menschliche Gemeinschaft zurückwirken, mit der sie letztendlich unlösbar verbunden sind, und diese Kraft äußert sich sowohl auf der persönlichen Ebene wie der Ebene ihrer Gemeinschaft und ihres Wirkens nach außen. Denn: Die Brüder überwinden täglich etliche Grenzen in ihrem eigenen Herzen, was aus vielen ihrer Äußerungen ersichtlich ist. Und sie verwirklichen eine Lebenspraxis, die aus meiner Sicht für die heutige Gesellschaft in mancher Hinsicht beispielgebend ist: Ein Leben, das äußerlich bestimmt ist durch eine weitgehende Subsistenzwirtschaft wie eine vielseitige Vernetzung mit dem Umfeld des Klosters, ein Leben, das getragen ist von einem gemeinschaftlichen Geist, von der Rückverbindung zu ihren spirituellen Wurzeln und einem starken Verantwortungsbewusstsein gegenüber der Menschheit. Geht man von der in der These formulierten Weltsicht aus, die eine informatorische, transmaterielle Grundlage der Welt formuliert, in der alle Impulse Auswirkungen auf ein Gesamtsystem haben, dann tragen auch die Brüder dieses Klosters auf ihre Weise zu einem gesellschaftlichen Wandel bei.

7.4.5.7 Überspringen von Mauern – zur Ebene des Therapeutischen

Aus allen Interviews geht deutlich hervor, dass das gemeinsame Singen für die Brüder im weitesten Sinn therapeutisch wirkt. Dies klingt allein aus den Begriffen, die die Brüder im Hinblick darauf nennen, Ausdrücke wie z.B. „man kommt in so eine Freude“ (Damian) „Friedfertigkeit“ (Isidor), „Harmonie“ (Abraham), und „Hingabe“ (Michael).

Bei Isidor zeigt sich diese Wirkung vor allem auf der persönlichen Ebene, wenn er davon berichtet, wie er zunächst lange Zeit unter Ängsten und Minderwertigkeitsgefühlen litt und dann über die Jahre hinweg im gemeinsamen Gesang an Selbstwertgefühl und Selbstvertrauen gewann. Damian erlebt diese Wirkung seit seiner Kindheit, und er hebt mehrmals hervor, wie er in der Musik seine „ganzen, ganzen Gefühle ausdrücken“ kann. Abraham und Michael sehen den therapeutischen Aspekt eher auf einer überpersönlichen Ebene, im Sinne einer „lebendigen Schwin-

gung“, die beim Singen entsteht, eines „Einklangs“ jenseits alltäglicher Disharmonien zwischen den Brüdern. Das Singen sei laut Abraham „wie Medizin“, und mit dem Bild von Michael, „Mit meinem Gott überspringe ich Mauern“, drückt er etwas von der seelischen Kraft aus, die – bei einer starken Rückverbindung mit spirituellen Wurzeln – auf der persönlichen wie der gemeinschaftlichen Ebene entsteht. Kommen, wie beim gemeinsamen Singen im Kloster – alle Aspekte zusammen, so kann die positive Auswirkung dieser Rückverbindung auf die seelische Gesundheit eine immense Verstärkung erfahren.

Anmerkung: In diesem Zusammenhang sei auf die Forschungen des Medizinsoziologen Ronald Grossarth-Maticke hingewiesen, der in seiner zwischen 1973 und 1995 durchgeführten Heidelberger Studie über Positivfaktoren zur Gesundheit feststellte, dass sich als stärkster positiver Einzelfaktor – im Zusammenspiel mit anderen Faktoren – eine „gefühlsmäßig spontane Gottesbeziehung“ erwies. Dabei grenzt er diesen Faktor gegen eine Gottesbeziehung aus „Pflicht und Zwang“ ab, es handelt sich also um eine Form „positiven Glaubens“ aus einer inneren Freiheit heraus. (Grossarth-Maticke 2008, in: Petzold 2010, S. 66 f.)

7.4.6 Resümee

Bei allem, was man aus „weltlicher“ Perspektive gegen das klösterliche Leben der Brüder einzuwenden mag, und angesichts aller psychischen Engpässe, von denen ihr Leben auch gekennzeichnet sein wird, so klingt aus den Interviews letztlich das Bewusstsein eines von Sinn erfüllten Lebens sowie eine tiefe Verwurzelung in ihrer Religion, zu der ihr gemeinschaftliches Singen eine Brücke bildet. Aus der Reichhaltigkeit ihrer Äußerungen sei an dieser Stelle noch eine weitere zitiert. Beide Pater reagierten mehrmals auf meine Zwischenfragen mit dem Satz: „Darüber kann ich nicht sprechen“. Den Klang dieser Antwort nahm ich als eine Aussage wahr, die von einer besonderen Stille getragen war und in ihrer Art eine vollständige Antwort darstellte.

Auch wenn die Brüder in einem Benediktinerkloster leben, das scheinbar mit der gesellschaftlichen Realität wenig zu tun hat, und auf Traditionen zurückgeht, die nicht nur spirituelle, lebensfördernde, sondern auch zerspaltende Aspekte haben, so kann ihr Leben und Wirken dennoch eine Inspirationsquelle für Menschen sein, die in therapeutischen, künstlerischen oder pädagogischen Berufen arbeiten, – im Sinne einer CMT in einem weit gefassten Verständnis. Dies begründet sich in ihrer besonderen Weise der Verbindung von Musik, Gemeinschaft und Spiritualität, im „Auf-dem-Weg-Sein“, von dem die Brüder sprechen, in ihrer Achtung der Schöpfung, dem Verständnis ihres Lebens als einem Zustand des Seins statt des Habens, ihrer Hingabe-Bereitschaft über persönliche Grenzen hinaus, – Qualitäten, die in unserer materialistisch orientierten Gesellschaft wegweisend wirken können, wenn man sich der Stimme der Brüder öffnet. „Es gibt keine höhere Emotion“, sagt Pater Michael über sein Bild des „Wächter“-Daseins, Hüter und Wächter für die menschliche Gemeinschaft.

7.5 Das Zentrum für Experimentelle Gesellschaftsgestaltung

In den ersten Märztagen des Jahres 2009 reiste ich nach Belzig, einem kleinen Ort südwestlich von Berlin, und besuchte Hagara Feinbier im Zentrum für Experimentelle Gesellschaftsgestaltung. Es war mein erster Besuch in dieser 1991 gegründeten Gemeinschaft, die sich dem Aufbau neuer Formen des Zusammenlebens widmet. Dort wohnen ca. 80 Menschen, die für die Entfaltung einer neuen Kultur leben und arbeiten, in deren Zentrum die Gestaltung offener Räume für Gemeinschaftsentwicklung, ökologische und politische Arbeit, Spiritualität und Kreativität stehen. Sie arbeiten für eine Kultur des Friedens und sehen ihre Aufgabe u.a. darin, Menschen zu ermutigen, ihre Zukunft gemeinsam mit anderen Gleichgesinnten in die eigene Hand zu nehmen. Ihr gemeinschaftliches Leben verstehen sie als Alternative zum weit verbreiteten Profit- und Konsumdenken. Dabei sehen sie ihre Gemeinschaft als lebendigen Organismus, der – entsprechend den Bedürfnissen der BewohnerInnen – in einem beständigen Veränderungsprozess begriffen ist. Zur Förderung von Vertrauensbildung entwickelten sie verschiedene Kommunikationsformen wie z.B. das allwöchentliche „Forum“, die „Infobörse“, Frauenrunden und Männerrunden. Entscheidungen, die alle betreffen, werden im Konsens gefällt. Musik, Kunst, Tanz und Theater haben für sie einen hohen Stellenwert (www.zegg.de, Stand: 21.12.2010). Das ZEGG liegt am Rande des Städtchens Belzig leicht erhöht über einem großen Obstgarten. Der Garten bildet den Ausgangspunkt der kleinen Siedlung, die sich unter Bäumen einen leichten Hang hinauf schlängelt. Da ich etwas zu früh angekommen war, konnte ich in Ruhe die Häuser der Gemeinschaft anschauen. Es waren freundliche Häuser, keins glich einem andren, mit lebhaften Farben und überaus gastfreundlichen Menschen, die mir an diesem Märzorgen entgegenkamen. Ein zentraler Ort inmitten der Siedlung mit einem großen Schwimmbassin war als Platz für alle erkennbar. Beide, die Menschen wie ihre Häuser, vermittelten, dass hier Individualität und Gemeinschaft zugleich gelebt wird.

7.5.1 Hagara Feinbier – Tendenz: Räume der Geborgenheit durch Musik

Meine erste Begegnung mit Hagara Feinbier war unter freiem Himmel, als ich im Eingangsbereich des ZEGG auf sie wartete. Sie kam mir mit großer Offenheit entgegen. Obwohl sie gerade ihren 50. Geburtstag gefeiert hatte, erschien sie mir dennoch alterslos. Im Gespräch strahlte sie eine große Herzlichkeit, Kraft und zugleich eine Leichtigkeit aus, die etwas Melodiöses hatte. Das Gespräch fand im Empfangsraum des ZEGG statt.

Ursprünglich studierte Musiklehrerin lebt sie seit seiner Gründung im ZEGG und bringt dort ihre gesamten Fähigkeiten ein. Überzeugt von der gemeinschaftsbildenden Kraft der Musik sammelte sie über viele Jahre hinweg Lieder aus aller Welt, die nur nach dem Gehör leicht erlernbar sind. Damit will sie das Singen in Gemein-

schaft für jeden Menschen zugänglich machen nach dem Grundsatz: Jeder Mensch kann singen. Sie gründete im ZEGG Singkreise und Bands und blickt inzwischen auf eine umfangreiche Seminarartätigkeit zurück, in der sie LeiterInnen von Singkreisen ausbildet. Auf diese Weise trägt sie dazu bei, eine neue Kultur des Singens, für die sie sich mit Leidenschaft engagiert, in soziale Einrichtungen, Schulen und den Alltag von Menschen zu bringen. Jedes Jahr veranstaltet sie im Zentrum ein „Come Together Songs-Festival“, das inzwischen von Hunderten von Menschen besucht wird. Das Zentrum in Verbindung mit H. Feinbiers Arbeit wurde im Jahr 2010 von den Vorständen des Projekts „Singende Krankenhäuser“ der Stiftung „Il Canto del Mondo“ als „Singende Gesundheitseinrichtung“ ausgezeichnet (vgl. Bossinger 2010). Für H. Feinbier bewirkt Musik eine „spirituelle Öffnung“ wie auch „das Gefühl, verbunden zu sein“. Das Singen hat aus ihrer Sicht „auf vielerlei Ebenen“ die Kraft, „Gemeinschaft zusammen zu bringen und auch zusammen zu halten.“ Wenn Menschen beginnen würden, zu singen, würden sie „in ein gemeinsames Schwingungsfeld eintauchen“ und sich „synchronisieren“, um „dann das Herz frei zu haben für Kontakt“. Eine andere Ebene sei, dass „Menschen sich gerne musikalisch zeigen“ würden. In diesem Zusammenhang berichtet sie von einem Erlebnis, dass sie so „sehr berührt“ habe, dass es ihr „Leben verändert“ habe. Sie empfand es in ihrer Anfangszeit im Zentrum als „gefährlich“ für die Gemeinschaft, dass durch die Tatsache, dass sie Musikerin war, alle Gemeinschaftsmitglieder das Singen und Musizieren an sie delegierten. So gewann sie den Eindruck, dass sehr „viel Kreativität brachliegen“ würde. Um dies zu verändern, stellte sie einmal während der allwöchentlichen „Foren“ bzw. „Infobörsen“ die Frage, „wer denn schon einmal ein besonderes Erlebnis mit Musik“ in seinem Leben gehabt hätte. Und sie forderte all diejenigen auf, für die das gelten würde, sich in die Mitte zu stellen. Daraufhin geschah es, dass tatsächlich „alle in der Mitte“ standen, an die 50 Menschen. Hagara Feinbier richtete als Konsequenz daraus ein musikalisches Forum ein, in dem sich jede Woche einer dieser 50 Menschen „musikalisch outet und ein Podium hat, was sich auf ihn freut.“ Und sie berichtet, dass sich daraufhin der Landwirt der Gemeinschaft, hingestellt und ein zartes plattdeutsches Liebeslied („Dat du mien Leevsten büst“) gesungen habe.

Sie erkannte, dass gemeinsames Musizieren und Singen eine überaus verbindende Wirkung hat, wenn man einen Raum schafft, „in dem alles gleichzeitig sein darf“, Trauer, Freude, Wünsche und Bedürfnisse. Durch Musik habe „man eben auch die Möglichkeit, dem Ausdruck zu geben“, wobei sich die Gefühle „von alleine auflösen“ könnten. Sie hält die Musik in einer Gemeinschaft für essentiell wichtig und sagt: „Ohne Musik gäbe es das ZEGG nicht mehr, weil Musik die Menschen einfach zusammenbringt und emotional erst einmal eine Ebene bereitet, auf der man viele Dinge viel einfacher austrägt oder bereit ist, miteinander zu kommunizieren.“ Dazu meint sie: „Ich glaube, gerade in den ersten Phasen einer Gemeinschaftsbildung hat Musik eine ganz starke Bedeutung.“ Es ginge in dieser Phase erst einmal darum,

„etwas Gemeinsames heraus zu finden“, und das ginge mit Musik sehr gut. Von da aus würde „die Energie weiter in die Projekte getragen, die man tun will.“

Aus diesen Erfahrungen heraus entstand ihre Liedsammlung, die „Come Together Songs“, die ihr geeignet erschienen, „Menschen zusammen zu bringen“. Alle Lieder werden nach dem Gehör gelernt, es gibt keine Noten, allenfalls Textblätter, die zuweilen in der Mitte aufgestellt werden. Dabei muss keiner mitmachen, man kann auch „am Rand sitzen“ und „zuhören, und man ist trotzdem Teil des Ganzen.“

Eine wichtige Qualität von Musik in Gemeinschaft sei für sie, „Raum und Zeit zu geben für das, was sein darf und sich entwickeln kann“ sowie regelmäßige „Punkte, wie z.B. Jahreszeitenfeste, die der „Gemeinschaft eine gemeinsame Ausrichtung“ geben. Wenn man dies in einer Gemeinschaft nicht hätte, würde man „schnell die Orientierung verlieren, wenn's einmal schwer wird“. Musik würde die inneren Ressourcen stärken, und da man in den schwierigen Zeiten des Neuaufbaus viel „Geduld und Beharrlichkeit“ bräuchte, könne die Musik dazu beitragen, dass man sich wieder auf das Wesentliche besinnt und „weiß, warum man es tut.“ Und sie sagt: „Ich glaube, dass es überhaupt keine Gemeinschaft gibt ohne Musik“.

Für H. Feinbier sind Musik und Spiritualität unmittelbar verbunden. Sie hält Spiritualität für ein „intimes Grundbedürfnis des Menschen“, über das es „nicht einfach sei, zu sprechen“. Und sie sagt: „Meine tiefe Liebe oder meine Überzeugung, – das ist oft mindestens so intim, wenn nicht sogar intimer, als über meinen Liebespartner zu reden.“ Die grundlegende Frage sei: „Aus welcher Quelle speist sich meine Liebe?“ Im Zentrum hätten sie keine gemeinsame spirituelle Ausrichtung, doch jeder, der dort leben würde, wüsste, „dass es eine große Bedeutung hat, eine spirituelle Wurzel oder eine Quelle zu haben.“ Spiritualität sei eine starke Kraftquelle, und es gäbe in der Gemeinschaft „ein gegenseitiges Akzeptieren des jeweils anderen Weges.“ Diese verschiedenen spirituellen Richtungen kämen dann „zu den Jahreskreisfesten“ jeweils zusammen.

Da H. Feinbier selbst in dichter Verbundenheit mit der Natur lebt, betrachtet sie die Verbindung von Musik und Natur als etwas Selbstverständliches. In den ersten Jahren hätten sie viel in der Natur gesungen, wobei sie sogar für eine gute Ernte gesungen hätten. Eine Kollegin von ihr habe einmal eine ganze Saison lang „für die Tomaten gesungen“. Inspiriert von wissenschaftlichen Untersuchungen zum Verhalten von Pflanzen unter dem Einfluss von Musik hätten sie auch versucht, Vergleiche anzustellen. Und sie spricht von einem Ereignis im ZEGG, bei dem sie um einen Krug Wasser gesessen seien und „alle ihre Liebes-Energie in dieses Wasser hinein gesungen“ hätten. Anschließend tranken sie gemeinsam das Wasser.

Auch hätten sie „über Musik telepathische Kommunikationsversuche mit Bäumen, Steinen und Tieren gemacht. In Bezug auf Tiere berichtet sie von einer Fahrt mit der „Kairos“, einem „Delphin-Forschungsschiff“, an dem ein Teil der Gemeinschaft teilgenommen hätte, wobei sie versucht hätten, über Musik Kontakt mit den Walen

und Delphinen aufzunehmen. Bei improvisierter Musik von hoher Intensität seien sie sehr lange unmittelbar am Boot geblieben.

Vor allem H. Feinbiers musikalische Arbeit trägt viel dazu bei, dass die Gemeinschaft auch mit Menschen und Institutionen von außerhalb des ZEGG vernetzt ist. So berichtet sie, dass z.B. kürzlich ein großes gemeinsames Singen in der Belziger Grundschule stattgefunden habe, und sie erwähnt, dass sie „einmal im Monat einen offenen Singkreis für die Region“ anbieten würde. Darüber hinaus würde die Gemeinschaft besondere Feste für BesucherInnen von außerhalb öffnen und publizieren, sodass ein reger Austausch mit den Menschen der Region bestehe. Dazu tragen auch ihre Seminare und Ausbildungen für SingkreisleiterInnen bei, die inzwischen von Menschen aus ganz Deutschland sehr gut besucht würden. Sie würde diese Seminare auf eine Art gestalten, dass die Menschen sich „mit ihren Emotionen aufgehoben“ fühlten. Es sei ihr „spezielles Anliegen, Menschen zu ermutigen, dort, wo sie leben und arbeiten, mit den Menschen wieder zu singen“. Sie sei „richtig glücklich, dass da inzwischen schon ganz viele Blüten über die Bundesrepublik verteilt entstanden sind.“ Inzwischen lädt sie einmal jährlich alle daraus entstandenen Singkreise zu einem Festival ein, zu dem Hunderte von Menschen kämen.

Hagara Feinbier ist von der bewusstseins- und gesellschaftsverändernden Wirkung dieser Arbeit überzeugt. Sie beeindrucke immer wieder, zu sehen, „wie sich die Gesichter verändern“ im Vergleich zur ersten Begegnung, und welcher Wandlungsprozess sich während der Seminare und Feste ereigne. Für viele der zahlreichen Menschen, die ihre Seminare, Ausbildungen und Festivals besuchten, wäre es ein „unglaubliches Erlebnis“, zu erfahren, dass es möglich sei, „mit einer so großen Gruppe von 60 Leuten so eine starke Verbundenheit und Intimität zu erzeugen.“ Sie glaubt, dass die Kraft zu gesellschaftlicher Veränderung in der Möglichkeit liege, „zu erfahren, dass ich mich in dem, was mich bewegt, was meine Bedürfnisse oder mein politischer Wille ist, zusammenschließen kann“, die Erfahrung, „es sind so viele, die das Gleiche tun, in die gleiche Richtung wollen, und ich muss keine Angst haben, dass ich völlig untergehe, wenn ich mich jemandem anschließe.“

Für viele sei es eine „große Sorge, dass man die Individualität aufgeben müsse, um in einer Gruppe aufzugehen“. Statt dessen würden sie beim Singen erfahren, dass sie individuell bleiben und zugleich „Rückhalt in der Gruppe finden“. Oft habe sie erlebt, „wie sich auch die Emotionen dabei lösen können, dass dann beim Singen die Tränen fließen und sich etwas auflösen kann, was einem sonst auf der Seele“ liegen würde. Solche Prozesse betrachtet sie als therapeutisch, wobei sie diesen Begriff im selben Atemzug relativiert. Dazu sagt sie: „Therapeutisch ist halt auch so ein Wort, – ich glaube, dass es eigentlich Teil der Gemeinschaft ist, solche Räume bereit zu stellen.“ Und sie betont: „In anderen, mehr archaischen Kulturen gibt es immer Räume durch Musik, wo man der Trauer, der Wut, der Angst und der Freude musikalisch Ausdruck gibt, durch Rituale. Wir haben das heute nicht mehr.“ So würde heute jeder auf seinen Emotionen „alleine sitzen“ und müsse dann „damit allein

zum Therapeuten rennen“. Im ZEGG aber würden beständig solche Räume geschaffen werden. Auf Grund der häufig wechselnden Gruppen-Zusammenhänge gäbe es dabei zuweilen auch Einbrüche, aber wenn man einmal erlebt habe, dass solche Räume möglich seien, könne man sie „einfach wieder aufbauen“. So habe sie z.B. schon mehrfach Trauerfeiern von Menschen aus der Gemeinschaft, die gestorben seien, musikalisch begleitet, in dem sie „musikalisch einen rituellen Raum“ geschaffen habe. Dabei sei es die Aufgabe von „allen, gemeinschaftlich die Trauernden nicht alleine zu lassen“, und dafür sei Musik sehr geeignet. Sie habe mit der Gemeinschaft auch schon für Gebärende gesungen, und es sei für sie selbstverständlich, dass sie überall da sei, wo sie gebraucht würde.

7.5.2 Auswertung

7.5.2.1 Eintauchen in ein Schwingungsfeld – zur Ebene des Persönlichen in Bezug zur Musik

Musik ist für die Musikerin und Pädagogin Hagara Feinbier ein Tor zur Verbundenheit mit ihren Mitmenschen, mit sich selbst und mit ihren spirituellen Wurzeln. Vor allem seitdem sie im ZEGG lebt, macht sie die Erfahrung, wie stark die Kraft von Gemeinschaft in Verbindung mit Musik auf Menschen wirkt. Innerhalb ihrer Singkreise nimmt sie wahr, wie die TeilnehmerInnen zusammen in ein gemeinsames Schwingungsfeld „eintauchen“, das ihnen hilft, sich von seelischen Belastungen zu befreien und aktiv in die Gemeinschaft zu integrieren. Ein Erlebnis im ZEGG veränderte ihr Leben, als sich in einer Runde von ca. 50 Menschen auf die Aufforderung hin, dass jeder, der bereits einmal ein besonderes Erlebnis mit Musik gehabt habe, in die Mitte des Kreises gehen solle, alle Anwesenden in die Mitte stellten. Tief berührt davon richtete sie von da an ein wöchentliches Forum ein, das wechselweise jedem ZEGG-Mitglied ein Podium bietet, um der Gemeinschaft ein Lied oder ein Musikstück zu schenken. Dabei bewegte sie vor allem die Erfahrung, dass sich besonders Menschen, von denen niemand ahnte, dass sie eine Beziehung zur Musik hätten, diesem Impuls, für die Gemeinschaft zu singen und zu musizieren, hingaben. Dies führte sie zu der Erkenntnis, dass die Fähigkeit zum Singen und Musizieren wie auch die Gemeinschaftsfähigkeit jedem Menschen immanent ist.

7.5.2.2 Musik als Basis von Gemeinschaft – zur zwischenmenschliche Ebene mit dem Bezug zur Musik

Für Hagara Feinbier ist diese Ebene die Basis all ihrer musikalischen Aktivitäten und die Keimzelle von Gemeinschaft. Durch die Erkenntnis, wie öffnend und befrei-

end die Erfahrung des Zwischenmenschlichen in Verbindung mit Musik auf Menschen wirkt, kreierte sie musikalische Räume von Freiheit, Ruhe und Geborgenheit, in denen sie Ermutigung und Entfaltung ihrer Persönlichkeit erfahren können. Für diese Räume der Musik, Begegnung und Kommunikation schuf sie ihre Liedsammlung, die „Come Together Songs“. Die Entwicklung neuer Formen von Kommunikation ist eines der zentralen Anliegen des ZEGG, und für sie ist das Zentrum nicht denkbar ohne die Musik, die vor allem in der Anfangsphase stark zur Gemeinschafts- und Vertrauensbildung beitrug und den Prozess der Selbstfindung als Gemeinschaft förderte. Die sich beständig erneuernde Musik des Zwischenmenschlichen ist für Hagara Feinbier die Basis, von der alle weiteren kreativen, kulturellen, ökologischen und politischen Aktivitäten ausgehen. Um sie zu stärken, gestaltet sie das Leben im ZEGG mit einer Vielfalt von musikalischen gemeinschaftlichen Ausdrucks- und Erfahrungsformen, wie z.B. Singkreise, Rituale und Festivals.

7.5.2.3 Musikalische Rituale für die Gemeinschaft – zur Ebene des Spirituellen

Musik bedeutet für sie eine „spirituelle Öffnung“, die Erfahrung, sich als Teil eines Ganzen wahrzunehmen. Nach ihrer Erkenntnis ist Spiritualität ein Grundbedürfnis des Menschen. Auf der Basis von Toleranz und Respektierung des jeweils anderen wird sie im ZEGG in verschiedenster Weise gelebt. Es ist für sie nicht leicht, über dieses Thema zu sprechen, doch sie nennt eine Frage, die für sie grundlegend ist, die Frage: „Aus welcher Quelle speist sich meine Liebe?“ Und sie weist auf die besondere Intimität hin, die mit Spiritualität verbunden sei, eine Intimität, die größer noch sei als die der partnerschaftlichen Liebe. Jeweils bei den Jahreskreisfesten, wenn die Elemente geehrt und die Wandlung der Natur gefeiert wird, singt und musiziert sie mit der Gemeinschaft, und ebenso während Übergangsritualen zu Geburts- oder Trauerfeiern. Damit arbeitet sie für den Aufbau neuer ritueller Formen, in denen sich eine Spiritualität ausdrücken kann, die nicht einer bestimmten Religion angehört, oder die verschiedene religiöse Richtungen integriert.

In Hagara Feinbiers Liedsammlungen nehmen spirituelle Lieder aus aller Welt einen großen Raum ein, und es wird deutlich, dass sie spirituelle Musik als eine starke Kraftquelle für jeden Menschen und wichtige Orientierung für die Gemeinschaft wahrnimmt.

7.5.2.4 Singen mit Tieren, Pflanzen und Wasser – zur Ebene der Verbindung von Musik und Natur

Musik und Natur sind für H. Feinbier unmittelbar verbunden, wobei diese Verbundenheit auch für die gesamte ZEGG-Gemeinschaft gilt. Die Fürsorge für die Natur

und ein naturverbundenes Leben spielen im Zentrum eine wichtige Rolle, – etwas, was der Obstgarten am tiefsten Punkt ihrer Siedlung symbolisiert. In ihren spirituellen Liedern, die bei allen großen Festen der Gemeinschaft gesungen werden, spiegelt sich ihre hohe Achtung gegenüber der Natur.

Im Laufe der nahezu 20-jährigen Geschichte des ZEGG nahm H. Feinbier an etlichen Experimenten und Gemeinschaftserfahrungen mit Musik in der Natur teil, angefangen beim Besingen des Gemüses im Garten der Gemeinschaft über telepathische Kommunikationsversuche mit Bäumen, Steinen und Tieren durch Musik bis hin zu musikalischen Kontakten mit Walen und Delphinen an Bord eines Forschungsschiffes. Dabei berührte sie besonders eine Erfahrung des Besingens von Wasser. Mögen dies singuläre, herausragende Erlebnisse sein, deren Nachhaltigkeit offen bleibt, so klingt aus ihren Worten ein tiefes Verständnis für die komplexe Verwobenheit von Natur und Musik und das Engagement für eine neue/alte Verbundenheit in einer der Natur entfremdeten Gesellschaft.

7.5.2.5 Singkreise für alle – zur Ebene der Einbeziehung des Umfelds

Hagara Feinbiers musikalische Arbeit trägt maßgeblich dazu bei, dass das ZEGG mit seinem regionalen Umfeld und weit darüber hinaus intensiv vernetzt ist. Neben Einladungen zu großen Festen der Gemeinschaft und eigenen Veranstaltungen in Institutionen der Umgebung sind es vor allem ihre wöchentlichen „Singkreise“, die Menschen aus der Region anziehen. Diese Singkreise gestaltet sie als offene Kommunikationsflächen für Menschen der Gemeinschaft und ihres Umfelds, wobei sie Tänze und kleine Begegnungsrituale zur Wahrnehmungsschulung mit einbezieht. Durch die Singkreise wie auch ihre Seminare, Ausbildungen, Sommercamps und Festivals entsteht ein beständiger Austausch mit dem regionalen und überregionalen Umfeld. Besonders ihre Ausbildungen zu SingkreisleiterInnen tragen stark dazu bei, dass ihr Anliegen einer gemeinschaftlichen Kultur des Singens inzwischen in ganz Deutschland Früchte trägt.

7.5.2.6. Ermutigung im Singen – zur Ebene des kulturellen Wandels

Dieser Aspekt hat für Hagara Feinbier eine besondere Priorität, da sie und die Gemeinschaft des ZEGG für die Entfaltung einer neuen Kultur arbeiten, die sich in allen Bereichen des Lebens ausdrückt. Musik hat darin einen zentralen Wert für sie, denn sie ist davon überzeugt, dass Musik für eine Gemeinschaftsbildung von grundlegender Bedeutung ist. Ihre Erfahrungen bei der Leitung von Singkreisen, Seminaren, Ausbildungsgruppen und den großen „Come Together Song“-Festivals bestärken sie in ihrem tiefen Vertrauen in die transformative Kraft von Musik und

Gemeinschaft. Sie erkannte, dass die Gemeinschaftserfahrung in ihrer musikalischen Arbeit Menschen dazu motiviert, aus Isolation und Resignation auszubrechen und Vertrauen in sich selbst und ihre Mitmenschen zu gewinnen, sodass sie für die Verwirklichung ihrer Bedürfnisse und ihres politischen Willens aktiv werden können, denn: „es sind so viele, die das Gleiche tun, in die gleiche Richtung wollen [...]“. Individualität und Gemeinschaft werden nicht mehr als Gegensatzpaare erlebt, sondern das Individuum erfährt Hilfe, Stärkung und die Möglichkeit zu kreativer Entfaltung in einem gemeinschaftlichen Raum. So sieht sie ihre Arbeit als Ermutigung für Menschen, die auf der Suche sind nach einer neuen Kultur, und nährt in ihnen das Vertrauen, dass aus der Kraft der Verbundenheit gesellschaftliche Veränderungen möglich sind. Durch ihre Singkreisleiter-Ausbildungen hat sie inzwischen einen Multiplikationseffekt ausgelöst, da ihr Anliegen eines offenen gemeinschaftlichen Singens bereits in vielen sozialen Einrichtungen von Menschen, die sie ausbildete, praktiziert wird.

7.5.2.7 Im täglichen Leben verwoben – zur Ebene des Therapeutischen

Hört man H. Feinbier über ihre Aktivitäten sprechen, so wird deutlich, dass sich der therapeutische Aspekt – in einem weiten Verständnis – durch ihre gesamte Arbeit zieht. Bedingt durch ihr ganzheitliches Lebensmodell und sein zugrunde liegendes Weltbild, ist es kaum möglich, festzustellen, wo dieser Aspekt beginnt und endet. Die (Lebens-)Räume von Singkreisen, die sie beschreibt, haben viele Merkmale eines therapeutischen Raums: Es ist ein Freiraum, in dem jede und jeder so angenommen wird, wie sie bzw. er ist, in dem „alles sein darf“ und unter fachkundiger Leitung Geborgenheit und Verständnis in der Gemeinschaft erfahren werden kann. Das Singen, der kreative Ausdruck in diesem Raum, dient in erster Linie der Gemeinschafts- und Selbsterfahrung in der Intensität des Augenblicks, um seelische und körperliche Verspannungen zu lösen, damit „das Herz frei“ wird für eine kommunikative und kreative Gestaltung des Lebens, – Aspekte, die auch in therapeutischen Zusammenhängen und der Gesundheitsprophylaxe relevant sind. Darüber hinaus setzt sie das Singen gezielt für bestimmte gemeinschaftliche Anlässe ein, bei denen es um Lebenshilfe mit Musik geht, wie z.B. bei Geburten oder Trauerfeiern. Hagara Feinbier ist von der transformierenden Wirkung ihrer Arbeit überzeugt. Dabei beruft sie sich einerseits auf Forschungen zur Wirkung des Singens und andererseits auf ihre langjährigen Erfahrungen mit den Auswirkungen von Musik und Gemeinschaft auf den Menschen. Sie nimmt ihre – im weitesten Sinn –therapeutische Wirkung am veränderten Gesichtsausdruck und Energiefeld der Menschen im Prozess ihrer Seminare wahr.

Allerdings hat sie eine kritische Haltung gegenüber dem Therapie-Begriff und weist auf die entfremdete Kultur der modernen westlichen Gesellschaften hin, die u.a.

bewirke, dass man als Ergebnis eines isolierten Lebens beständig Therapeuten aufsuchen müsse. Demgegenüber plädiert sie für die Verwirklichung einer Kultur, in der die von ihr kreierten Räume ein natürlicher alltäglicher Bestandteil des Lebens werden, wie es in archaischen Kulturen gängige Lebenspraxis ist. Innerhalb des Zentrums wird versucht, eine solche neue/alte Kultur zu realisieren. Übergangsrituale haben darin für sie einen wichtigen Stellenwert, und sie arbeitet dafür, sie ins alltägliche Leben wie auch anlässlich festlicher Ereignisse zu integrieren.

7.5.3 Resümee

In der Begegnung mit Hagara Feinbiers musikalischer Arbeit nahm ich ihre große Hingabe wahr, mit der sie Menschen und Musik verbindet. Sie setzt sich leidenschaftlich dafür ein, Menschen zu ermutigen, musikalische Freiräume von Vertrauen und Geborgenheit zu schaffen und arbeitet dafür, dass solche Räume nicht als isolierte therapeutische Maßnahmen, sondern als natürliche Bestandteile des alltäglichen Lebens in einer sich wandelnden Gesellschaft betrachtet werden. Ihr Anliegen ist die Re-Integrierung von gemeinschaftlichen Kommunikations- und Kunstformen in das Leben, um zur Entstehung einer neuen Kultur, Ökologie und Politik beizutragen, anstelle eines Einsatzes therapeutischer Interventionen, der darauf abzielt, das bestehende Gesellschaftssystem funktionsfähiger zu machen. Ihre Arbeit steht dadurch einer CMT, die sich als Kraft für einen kulturellen Wandel versteht, nahe. Sie kann aus meiner Sicht als eine im weitesten Sinn therapeutisch wirksame Form des Singens betrachtet werden, die zur Entwicklung von Mitgefühl, Verantwortungsbewusstsein und einem ganzheitlichen Verständnis von Leben, Kunst und Natur beiträgt. Auch durch die Einbeziehung der Menschen ihres regionalen Umfelds in die Singkreise und musikalischen Kommunikationsformen ist ein CMT-Bezug gegeben.

Hagara Feinbier hat ein starkes, durch ihre Erfahrungen im ZEGG genährtes Vertrauen in die Kraft von Gemeinschaft. Es bildet die Basis ihrer Arbeit, in der sie beständig Menschen ermutigt, dieser Kraft zu vertrauen und sie in ihr persönliches wie berufliches Umfeld zu tragen. Sie erkannte, dass in einer Gesellschaft von Trennung, Abspaltung und Isolation die Erfahrung, nicht allein zu sein, sondern gemeinsam etwas bewegen zu können, starke positive Energien freisetzt.

Mit ihrem einfühlsamen, kraftvollen Wesen und ihrer Kompetenz erreicht sie eine sich beständig vergrößernde Zahl von Menschen, die ihre besondere Art gemeinschaftlichen Singens in die sozialen Einrichtungen Deutschlands tragen oder selbst neue Initiativen für freie, therapeutisch wirksame Formen des Singen kreieren (vgl. Feinbier 2010).

7.6 Ein soziales Chornetzwerk in Europa

Anlässlich meines Interviews mit Hagara Feinbier im März 2009 traf ich auch den Chorleiter Christoph Kapfhammer in Belgig. Da ich von seiner internationalen gemeinschaftsorientierten Chorarbeit gehört hatte, bat ich ihn um ein Interview, eine Bitte, der er gerne nachkam. Das Gespräch fand ebenfalls im Empfangsraum des ZEGG statt, wobei C. Kapfhammer nicht dort wohnt, wohl aber in Belgig ansässig ist. Er war zum Zeitpunkt des Gesprächs 39 Jahre alt und strahlte bei meiner Begegnung mit ihm eine kraftvolle Erdverbundenheit, Freundlichkeit und Ruhe aus. Durch seine klare und zugleich herzliche Art der Kommunikation fiel es mir leicht, sofort einen Kontakt zu ihm zu finden, sodass das Gespräch von Sympathie und Offenheit getragen war. Der in Bayern aufgewachsene C. Kapfhammer ist studierter Physiker und in Bezug auf seine Chorarbeit Autodidakt. Er spricht in einer einfachen, bodenständigen Art über seine musikalische Arbeit, in der man seine Verwurzelung in der bayrischen Volkskultur wahrnimmt.

Im Gespräch wurde sofort deutlich, dass in seiner Chorarbeit eine außerordentlich soziale, gemeinschaftsbildende Komponente liegt. In seinen Chören kann jeder mitsingen, und das Repertoire des Chores umfasst in erster Linie Volksliedgut aus allen Ländern der Welt. Gesungen wird vor allem nach dem Gehör. Dabei gilt der Grundsatz bedingungsloser Offenheit: Alles wird gesungen, ohne Diskussion. Sein von der tschechischen Sängerin Ida Kellarova inspiriertes Chornetzwerk umfasst inzwischen sechs Chöre, – in Schmerwitz, Wien, Berlin, Russland, Prag und München (in der zeitlichen Reihenfolge ihrer Gründungen). Am wichtigsten ist C. Kapfhammer dabei der soziale Aspekt: Das Zusammenwachsen des Chores zu einer Gemeinschaft, die miteinander lebt, gemeinsam singt und zusammen auf Reisen geht. Er legt großen Wert auf eine gastfreundliche Haltung aller Chormitglieder in Beziehung zu den anderen Chören und auf die Schaffung eines Raums für regelmäßige „tiefe Gespräche“ wie für Zeiten der Stille innerhalb der Chorproben. Seine öffentlichen Veranstaltungen sind zumeist „Mitsingkonzerte“, in denen er das gesamte Publikum zum Mitsingen auffordert. Darüber hinaus gibt er unter dem Titel „Klang der Seele“ Singworkshops mit Liedern aus aller Welt und veranstaltet sommerliche Chortreffen seiner drei Chöre aus dem deutschsprachigen Raum mit deren Familienangehörigen, in denen gemeinsam gesungen, getanzt, gemalt und gefeiert wird.

7.6.1 Christoph Kapfhammer – Tendenz: Freiheit und Demut

Schon als Kind hat C. Kapfhammer viel gesungen, von daher hatte Gesang für ihn von je her einen „heimatgebenden Effekt“. In seinem Elternhaus wurde häufig gemeinsam gesungen, und da sein Vater Organist in Bayern war, erlebte er oft, wenn er im Gottesdienst mit an der Orgel saß, wie „erhebend“ es sein kann, „wenn da so

viele loslegen, zu singen“. Später, als Jugendlicher, konnte er Chormusik nichts abgewinnen, sie war ihm „zu unlebendig, zu gezügelt, zu glattgebügelt“. Ursprünglich hatte er „etwas Soziales“ studieren wollen, aber ihm war die Verknüpfung von sozialen Berufen mit Kirche und Staat „nicht so ganz geheuer“, und so wollte er soziale Arbeit lieber auf einer freien Basis ausüben. Statt dessen studierte er Physik, wobei er bald feststellte, dass er dort an etliche Grenzen stieß. Er hatte sich „mehr oder weniger verboten, mit Musik Geld zu verdienen“, aber in seiner Lebenspraxis nahm die Musik einen zunehmend größeren Raum ein. Seine Abneigung gegen Chormusik änderte sich, als er in Kontakt mit Gospel- und chorischer Zigeunermusik kam. Er fing Feuer und gründete einen Chor mit russischen Aussiedlern, obwohl er selbst „noch nie im Chor gesungen hatte, geschweige denn einen geleitet.“

Als Kind russischer Vorfahren hatte er 9 Monate in Russland gelebt, und als er in sein Dorf Schmerwitz zurückkehrte, wurde ihm bewusst, wie diesen dort lebenden Aussiedlern zumute sein musste. Seine Antwort darauf war, einen Chor „mit den Dorfleuten“ zu gründen und in der Dorfkirche russische und deutsche Lieder zu singen. Er bildete sich zwar fort, blieb jedoch bei seiner „unkonventionellen Art und Weise“, die Menschen „über’s Gefühl“ anzusprechen.

Seine Chorarbeit wurde so erfolgreich, dass er bald Anfragen aus Wien und Berlin erhielt, auch dort Chöre zu gründen. Mit großem Einsatz gewann er seine skeptischen „Dorfleuten“ dafür, mit ihm nach Wien zu fahren, wo sie gemeinsam probten und konzertierten. C. Kapfhammer kommentiert dies mit einem Schmunzeln: „Im Grunde hat das Dorf die Stadt kulturell belebt“. Ein Jahr später gründete er in Russland, Prag und München neue Chöre, sodass ein lebendiges Netzwerk aus sechs Chören entstand. Mindestens ebenso intensiv wie die musikalische Arbeit verfolgt er dabei das Ziel, die Chormitglieder aller Chöre miteinander in Verbindung zu bringen. Sein bisher grösstes Chorerlebnis war ein Konzert in Belzig mit dem „Canto General“ von Mikis Theodorakis, das seine drei deutschen Chöre aufführten.

Musik ist für ihn etwas, das unmittelbar die Beziehungsebene zwischen Menschen berührt, wobei sie „direkt ins Gefühl“ gehen würde. Wenn man in der Gruppe zusammen rhythmisch musiziert, passiert etwas wie „Gemeinsamkeit, Sicherheit, gemeinsame Kraft“. Bei bestimmten Liedern stelle sich dann ein gemeinsames „Grundgefühl“ ein, „vielleicht sogar Glaube, Überzeugung“, – und würde deutlich spürbar, „ohne dass man darüber redet.“ In einem solchen Prozess erzeuge Musik „ein tiefes Vertrauen.“ Dies sei aber nur in einer freien Atmosphäre möglich, und wenn dann noch „der nötige Humor mit dabei ist“, sei das „eine Riesenbefreiung“. In seine Chorarbeit fließen auch Elemente aus anderen Lebensbereichen mit ein, wie z.B. Tanz oder Bergsteigen, und er sagt: „Für mich ist die Musik nicht getrennt vom Körper und anderen Tätigkeiten.“

So wichtig, wie ihm kulturelle und religiöse Offenheit auf der einen Seite ist, so wichtig sind ihm auf der anderen Seite Werte wie Klarheit, Verbindlichkeit und Originalität. Er sei darum „kein großer Freund von Weltmusik“ und hält nichts von der

„heute sehr weit verbreiteten Unverbindlichkeit, Beliebigkeit und einem Alles-so-halb-irgendwie-miteinander-Vermuscheln“. Darum umfasst das Repertoire seiner Chöre vor allem Volkslieder aus der ganzen Welt.

Musik hat für ihn „eine einende, verbindende Wirkung“, die etwas „Öffnendes“ bewirke. Und er sagt: „Dann gibt es da eigentlich keine Grenzen, da gibt’s einfach nur Musik.“ Sie überwinde sprachliche und kulturelle Grenzen, wobei er meint, dass die Menschen in der Musik „mehr Gemeinsames als Unterschiedliches“ hätten.

„Der Hauptgrund“, warum C. Kapfhammer mit der Chorarbeit begann, lag nicht im Musikalischen begründet. Was ihn überzeugt habe, sei eben „der soziale Aspekt von Musik“. Und der mache ihn „innerlich so weit“, dass er sich in die Chorarbeit „mit vollem Herzen“ hineingeben kann. Er sagt dazu: „Ich setze mich da einfach ein und versuche, jeden zu unterstützen, wo er gerade ist. Und das mache ich hauptsächlich wegen dieser sozialen Komponente, dass da Menschen zusammen kommen, damit sie eben Vertrauen entwickeln können.“

Über das Singen hinaus ist ihm wichtig, dass es in regelmäßigen Abständen Raum für „tiefe Gespräche“ gibt, und auch, wenn dies manche Chormitglieder unnötig finden, setzt er durch, dass dies stattfindet. Er sei kein Freund von zuviel „Demokratischem“, bei dem ständig jeder etwas mitzureden habe und viel Oberflächliches geredet würde. Und er sagt: „In der Musik quillt das eigentlich Wesentliche nach oben.“ Unklarheiten und Konflikte würden sich durch die Musik „sortieren“ und so „ihren Platz finden“. In der Musik hätten „viele Gefühle Platz, die sonst mit Worten gefährlich werden.“ Wenn Menschen dann beginnen würden, zu reden, würden sie sich gegenseitig oft kränken, dagegen sei dies in der Musik nicht verletzend. Das Singen empfiehlt er vor allem für Paare mit Konflikten, denn er meint, „Mann und Frau singen doch deutlich ähnlicher, als sie sprechen“. Und er sagt dazu: „Das ganze Leben beginnt ja im Schoß von Mann und Frau, – umso wichtiger ist es natürlich, dass da ein Frieden, ein Weitblick und Weisheit drin ist und nicht hauptsächlich Kampf und Unterdrückung.“ Wenn er eine Gemeinschaft gründen würde, dann würde er darauf dringen, dass Singen eine Pflicht sei.

C. Kapfhammer ist es wichtig, dass es für den Chor kein bestimmtes Programm und keine Ideologie gibt. Dazu sagt er: „Der rote Faden spinnt sich, während wir unterwegs sind. Ein Programm würde der Sache eher schaden.“ Es gäbe zwar „so genannte Reflektionsteams“, in denen „musikalisch wie menschlich“ Dinge aus der Vergangenheit aufgearbeitet werden und „in die Zukunft geschaut“ würde, doch er sagt: „Nichtsdestotrotz ist es mein Geist, der da weht.“

In seiner Arbeit mit Menschen und Musik gibt es bestimmte Werte, die für ihn wesentlich sind, und auf deren Umsetzung er sorgfältig achtet, ohne sich dabei auf Diskussionen einzulassen. Für ihn bedeutet das vor allem „Verbindlichkeit“ weit über das Singen hinaus, „ein Sich-aufeinander-Einlassen, [...], ein Stück weit Alltag.“ Und er sagt: „Es geht um eine gewisse Form von Zusammenleben.“

Das Thema „Gastfreundschaft“ hat für ihn eine hohe Bedeutung, etwas, das er beständig fördert. Großen Wert legt er auf Toleranz, besonders auch in der Chorarbeit. So bestünde „eine Art Gesetz“, dass es kein „unsingbares Lied“ gäbe. Dies habe für ihn eine „gewisse spirituelle Komponente, denn es erfordere eine Öffnung, – „immer wieder Öffnung“. Dabei könnten es Arbeiter-Kampflieder aus der Zeit des Sozialismus im Osten genauso wie religiöse Lieder sein, – alles dürfe „einfach sein“. Neben dem Raum für „tiefe Gespräche“ ist es auch ein Raum für Stille, der ihm wesentlich erscheint, und der meistens unmittelbar nach den Chorproben entstehe.

C. Kapfhammer nennt zwei Werte, die ihm vor allem wichtig sind: „Freiheit und trotzdem eine gewisse Demut“. Für ihn ginge es darum, „einfach nur Teil des Ganzen zu sein und kein hoch geblasener, spezieller Irgendwas.“ Es sei „ein Zahn der Zeit, dass man sich mit bestimmten Dingen aufblase und dann noch darin „ziemlich uniformiert“ sei. Ein heilsamer Aspekt des Chornetzwerkes sei, sich in Freiheit als Teil eines Ganzen wahrzunehmen, in einer demütigen inneren Haltung.

Als studierter Physiker ist er Aussagen gegenüber spirituellen Aspekten von Musik sehr vorsichtig, doch im Laufe des Gesprächs äußert er sich dennoch dazu. Er sehe, dass das Geistig-Seelische ein „völlig unverstandener Raum“ sei, aber er meint, „dass wir ohne Kontakt zu diesem Raum die Probleme hier nicht lösen werden.“ Dabei sei „die Musik tatsächlich ein Mittler“, „eine ganz wichtige Brücke“. Im Gegensatz zur Sprache, sei sie „wie ein Wasser, auf dem man schwimmen kann“. Und er sagt: „Die Musik ist so wie ein Flusslauf, an dem man sich orientieren kann, und der die Sonne widerspiegelt. Ich denke auch, dass sich in der Musik eben die Sonne, vielleicht auch das Göttliche, spiegeln kann.“

C. Kapfhammer ist der Natur sehr verbunden, für ihn ist ihre Schönheit „in den Volksliedern ganz klar präsent“. In seiner Chorarbeit würde er vielfach mit Bildern aus der Natur arbeiten, um sie zu lockern und Konzepte in den Köpfen der Menschen zunächst einmal „wegzuwischen“. Er würde gern mehr in der Natur singen, betont jedoch ausdrücklich, dass es ihm keineswegs darum ginge, nur etwas mehr Kontakt mit der Natur zu haben. Dazu sagt er: „Ich glaube, die Natur ist so nahe an uns dran, dass ihr mehr gebührt, als ein bisschen in ihr zu singen.“

Er sieht die Notwendigkeit einer grundsätzlichen Rückbesinnung des Menschen auf die Verbundenheit mit der Natur, wenn er sagt: „Letztendlich glaube ich, sollten wir unser Essen selbst machen, das Holz selber schlagen, Brennholz selber machen und Möbel daraus bauen. Ich glaube, dass das Vorgänge sind, die einfach für den Menschen gut sind und dass alles, was heutzutage ist, ein schlechter Ersatz dafür ist. An einer selbst angebauten Kartoffel geht einfach nichts vorbei.“ In Beziehung zur Musik meint er: „Die Musik wäre dann vielleicht eine Brücke, um leichter in so eine Lebensform zu kommen.“ Und er spricht von der traditionellen Praxis, Feld-, Haus- und Gartenarbeiten mit Singen zu begleiten und zu erleichtern. Es gäbe z.B. beim Sensen „bestimmte Lieder“, bei denen es einen speziellen, auf das Sensen abgestimmten Rhythmus gäbe, und „dann funktioniert das bestens.“

Diese Art von Musik empfinde er als „die sinnvollste, wo es ganz klar um das Leben geht: Wie macht man aus dem Leben ein noch schöneres Leben?“ Von daher kann für ihn „diese ganze Seminarkultur nur ein Übergang“ sein.

C. Kapfhammer betrachtet auch das Chorsingen als einen Übergang, einen „Übergang zum Miteinanderleben“. Dies sei nicht explizit ein Konzept des Chors, aber es verwirkliche sich, ohne dass man darüber sprechen würde, z.B. während gemeinsamer Tourneen, bei denen mehrere Chöre einige Tage miteinander lebten. „Ein nächster Schritt“ wäre für ihn, „irgendwo einen gemeinsamen Acker zu haben und den zu bestellen, ein gemeinsamer Garten mit dem Chor.“ Es müsse ja nicht heißen, dass man mit allen zusammen leben würde. Aber man hätte „gemeinsam Gemüse, man erntet es gemeinsam und hat dann etwas zu essen. Das könnte überall sein.“ Ein weiterer Schritt wäre, „dass der Chor in irgend einer Form ein Haus“ habe. Das könnte ein Haus zum Singen sein oder zum Wohnen, doch „am liebsten eine Kombination daraus.“ Zur Zeit baue er an einem solchen Haus in Sibirien, das er mit seiner Mutter zusammen gekauft habe. Durch seine russischen Vorfahren gibt es für ihn eine besondere Beziehung zu diesem Land. Sein Ziel ist, „dass in diesem Haus eine kleine Gemeinschaft entstehen kann.“

Das erste, was sie dort jetzt bauen würden, sei ein „Sing-Raum“, und daran angegliedert sei ein zweites Haus. „Das Ganze könnte einmal eine Art Seminarzentrum sein, wobei dies nicht nur für die konkrete Gemeinschaft gedacht ist, die dort lebt, sondern auch für das Dorf und für Menschen von außerhalb, die anreisen würden.“ Er stellt sich vor, dass es „irgendwann einmal Siedlungen geben wird, vielleicht in jeder Stadt, wo ein Chor ist.“ Er forcire dies aber nicht, es würde ihn nur freuen, – es sei „eine schöne Möglichkeit“, ohne dass er dies eine Vision nennen wolle. Mit Visionen sei er „relativ bescheiden.“

C. Kapfhammer glaubt, dass die derzeitige Kultur eine „Sekundärkultur“ und keine originäre Kultur sei, die für ihn bedeuten würde, dass man gemeinsam singen, tanzen und ein integriertes Leben führen würde, anstelle fernzusehen oder CD's zu hören. Und er sagt: „Dieses Selbertun, das ist die eigentliche Kultur, und zwar miteinander, und am besten eine, in der man sich als Kind dauerhaft bewegt.“ Dabei schlägt er die Brücke zum Chorsingen und meint: „Ein Chor ist vielleicht eine Möglichkeit, eine gewisse Kultur nicht nur im Seminar, sondern auch dauerhaft in einem Leben wieder zu re-integrieren.“ Gemeinschaftliches Singen hält er „auf jeden Fall“ für bewusstseins- und gesellschaftsverändernd. Allerdings will er auf solche Veränderungen nicht bewusst hinzielen, dies sei in seiner Arbeit „keine konkrete Absicht“. Er vertraue eher darauf, „dass die Menschen sich selbst sortieren werden“. Im Chor lege er vor allem die Bedingungen fest, innerhalb der sich seine „Forschung“ bewege. Der Begriff „Forschung“ bedeutet für ihn in diesem Kontext, herauszufinden, was die Lieder und das gemeinsame Singen in ihm und den Menschen seines Chores bewegen, „was da mit mir stattfindet“. Sie würden z.B. „israelische Lieder singen, wenn die gerade die Palästinenser niederbomben.“ Dabei könne

man auch sagen, dass man gerade diese Lieder nicht singen dürfe. Er bestehe allerdings darauf, alle Lieder zu singen und dabei zu erspüren, was es in ihnen bewirke. In diesem Zusammenhang weist er darauf hin, dass das „Singen in der deutschen Geschichte leider einen Schock hinterlassen“ habe. Und er sagt dazu: „Der Missbrauch von ganz normalen deutschen Liedern ist ja noch viel schlimmer, weil fast das gesamte deutsche Lied mit einem Schreck verbunden wurde. Und das ist eine Riesen-Bewusstseins-Scharte, die meiner Meinung nach immer noch wirkt.“ Insofern sieht er „das Singen von jedem deutschen Lied als eine Chance [...], da wieder etwas aufzutun.“ Das Chornetzwerk und seine Idee, Chor-Siedlungen aufzubauen, gehören für C. Kapfhammer zu dieser langsamen Veränderung im Bewusstsein gegenüber deutschen Liedern dazu. Darüber hinaus stelle er sich manchmal vor, „dass es möglich wäre, für die ganze Welt gemeinsam zu singen, gleiche Lieder zu singen.“ Musik hat für ihn einen stark verbindenden Charakter, wobei er dies weniger von der Kunstmusik, als vielmehr von der Volksmusik annimmt. Er sieht weltweit in der Volksmusik verschiedener Kontinente „ganz klare Ähnlichkeiten“. Und er sagt dazu: „Die Volksmusik wird uns, wenn, dann verbinden.“

C. Kapfhammer entwickelt über den Aufbau eines musikalisch-sozialen Zentrums hinaus vielfach Projekte, die das Umfeld seines Wirkens erweitern, z.B. ein großes Camp in Tschechien von allen sechs Chören, in dem es um Begegnung und Zusammenleben geht. In seinen Konzerten bezieht er die gesamte Zuhörerschaft mit ein, indem er sie zum Mitsingen auffordert. „Irgendwelche Chorkonzerte“, meint er, gäbe es genug, und inzwischen hat er den Chören vorgeschlagen, jeweils zur Hälfte Mitsingkonzerte zu veranstalten. Und er sagt dazu: „Da geht's auch wieder um dieses Selbermachen, und das ist das, was ich vermitteln will.“ Er spricht skeptisch von „der ganzen Hochglanzkultur, die derzeit so aufgezogen wird“, und von der er meint, dass sie nur dazu beitragen würde, „dass die Leute noch weniger selber machen“. Er möchte die Menschen in den Konzerten ermutigen, an ihre eigene Fähigkeit des Singens zu glauben, da sie keine hohe Schwelle zu überwinden bräuchten und sagt dazu: „Wir sind da ein relativ wilder Haufen, der auch mal ein bisschen falsch singt, und wo das alles sein darf.“ Wenn in den Mitsingkonzerten „dann auf einmal alle singen“, würde es etwas Besonderes in den Menschen bewirken. „Diesen Effekt“, sagt er, „den finde ich wichtiger als irgendwelche dargebotenen Lieder.“ Für C. Kapfhammer hat das Singen in Gemeinschaft etliche heilsame Aspekte, so z.B. werde „im Unbewussten eine ganze Menge aufgearbeitet, wenn man verschiedene Qualitäten berühren darf.“ Und er sagt: „Wenn man sich so sehr annähert, wie man eben selber bereit dafür ist, dann klären sich die Dinge.“ Von vielen wüsste er gar nichts Genaues, er merke „es dann eher nur am Lächeln.“ Nach seiner Erfahrung ist es für viele Menschen bei Konflikten, z. B. in einer Partnerschaft, besser, „ein Lied zu singen, als zu reden.“ Man könne evtl. sogar Beziehungen damit retten, wenn man sich „mit Klängen unterhalten“ würde. Er setzt das chorische Singen auch ein, um in bestimmten Situationen Menschen zu helfen.

So singen sie z.B. „georgische Heilungslieder“, wenn Menschen in ihrem Freundeskreis erkranken oder singen bei der Geburt eines Kindes. Darüber hinaus empfindet er die „Stille als etwas sehr Heilsames, die Erfahrung, einfach nur zu sein.“

7.6.2 Auswertung

7.6.2.1 Auf der Suche nach dem Echten – zur Ebene des Persönlichen mit dem Bezug zur Musik

In seiner bayrischen Heimat hatte Christoph Kapfhammer als Kind prägende Erfahrungen mit Musik, wenn z.B. in der Familie gesungen wurde, oder wenn er neben seinem Vater auf der Orgelbank saß und die Gemeinde singen hörte. Sie vermittelte ihm Geborgenheit und ein Gefühl des Erhobenseins. Obwohl ihn Musik in seinem Leben beständig begleitete, wollte er bewusst kein Geld damit verdienen, was sich jedoch später, nach seinen Chorgründungen und seiner Tätigkeit als Seminarleiter, anders entwickelte. Im Gespräch mit ihm wird spürbar, wie stark ihn auf seinem Lebensweg bestimmte Werte und Grundsätze leiteten. Was er suchte, war Echtheit, Lebendigkeit und eine bodenständige Einfachheit, eine freie, unkonventionelle Art, zu singen, jenseits von staatlichen oder kirchlichen Institutionen. In der Musik würde „das Wesentliche nach oben quellen“. Seine ursprüngliche Verwurzelung in der bayrischen musikalischen Volkskultur gab ihm ein klares Gespür für den Wert einer Liedkultur, die unmittelbar mit dem menschlichen Zusammenleben verbunden ist. Musik, die in einen ganzheitlichen Zusammenhang eingebettet ist, „nicht getrennt vom Körper und anderen Tätigkeiten“ des täglichen Lebens, empfindet er als „die sinnvollste“. Für ihn ist Musik vor allem eine Sprache des Gefühls, die die Kraft hat, Menschen über alle kulturellen Grenzen hinweg zu verbinden. Obwohl er mit seinen sechs Chören beständig Lieder aus aller Welt singt, ist für ihn Originalität ein hoher Wert, daher steht er der Weltmusik-Bewegung eher skeptisch gegenüber. Freiheit von Konventionen, Dünkel, Leistungs- und Anspruchsdenken sowie eine Verbundenheit mit der Natur sind für ihn in der musikalischen Arbeit mit Menschen wichtige Grundsätze.

7.6.2.2 Integration und Gastfreundschaft – zur Ebene des Zwischenmenschlichen mit dem Bezug zur Musik

Musik ist für Christoph Kapfhammer etwas zutiefst Vertrauens- und Gemeinschaftsbildendes, das Menschen öffne und eine gemeinsame Kraft kreiere. Dabei betont er, dass diese Öffnung nur in einer freien Atmosphäre möglich sei, in der die Besonderheit eines jeden geachtet würde. Seine Motivation, Chöre zu gründen und zu lei-

ten, lag weniger im Musikalischen als vielmehr im Sozialen begründet, in seinem Mitgefühl für die Situation russischer Aussiedler in seiner unmittelbaren Umgebung, die er mit anderen DorfbewohnerInnen zusammen in seinen Chor integrierte. Es ist „der soziale Aspekt von Musik“, ihre verbindende Kraft, die ihm die innere Weite gibt, sich in diese Chorarbeit, die ihn musikalisch und menschlich stark herausfordert, „mit vollem Herzen hineinzugeben“, und er sieht in ihr vielmehr das Einende als das Verschiedenartige zwischen Menschen. Für das Mitsingen in seinen Chören gibt es keinerlei Hürden oder spezielle Anforderungen, denn es wird vor allem über das Gehör gelernt, „über’s Gefühl“, wie Christoph Kapfhammer sagt. Dem Zwischenmenschlichen in seinen Chören kommt eine hohe Bedeutung zu. Es wird durch klare Strukturen und Werte bestimmt, die er bei aller Freiheitlichkeit klar vorgibt. Er fördert und erwartet ein hohes Maß an Verbindlichkeit von allen Chormitgliedern, so z.B. die Bereitschaft, sich aufeinander einzulassen, auf „tiefe Gespräche“ und Begegnungen über das Singen hinaus sowie auf eine gastfreundliche Haltung gegenüber den Mitgliedern und Angehörigen aller weiteren Chöre. Es ist anzunehmen, dass diese Werte und Strukturen stark zum Erfolg seiner Chöre auf der sozialen Ebene beitragen.

Nach seiner Erfahrung befördert das Singen besonders die Lösung von Beziehungskonflikten. So bildet die Ebene des Zwischenmenschlichen in seiner Arbeit die Basis aller weiteren Aktivitäten und Konzepte.

Anmerkung: Bezüglich der von C. Kapfhammer betonten Gastfreundschaft sei hier ein Gespräch zwischen B. Stige, G. Ansdell, C. Elefant und M. Pavlicevic ins Bewusstsein gerufen, das mit dem Hinweis auf „die lebendige Praxis und ethischen Werte von Gastfreundlichkeit und gemeinschaftlicher Fröhlichkeit (hospitality and conviviality)“ – als wesentliche Elemente im Umfeld von CMT – endet (Stige/Ansdell/Elefant/Pavlicevic 2010a, S. 308).

7.6.2.3 Spiegel der Sonne – zur Ebene des Spirituellen

Auch wenn C. Kapfhammer nur wenig zu spirituellen Aspekten seiner Arbeit sagt, da er als studierter Physiker solche Themen lieber mit Vorsicht behandelt, kommt dieser Ebene hier dennoch eine besondere Bedeutung zu. Aus seinen Äußerungen spricht eine elementare, bodenständige Verbundenheit mit der Welt in einem holistischen Sinn. Ohne Rücksicht auf Konventionen oder konditionierte Denkmuster lebt er auf Grund von Werten, die ihm wesentlich erscheinen und erfährt für sich die Kraft von „Demut“ und „Freiheit“, im Gegensatz zu der allgemein verbreiteten Geltungssucht, Ich-bezogenheit und „aufgeblasenem“ Spezialistentum. Er ist kein Freund vieler Worte auf der Ebene des Spirituellen und hält Glaubensbekenntnisse für völlig sinnlos. „Das Leben selbst ist ein Glaubensbekenntnis“, sagt er, „ob man will oder nicht.“ Für ihn hat es eine spirituelle Komponente, jedes Lied aus jeder Kultur ohne Widerstand und mit einer geöffneten inneren Haltung zu singen, etwas, worauf er im Chor größten Wert legt. Er sieht, dass der Kontakt zum „Geistig-Seeli-

schen“ von hoher Bedeutung ist, um die Probleme dieses Planeten zu lösen und empfindet die Musik dabei als eine „wichtige Brücke“. Dies beschreibt er mit einfachen Worten, die seine Religiösität ausdrücken, indem er sagt, dass sich „in der Musik die Sonne, vielleicht auch das Göttliche, spiegelt“.

Anmerkung: C. Kapfhammer gebraucht hier ein uraltes Bild in Beziehung zur Musik, das besonders auch in den Liedern der Mystikerin Mechthild von Magdeburg vielfach aufscheint. Einige Beispiele mögen dies erläutern: „Herr, Du bist [...] meine Sonne, und ich bin Dein Spiegel“, „Du bist mein Spiegelberg“, „Du leuchtest in meiner Seele wie die Sonne auf dem Golde“, „Du bist die Sonne aller Augen“ (Mechthild von Magdeburg, 13. Jahrh./1995, S. 14, S. 20, S. 48, S. 84).

7.6.2.4 Musik als ein Flusslauf – zur Ebene der Einbeziehung der Natur

Im Gespräch wurde mir C. Kapfhammers Verbundenheit mit der Natur gleich zu Beginn meiner Begegnung mit ihm spürbar. Er strahlt etwas Urwüchsiges aus, eine Verankerung in sich selbst und der Kraft der Natur. In seiner Chorarbeit ist die Natur in den Volksliedern der Welt und den Bildern, die er in seiner musikalischen Arbeit gebraucht, überall gegenwärtig. Gern würde er mehr in der Natur singen, wobei dieser Gedanke für ihn allerdings nur einen marginalen Aspekt darstellt, denn er sieht die Notwendigkeit einer ursprünglichen Rückverbindung des Menschen mit der Natur weit grundsätzlicher: Er betrachtet es als eine kulturelle Notwendigkeit, wieder selbst mit und in der Natur zu arbeiten, z.B. seine Nahrung selbst anzubauen und zu ernten oder für sein Wasser und Brennholz selbst zu sorgen, wenn er sagt: „Die Natur ist so nahe an uns dran, dass ihr mehr gebührt, als ein bisschen in ihr zu singen“. Da Musik für ihn unmittelbar mit dem Körper und dem alltäglichen Leben verbunden ist, empfindet er sie in diesem Kontext als eine Brücke, die dazu beitragen könne, eine solche Lebensform in der Gesellschaft zu verwirklichen. Von daher sieht er den größten Wert in einer integrierten musikalischen Praxis, die sich z.B. im gemeinsamen Singen bei der Feldarbeit oder in rhythmischen Liedern, die „beim Sensen“ gesungen werden, ausdrückt.

Das Wesen der Musik beschreibt er mit Metaphern aus der Natur und betont dabei ihre fließende, strömende Qualität, indem er sagt, sie sei „wie ein Flusslauf, an dem man sich orientieren kann, und der die Sonne widerspiegelt“.

7.6.2.5 Mitsingkonzerte – zur Ebene der Einbeziehung des Umfelds

In C. Kapfhammers Chorarbeit wird deutlich, dass ihr wichtigster Impuls nicht im Erlernen von Liedern liegt, sondern weit darüber hinaus geht. Er nennt dies „die soziale Komponente“ als treibende Kraft. Sie zeigt sich vor allem darin, dass er die Werte und das Zusammenleben der Chormitglieder während ihrer Tourneen und Sommercamps betont, in das auch die Angehörigen mit einbezogen sind.

Betrachtet man die Entwicklung von Christoph Kapfhammers Chorarbeit, so zeigt sich, dass sie von einer beständigen Ausweitung und Vergrößerung geprägt ist. Aus dem anfänglichen Dorfchor für russische Aussiedler in Schmerwitz entstand ein länderübergreifendes Chornetzwerk, das inzwischen Konzerte und Sing-Camps mit allen sechs Chören in verschiedenen europäischen Ländern durchführt. Dabei ist ihm gegenseitige Hilfe, Offenheit und Toleranz sehr wichtig.

Ein spezieller Aspekt ist innerhalb seiner Arbeit hervorzuheben: die „Mitsingkonzerte“. So fordert er in jedem Konzert das gesamte Publikum zum Mitsingen der Volkslieder aus aller Welt auf, was mit großer Resonanz angenommen wird. Dieses Einbeziehen des Publikums ins gemeinsame Singen bezeichnet er als eine seiner „Hauptqualitäten“.

7.6.2.6 Bausteine einer neuen Kultur – zur Ebene des kulturellen Wandels

Es ist für C. Kapfhammer selbstverständlich, dass im gemeinschaftlichen Singen die Kraft zu gesellschaftlicher Veränderung liegt. Er will jedoch nicht gezielt dafür arbeiten, sondern vertraut darauf, dass es Bewusstseinsveränderungen bewirkt, die die Menschen jeder auf seine Weise in ihr Leben integrieren. Gesellschaftlichen Visionen gegenüber hat er eine bescheidene Haltung und eine deutliche Skepsis in Bezug auf Programme oder feste Konzepte. Für ihn zählt, was sich konkret in den einzelnen Menschen im alltäglichen Tun bewegt und umsetzt. Veränderungen innerhalb seiner Chöre verwirklichen sich aus seiner Sicht, ohne dass man darüber viel reden müsse, z.B. auf gemeinsamen Chorreisen oder -camps.

Gegenüber der modernen westlichen Zivilisation ist er sehr kritisch eingestellt, so empfindet er die derzeitige Kultur als eine „Sekundärkultur“, da der Mensch die Verbundenheit mit der Natur fast vollständig verloren und kaum mehr einen direkten Zugang zu den Tätigkeiten habe, die ihn am Leben erhalten, wie z.B. die Sorge für die eigene Ernährung. Der Aspekt des „Selbermachens“ hat darum für ihn einen hohen Stellenwert. Kulturkreative Aktivitäten betrachtet er kritisch, sofern sie zu einer Art Selbstzweck werden, worin er auch das Musizieren, Singen und seine Seminarartätigkeit einschließt. Sie stellen für ihn nur einen „Übergang“ hin zu einem gemeinschaftlichen Leben in Verbundenheit mit der Natur dar. Insofern ist seine Praxis der „Mitsingkonzerte“, in die er alle ZuhörerInnen mit einbindet, für ihn ein modellhaftes Beispiel einer neuen und zugleich alten Kultur originären Handelns in der Verbundenheit mit sich selbst und seinen Mitmenschen, anstelle des verbreiteten Konsumierens einer „Hochglanzkultur“ und der Abhängigkeit des Menschen von Technik.

Ein weiteres Zeichen in diese Richtung der Gestaltung einer neuen Kultur ist der Aufbau eines Chorhauses in Sibirien, in dem gemeinschaftlich gelebt und gearbeitet werden kann. Dazu gehört auch sein Projekt, gemeinsame Äcker in allen Städten, in

denen seine Chöre ansässig sind, zu bewirtschaften, Äcker, die zusammen bepflanzt, gepflegt, und von deren Ernte gemeinsam gegessen werden könnte.

Anmerkung: Siehe in diesem Zusammenhang auch die Gemeinschaftsbewegung des „Guerillagardening“. C. Kapfhammer befindet sich also mit seiner Projektidee gemeinsamer Äcker im städtischen Umfeld in einem derzeit aktuellen Gedankenfeld im Bereich von Bürgerinitiativen.

Die Verbindung von Musik und alltäglichem gemeinschaftlichen Leben hält er in diesem Kontext für elementar wichtig, wobei er die grenzüberschreitende Kraft von Musik in erster Linie bei der Volksmusik wahrnimmt. „Die Volksmusik“, meint er, „wird uns, wenn, dann verbinden“. In diesem Zusammenhang erforscht er innerhalb seiner Chorarbeit, wie sich das Singen eines jeden Liedes, selbst wenn es politisch hochbrisant ist, – sei es ein Kampflied oder ein religiöser Gesang, – auf den einzelnen Menschen auswirkt. Und er betont die Öffnung, die damit verbunden sei: „immer wieder Öffnung“.

7.6.2.7 Einfach nur sein – zur Ebene des Therapeutischen

Bei der Betrachtung dieser Ebene in der Arbeit C. Kapfhammers wird deutlich, dass seine Projekte zwar mit keinem therapeutischen Anspruch in einem engeren Sinn verbunden sind, dass er jedoch – in einem sehr weiten Sinne verstanden – sämtliche Ebenen seiner musikalischen Arbeit durchzieht. Ein Grund dafür mag in dem Ausgangspunkt seiner Arbeit liegen: Er gründete seinen ersten Chor aufgrund der „sozialen Komponente“ von Musik. Zentral wichtig war ihm von Anfang an die Förderung des Gemeinschaftlichen und ein Verständnis von sich selbst und jedem Chormitglied als „Teil eines Ganzen“. Wesentlicher als musikalische oder künstlerische Aspekte ist für C. Kapfhammer, jeden Einzelnen in seiner Art „zu unterstützen, wo er gerade ist“. Diese unterstützende Zuwendung hat aus seiner Sicht einen höheren Wert als der [künstliche] Aufbau demokratischer Strukturen im Chor, die er für überflüssig hält.

Wenn er von den „heilsamen Aspekten“ des Singens in Gemeinschaft spricht, nennt er weniger spezielle Effekte, als dass er Tendenzen beschreibt, die er bei seinen Chormitgliedern wahrnimmt. Er geht davon aus, dass auf einer unbewussten Ebene viele Entwicklungsprozesse geschehen, die er bei der Chorarbeit z.B. an einem veränderten Gesichtsausdruck erkennt. In der Weise, wie er davon spricht, ist seine Überzeugung erkennbar, dass diese Prozesse auf eine sehr sanfte Art geschehen sollten, ohne jede Forcierung oder ein Zuviel an Verbalisierung. Auch die regelmäßigen Treffen zu „tiefen Gesprächen“, die er als festen Bestandteil der Chorarbeit sieht, sind von dieser Ruhe, Absichtslosigkeit und freien Atmosphäre, in der sich „die Tiefe der Dinge“ entwickeln könnte, geprägt. So spricht er von der Stille als heilsamer Kraft, Stille in Verbindung mit der Freiheit, „einfach nur zu sein“.

Darüber hinaus betont er die transformierende Wirkung des Singens bei Konflikten, die sich z.B. besonders in Paarbeziehungen zeige. Da nach seiner Wahrnehmung Männer und Frauen „ähnlicher singen als sprechen“, könne man „Beziehungen damit retten“, dass sich die Partner „mit Klängen unterhalten“, – eine einfache Beschreibung musiktherapeutischer Paartherapie.

Außerdem erwähnt er den Einsatz des chorischen Singens bei Geburten oder kranken Menschen innerhalb des Chornetzwerks.

7.6.3. Resümee

Christoph Kapfhammers Arbeit innerhalb seines Chornetzwerks mutet wie ein „Gesamtkunstwerk“ an, wenn man von der Beuys'schen Perspektive eines sozialen Organismus als Kunstwerk ausgeht. Neben der heutigen, von ihm benannten „Hochglanzkultur,“ ist seine Chorarbeit Ausdruck seines tiefen Bedürfnisses nach Echtheit, Freiheit, Originalität und Stille, genauso wie nach Gemeinschaft, Naturverbundenheit und einer sich verströmenden Hinwendung an seine Mitmenschen. Er ist in einer Weise erfüllt vom Sinn seiner Arbeit, dass er keine institutionelle Anbindung oder berufliche Bestätigung von außen braucht, sondern in einer bescheidenen Haltung, jenseits von Konventionen, seine Projekte entwickelt. Dieser Entwicklung lässt er viel Raum und Zeit in dem Bewusstsein, dass sie sich von innen her in ihrem eigenen Tempo und ihrer jeweiligen Eigen-Art entfaltet. Im Gespräch mit ihm wird sein starkes Ur-Vertrauen spürbar, ein Vertrauen in die Kraft der Musik, Menschen zu verbinden, in sich selbst wie auch seine Mitmenschen. Auch wenn er selbst kein Therapeut ist und seine Arbeit nicht als therapeutische Arbeit formuliert, kann sie aus meiner Sicht dennoch im Sinne einer CMT gesehen werden, da seine integrierende, verbindende Art, mit der er mit Menschen und Musik arbeitet, eine therapeutische Komponente im weitesten Sinn aufweist. Dabei steht für ihn die gemeinschaftsbildende Kraft von Musik stets im Vordergrund. Auch der Grundimpuls seiner Arbeit, die Integration russischer Aussiedler – so genannter „Randgruppen“ der Gesellschaft – steht in Resonanz zu CMT.

In einem ähnlichen Sinn wie G. Ansdell den möglichen Sprungbrettcharakter von CMT betont, sieht auch C. Kapfhammer in seiner Chorarbeit einen „Übergang“ hin zu einer neuen Kultur, in der Singen zum alltäglichen Bestandteil einer Lebenskunst wird, die alle Aspekte des Lebens verbindet und sich wieder der ursprünglichen Verbundenheit des Menschen mit der Natur bewusst wird.

Christoph Kapfhammer betont, dass es in der Chorarbeit „sein Geist ist, der da weht“, und aus dem Gespräch wurde deutlich, dass er die Seele des Netzwerks ist. Mit seiner länderübergreifenden Chorarbeit kreierte er einen Freiraum von Geborgenheit, Kreativität, Offenheit und Toleranz, dessen Impulse zu einem kulturellen Wandel beitragen können (vgl. Kapfhammer 2011).

7.7 Das Netzwerk „Il Canto del Mondo e.V.“

Das Interview zu diesem Projekt führte ich mit dem Sozialwissenschaftler und Musiker Karl Adamek, einem bedeutenden Pionier der deutschen Singforschung. Im Jahr 1952 geboren, erforschte er bereits in den 80er Jahren empirisch die gesundheitsfördernden Auswirkungen des Singens auf die psychische, physische und soziale Verfassung von Menschen jeden Alters. In seiner wissenschaftlichen Arbeit widmete er sich in erster Linie den sozialen und psychischen Funktionen des Singens. Er wies nach, dass Singen im Sinne der Salutogenese als ein „Gesundheitserreger“ wirkt, die Bildung von Empathie- und Empfindungsfähigkeit maßgeblich unterstützt und für die gesunde Entwicklung eines Menschen unverzichtbar ist. Für K. Adamek bedeutet Singen „eine Art Ja zum Augenblick“ und gehört unmittelbar „zum Menschsein dazu“, – als unerschöpfliche Quelle von „Glücksenergien“. Mit seinen Forschungen trug er maßgeblich dazu bei, dass das Singen, welches nach der Aufarbeitung des Missbrauchs von Singen und Gemeinschaft während der 60er Jahre in den Lehrplänen für Schulen stark reduziert wurde, in der musikpädagogischen Diskussion Ende der 90er Jahre eine neue Bedeutung bekam. Auf seine Initiative hin entstand 1999 unter der Schirmherrschaft von Yehudi Menuhin die Förder- und Aktionsgemeinschaft „Il Canto del Mondo“, wobei er von namhaften Wissenschaftlern wie Gerald Hüther und Hans-Günther Bastian unterstützt wurde. Il Canto del Mondo versteht sich als ein internationales Netzwerk, das sich für die Erneuerung der Alltagskultur des Singens einsetzt (vgl. Adamek 2010). Im Jahr 2008 gründete er die „Deutsche Stiftung Singen“, die sich besonders für die Entwicklung der Singkultur in Kindergärten, Schulen und Familien engagiert und darüber hinaus bundesweit große soziokulturelle Gemeinschaftsprojekte initiiert. Seinen eigenen Ansatz bezeichnet er als „allgemein-menschlich anthropologisch und sozialtherapeutisch in Richtung der Schaffung einer gesunden Kultur.“

Die Beziehung zu Karl Adamek und den GründerInnen der Europäischen Akademie der Heilenden Künste währt bereits mehr als 10 Jahre, von daher war die Einladung zu einem Interview ein Anlass zur Vertiefung dieser Beziehung. Er begegnete mir mit Herzlichkeit und gewährte mir am Tag vor dem Interview ausführliche Einblicke in seinen persönlichen Lebensweg. Das Interview fand im September 2009 im Garten eines Wohnhauses der Klein Jasedow Lebensgemeinschaft unter einer großen Birke statt. Es war von Intensität und gegenseitiger Resonanz getragen.

Das Gespräch vermittelt u.a. einen Eindruck seines Lebenswerks, das er mit dem Einsatz all seiner Energie und Leidenschaft verwirklicht.

7.7.1 Karl Adamek – Tendenz: Singen als Weg zu einer Kultur des Vertrauens

K. Adamek befasst sich sein ganzes Leben mit der Bedeutung des gemeinsamen Singens, zumal er selbst „aus einem singenden Elternhaus“ kommt. Als junger Mann hatte er sich in der Gewerkschaftsbewegung engagiert und sich die Frage gestellt: „Wie kann man ein soziales Feld wieder zum gemeinsamen Singen bringen?“ Aus diesen Aktivitäten und Forschungen heraus schuf er ein „LiederBilderLesebuch, das 500 000 mal in dem gewerkschaftlichen Kontext verbreitet werden konnte“. Dadurch habe es einen starken „Impuls zum gemeinsamen Singen gegeben“. In verschiedensten sozialen Kontexten suchte er beständig nach Möglichkeiten gemeinsamen Singens, z.B. in Stadtteil-Projekten unter dem Titel „Menschen der Kulturen begegnen sich beim Singen“. Später wollte er sich durch empirische Forschungen vergewissern, dass sein Vertrauen in die Kraft des Singens „keine Fata Morgana, [...]“ sei. Von daher habe er „mit wissenschaftlichen Mitteln diese Subjektivität immer wieder versucht, zu hinterfragen.“ Seine späteren Forschungen bestärkten ihn in seinem Vertrauen in die Kraft des Singens. Und er erwähnt einen Aphorismus, den er vor Jahren für eine Postkarten-Serie schrieb. Er heiße: „Singen gehört zur Natur des Menschen wie der Wind zu Wolken und Meer.“

K. Adamek betont, dass Singen „sehr entschieden zur Gemeinschaftsbildung beitragen“ könne, was er mit wissenschaftlichen Untersuchungen begründet. Diese zeigten „erste Anhaltspunkte, dass, wenn ein Mensch singt, in seinem Hirn neben vielen anderen Neurotransmittern [das Bindungshormon] Oxytocin gebildet wird.“ Das bedeute, Singen fördere das Gefühl „sich anderen zugeneigt zu fühlen“. Nach seinen Forschungen fühlen sich „Menschen, die singen, auch sozial verantwortlicher in der Menge“, und er sagt dazu: „Die Bindekräfte im Einzelnen werden gestärkt“.

Nach K. Adamek ist ein weiterer Aspekt des Singens seine Kraft, den Menschen in seine ursprüngliche Einheit zurück zu führen, wenn man von der Dreigliederung in Körper, Geist und Seele ausgehe. Dazu sagt er: „Das Singen stärkt die Einheit dieser drei Ebenen: Der Körper wird gestärkt, der Geist wird geklärt und die Seele, das Sehnen und Fühlen und das weit über uns hinaus Transzendierende wird aufgespannt“.

Die Frage des Therapeutischen in der Arbeit von Karl Adamek beantwortet er auf komplexe Weise. So bezeichnet er sein Projekt im Rahmen von „Il Canto del Mondo“ als sozialtherapeutisch und betont, dass er „keine Therapie im gesetzlichen Sinne“ durchführen würde, sondern er arbeite an „der Stärkung der Ressource eines jeden Menschen“, das „auch für jedes therapeutische Setting fruchtbar“ sei.

Seine Arbeit geschehe „unspezifisch“, er arbeite „genereller zur Verbesserung der Randbedingungen von Therapie“. Diese Arbeit nennt er „heilsames Singen“ und bemerkt dazu, dass diese Form der Arbeit mit Menschen gewissermaßen „gute Bedingungen für ihr Leben“ schafften. Seine Forschungen würden zeigen, dass Menschen, die nicht singen würden, im Durchschnitt psychisch und physisch nicht so gesund

seien, denn es fehle ihnen eine entscheidende Lebensressource. Jegliches musiktherapeutische Unterfangen sollte aus seiner Sicht „eine Aufgabe darin haben, dem Klienten sein eigenes Singen als Werkzeug wieder zurück zu geben, [...], weil er damit eine Ressource zur Stärkung seiner eigenen Selbstheilungskräfte“ hätte. Auch würden beim Singen „Unmengen Glücksbotenstoffe entwickelt“, was wieder die Immun-Abwehr generell stärken würde. So könne der Mensch „ein Glückspotential in sich selbst verantwortet zugänglich machen.“ Und er sagt über den Organismus des Menschen: „Unser Organismus ist ein Orchester von ungeheuer vielen Organen und Zellen, die alle in einer Synchronizität [...] miteinander kommunizieren müssen, dass wir gesund sind. Und das Singen ist eine Form, unser Orchester zu stimmen.“ K. Adamek kritisiert „Strömungen innerhalb der Musiktherapie“, die er etwas humorvoll als „die Pharmakologisierung der Musik für therapeutische Zwecke“ bezeichnet. Damit verschwinde „das Ganzheitliche, der künstlerische Ansatz, den Menschen als ganzen zu erreichen“, und er sagt: „Meine Vermutung ist, dass eine ähnliche Herangehensweise, – wenn sie denn erlaubt wäre –, die [...] mehr das Menschsein als Ganzes betrifft, dass dieser musikalische Ansatz viel mehr heilsame Impulse noch bergen kann als das Zerschneiden möglicher Interventionsformen.“

In diesem Sinn geht es K. Adamek in erster Linie um die Entwicklung einer „Alltagskultur des Singens“, und er arbeitet intensiv dafür, dass daraus eine breite Bewegung in der Gesellschaft entsteht. Mit seinem Team singt er „gemeinsam mit Menschen der verschiedensten Altersgruppen, der verschiedensten Nationalitäten, der verschiedensten Lebenssituationen, [...]“. Von daher gibt es eine immense Vielfalt von Projekt-Formen, die beständig neue Räume erschließen und dabei das jeweilige Umfeld kreativ mit einbeziehen. So entwickelte er z.B. im Rahmen des Netzwerks „Il Canto del Mondo“ ein Generationen verbindendes Singprogramm für Kindergärten, in dem es darum geht, dass „Singpaten“, also geschulte SeniorInnen, in einer Großfamilienatmosphäre gemeinsam mit den Kindern und deren ErzieherInnen regelmäßig gemeinsam singen. Weitere Projekte sind z.B. Musik-, Spiel- und Naturfreizeiten für junge Menschen, Eltern und Großeltern, interkulturelle singende Begegnungen und ein für 2011 geplantes Projekt unter dem Titel „Deutschland singt“, das sich auf alle nur denkbaren öffentlichen Plätze in ganz Deutschland ausdehnen soll, zu denen Musiker wie Laien eingeladen werden, die zusammen „Feste des Mitsingens“ kreieren. So gestaltet sich das Umfeld der Projekte beständig neu, sei es auf Großveranstaltungen oder in kleinen Runden in der Natur.

Die Natur wird in K. Adameks Arbeit intensiv mit einbezogen. Eins seiner Seminare heißt „Lauschendes Singen, Naturerfahrung, Visionssuche“, in dem es darum geht, „singend in Verbindung mit der Natur die Natur zu erspüren“. Er machte dabei die Erfahrung, dass sich durch das Singen „eine ungeheuer verstärkte Wahrnehmung“ entwickle, „ein zunehmendes Erleben einer Einsseins-Erfahrung“ mit der Natur. Diese Art von Einheitserfahrung hält K. Adamek „in vielerlei Hinsicht für heilsam.“ Dabei erlebe er, „dass Menschen, die durch solche Prozesse gehen, plötzlich wirklich

spüren, dass sie verantwortlich sind für das, was sie umgibt, und dass sie auch Mitgefühl für die Natur um uns herum entfalten.“ Und er sagt zusammenfassend: „Das Singen kann, wenn es in der Natur stattfindet, die Wahrnehmung so weit öffnen, [...] dass man die Welt anders wahrnimmt.“ Das bedeute, „alle Sinne werden beim Singen wie erweckt [...]“. Er beschreibt in diesem Zusammenhang, wie eine solche Erfahrung eine „Rückbindung an das eigene Sein“ bedeute, viele Menschen kämen „wieder an eine ur-eigene Erfahrung, [...], eine Urerfahrung von früher“ heran, was wie ein „Neugeborenssein“ erlebt werde.

Ein zentrales Thema ist für K. Adamek die bewusstseins- und gesellschaftsverändernde Kraft des Singens in Gemeinschaft. Für ihn ist „gemeinsames Singen wie eine wahrnehmbare Vision einer neuen Gemeinschaftlichkeit, in der das Individuelle und das Gemeinschaftliche nicht mehr im Gegensatz zueinander stehen.“ Er hält das Verschwinden des Singens als einen „Teil der postmodernen gesellschaftlichen Dekadenz“ und ist überzeugt, „dass die größte Krankheit, die gesamtgesellschaftlich da ist, das Auseinanderklaffen von Denken und Fühlen ist“. Dazu sagt er: „[...], wenn das Denken vom Fühlen abgeschnitten ist, gibt es keinen Grund, warum wir nicht Menschen betrügen sollen, denn allein im Denken wäre es zu unserem Vorteil. Wir können nur fühlend sagen, es ist ein anderer Mensch, den wir da betrügen, das ist eher ein Herzensaspekt und nicht ein rationaler.“ Und er folgert daraus: „Jegliche Therapie“ sei „an der Basisstelle schon gefordert, im einzelnen Menschen Denken und Fühlen miteinander zu verbinden.“

Anmerkung: In diesem Zusammenhang sei an das Werk von Andreas Weber „Alles fühlt – Mensch, Natur und die Revolution der Lebenswissenschaften“, erinnert. Er sieht in dem von der Naturwissenschaft des letzten Jahrhunderts objektivierten Verständnis von Natur, das Mensch, Natur und Kultur trennt und den Aspekt des Gefühls ausklammert, eine wesentliche Ursache für die heutige Umweltzerstörung, wenn er sagt: „Mit der Natur liegt auch unser Gefühl im Sterben“ (Weber 2007, S. 20).

Für diese Verbindung von Denken und Fühlen ist aus seiner Sicht das Singen als Sprache der Gefühle eine „optimale Form“. Als eines der „ursächlichen Grundprobleme der Menschheit“ sieht er „den Mangel an Empathiefähigkeit“, wobei er auf aktuelle Statements in Uno-Kommissionen verweist, dass „dieser Mangel und die emotionale Verarmung unserer Kinder in den nächsten 10 bis 15 Jahren zu einem der größten Probleme der Menschheit“ werden könne. Aus diesem Grund bereitet er mit dem Netzwerk „Il Canto del Mondo“ eine Petition an die Uno vor, um „ein Menschenrecht auf die Entfaltung des Singens zu bekommen“. Eindringlich weist er auf das „Elend der Entmenschlichung“ in den modernen Gesellschaften hin, bei der Konkurrenz und allein wirtschaftlicher Erfolg im Mittelpunkt stehe. Dem stellt er die „jesuanische Botschaft der Liebe“ gegenüber, die in allen Religionen zu finden sei. Er glaube zutiefst daran und habe dafür etliche wissenschaftliche Gründe, „dass die Entfaltung des Singens auch zu einer Art transversaler Universalsprache“ werden könne. In der Kulturgeschichte hätten die Menschen „das Glück im Äußerlichen gesucht, in der Materie-Anhäufung“. Glück sei aber „etwas Innenräumiges“, und in

diesem Zusammenhang bezeichnet er das Singen als ein „Glückspotential“, das er „an keiner anderen Stelle vergleichbar bisher finden konnte.“ Singen schaffe inneren Reichtum, der nicht begrenzt sei wie äußerer Reichtum. K. Adamek betont, dass „dieses Setting“ aber bedeute, es „jenseits von Leistung, jenseits von Bewertung, aus dem ureigensten Empfinden“ zu betrachten. Er kritisiert, dass das Singen „den meisten Musiktherapeuten in diesem Land verdächtig gewesen“ wäre, und erst in letzter Zeit, – möglicherweise durch seine Forschungen –, würde „das Singen systematischer in den Blick genommen“. Es ginge ihm allerdings „weit über die Musiktherapie hinaus um das Singen als Alltagskultur“, also weniger um „Therapie und kurative Maßnahmen“, sondern um „Prävention, um eine gesunde Kultur, die diese kurativen Maßnahmen dann möglicherweise immer weniger braucht.“ Er würdigt musiktherapeutische Methoden als therapeutische Hilfe, weist jedoch darauf hin, dass „das Breitere nicht aus dem Auge verloren werden sollte.“

Die derzeitige Gesellschaftsform bezeichnet er als „asoziale Gesellschaftsform“. Durch die von ihm initiierte Arbeit im Individuum und das Erleben von gelingender Gemeinschaftlichkeit würden sich mehr und mehr Menschen für den weiteren Ausbau menschlicherer Verhältnisse einsetzen. Auf diese Weise könnten die Selbstheilungskräfte der Gesellschaft gestärkt werden. Und er betont, die Entfaltung des Singens nehme „ganz klar Einfluss auf den Bewusstseinszustand eines Menschen.“ Ein verändertes Bewusstsein könne dazu beitragen, dass die Menschen „zukunftsfähig“ würden und aus der gegenwärtigen Krise „mit neuen gesellschaftlichen Entwürfen hervorgehen“, damit sie entfalten, „was in den Religionen schon seit Jahrtausenden immer visioniert wird: dass die Menschen in Frieden miteinander leben.“

K. Adamek geht in diesem Zusammenhang detailliert auf das Phänomen der Angst ein, das er im menschlichen Zusammenleben für einen „existentiell gegebenen“ Faktor hält. In Geschichte und Gegenwart würden ganze Gesellschaften aus Angst in Feindbildprojektionen nach außen gewalttätig. Und er sagt: „Kulturverändernd wäre, wenn wir Kulturen entwickeln, die ohne das auskommen, [...]. Unter anthropologischer Perspektive könnten wir sagen: Die kriegerischen Kulturen sind Angstkulturen. Und diese Kulturen führen auch zu einem Materialismus, der in dieser Welt nicht mehr nachhaltige Zukunftsgestaltung garantieren kann. Wir brauchen eine Vertrauenskultur.“ Für eine solche Kultur des Vertrauens sei „Singen ein ökologisches Werkzeug“, da es die Angst auflöse, immer zur Verfügung stehe und gemeinsam genutzt werden könne. Durch das Singen könne die Menschheit lernen, aus Angstschleifen „systematisch auszusteigen“ –, allein schon vom Physiologischen her seien Singen und Angstgefühle unmöglich zu koppeln. Und er verweist auf politische Bewegungen, in denen die Menschen gemeinschaftlich sangen, „um sich Lebenskräfte zuzuspielen“, wie die Bauernbewegung, die Gewerkschaftsbewegung und die Friedensbewegung.

In diesem Zusammenhang spricht er auch vom Missbrauch durch singende Gemeinschaften wie im Nationalsozialismus, wobei er das Singen als „Lebenselexier“ be-

zeichnet, das in der Verantwortung dessen bliebe, der es benutze. Er unterscheidet dabei einen individuellen und einen kollektiven Missbrauch. Der individuelle bestünde darin, „notwendiges Nachdenken immer wieder durch einen Singsang zu unterbinden“, wobei sich der kollektive darin äußere, dass er von Gemeinschaften zu „menschenverachtenden Zwecken“ missbraucht werde. Dazu sagt er: „Generell ist zu wünschen, dass unsere Umgangsweisen als Menschen miteinander und die Institutionen zunehmend das ganze Menschsein im Blick haben und ganzheitlich und integral arbeiten. [...]“ Er arbeite dafür, dass die heutigen Gesellschaften, „wieder singende Gesellschaften werden, und dass es neben den Chören Orte gibt, zu denen Menschen gehen können und einfach singen, [...], ohne Leistung, ohne Zielstellung, außer auf eine schöne Weise Gemeinschaft zu erleben.“ Daran anknüpfend spricht er von seiner Vision, „Singhäuser“ in allen Städten einzurichten. Diese Häuser könnten in „Stadthäusern entstehen, wo man hinget und einfach nach der Arbeit absingt, wie man sonst baden geht.“ Innerhalb des Netzwerks „Il Canto del Mondo“ will er in diesem Sinne unter dem Motto „Einfach Singen – Initiative für erneuerbare Glücksenergien“ in Zukunft Singgruppen ins Leben rufen. Solche Gruppen könnten sich „wie Chöre in der Gesellschaft ausbreiten, geleitet von Musikern, die musikalisch sind und gerne singen.“ So könne das Singen immer mehr in die Gesellschaft wachsen, sodass in den Familien wieder gesungen würde und das gemeinsame Singen beginne, das Miteinander der Menschen zu prägen. Ein solcher Ansatz ginge eben „weit über den individualtherapeutischen Aspekt hinaus“ und sei eine „sozialtherapeutische Perspektive, im Grunde eine Kultur-Entfaltung-Perspektive.“ Dabei stände „die Orientierung an der Empathie, an der Liebe“ im Vordergrund, die er als das „oberste Kriterium“ bezeichnet.

7.7.2 Auswertung

7.7.2.1 ... wie der Wind zu Wolken und Meer – zur Ebene des Persönlichen mit dem Bezug zur Musik

Wenn man Karl Adamek sprechen hört, gewinnt man den Eindruck, dass das Singen so unmittelbar zu seiner eigenen Natur gehört „wie der Wind zu Wolken und Meer“, – um den Aphorismus aufzugreifen, den er anfangs zitiert. Aufgewachsen in einem musikliebenden Elternhaus, war ihm das Singen von Kind an vertraut. Zeitlebens suchte er nach Möglichkeiten gemeinsamen Singens mit Menschen jeden Alters, jedes Bildungsgrads und jeder Nationalität und gab bereits im Jahr 1981 ein „Liederbilderlesebuch“ mit Liedern der Arbeiterbewegung heraus, das starke Resonanz fand. Dabei veranlasste ihn die Geringschätzung des Singens in den 70er und 80er Jahren, seinen Wert radikal in Frage zu stellen. K. Adameks langjährigen empirischen Forschungen allerdings führten ihn zu dem Schluss, dass mit dem Singen der

„größten Krankheit“ der modernen Zivilisation in heilsamer Weise begegnet werden könne, dem „Auseinanderklaffen von Fühlen und Denken“. In der Art, wie er heute Menschen in zahlreichen soziokulturellen Projekten singend und lehrend begegnet, teilt sich seine starke Herzensbeziehung zur Musik, und besonders, dem Singen „als Lebenselixier“, deutlich mit. Dies spricht auch aus seinen Liedern zum „Lauschen-den Singen, Heilsamem Singen“ und seinen „Meridian Mantren“.

7.7.2.2 Eine transversale Universalsprache – zur Ebene des Zwischenmenschlichen und dem Aspekt der Gemeinschaft

In Karl Adameks Arbeit hat zwar die Selbsterfahrung des Einzelnen durch das „Heilsame Singen“ einen hohen Stellenwert, doch liegt ihr Schwerpunkt auf der sozialen Bedeutung des Singens mit seinem gemeinschaftsbildenden Aspekt. In seinen Projekten geht es ihm vor allem um die Beziehungen der Menschen, die mit Hilfe des Singens „als transversaler Universalsprache“ „inneren Reichtum“ erfahren und sich dabei für die Entstehung von Gemeinschaft öffnen würden. Diese Inhalte drücken sich sowohl in seinem Generationen verbindenden Projekt „Singpaten für Kindergärten“, seinen Seminaren zu „Heilsamem Singen“ wie auch in seinen interkulturellen Sing-Projekten aus. Als Forscher und Wissenschaftlicher begründet er das Gemeinschaftsbildende des Singens mit neuesten Untersuchungen zur Empathiefähigkeit des Menschen (z.B. der Ausschüttung des Bindungshormons Oxytocin im Gehirn), während er auf der emotionalen Ebene von der „Geborgenheit“ und dem „Aufgehobensein“ in der Gemeinschaft spricht, die das Singen befördere. Er erkannte, dass zwischen dem Singen und der Entwicklung sozialer Kompetenz ein direkter Zusammenhang besteht, indem die „Bindekräfte des Einzelnen“ gestärkt würden. Damit beschreibt er das Singen als ein starkes Medium, um Menschen zu befähigen, sich mit anderen auf der Ebene des Gefühls zu verbinden bzw. den anderen zu „erhören“.

7.7.2.3 Von der Zerrissenheit zum Einssein – zur Ebene des Spirituellen

Diese Ebene wurde im Gespräch nicht explizit angesprochen, da es in erster Linie um die gesellschaftsverändernden und sozialtherapeutischen Aspekte des Singens kreiste, doch schwang sie an vielen Stellen deutlich wahrnehmbar mit. Dies wurde besonders spürbar, wenn Karl Adamek von „Einsseinerfahrungen“ sprach, – der ursprünglichen Einheit mit der Natur, dem Einssein von singenden Menschen oder der Stärkung der Einheit von Körper, Geist und Seele durch das Singen. Er beschreibt sie als das „weit über uns hinausgehende Transzendierende“, welches durch das Singen „aufgespannt“ werde. Dieses Thema des Zur-Einheit-Findens von Zerris-

senem, Zerspaltenem innerhalb der „Dekadenz“ der postmodernen Gesellschaft zieht sich durch das gesamte Gespräch. Besonders zeigt es sich in seiner Beschreibung der Liebe als oberstem Kriterium für eine gewandelte Gesellschaft.

7.7.2.4 Berührung von Urbildern – zur Ebene der Verbindung von Musik und Natur

Karl Adamek ist bewusst, dass in der Verbindung von Musik und Natur eine zutiefst heilsame Ressource und Inspirationsquelle für den Menschen liegt, da sie sein elementarstes, „ureigenstes Empfinden“ berührt. So bietet er einen Teil seiner Seminare in der Natur an und berichtet von einzigartigen Erfahrungen der Verbundenheit mit der Natur, den mitsingenden Menschen und sich selbst. Durch den gemeinschaftlichen Prozess und die Vertiefung, Verstärkung und Verfeinerung der Wahrnehmung während des Singens unter freiem Himmel entwickle sich zunehmend ein Verantwortungsgefühl der Natur gegenüber, von der sich die Menschen nicht mehr als getrennt empfinden würden. So entstehe ein Mitgefühl mit der Natur und eine neue, veränderte Wahrnehmung ihres gesamten Umfelds, was von vielen Menschen als eine Rückbindung an ein „Urbild“ erlebt werde und ein Gefühl des „Neugeborens“ auslöse.

In seinen Liedtexten verwendet Karl Adamek vielfach Elemente aus der Natur als Sinnbilder für innerseelische Zustände des Menschen, häufig z.B. Bilder des Elements Wasser.

7.7.2.5 Singen als Gesundheitserreger – zur Ebene der Einbeziehung des Umfelds

Karl Adameks Vision, eine „Alltagskultur des Singens“ zu schaffen, beinhaltet in ihrer Verwirklichung eine beständige kreative Einbeziehung des Umfelds, in dem er mit Menschen arbeitet. Dies beginnt bei Seminaren in der Natur, der Koordination von sozialen Einrichtungen in 15 deutschen Städten innerhalb des Projekts „Singpaten für Kindergärten“, bei interkulturellen singenden Begegnungen wie auch seinem neuen deutschlandweiten Projekt „Deutschland singt“. Gesungen wird dabei mit Menschen aller Generationen und überall: In Familien, Kindergärten, Schulen (z.B. bei seinem Pilotprojekt „Singende Grundschulen“), auf Wiesen und in Wäldern, auf öffentlichen Plätzen, Straßen oder Fabrik- und Messehallen. Das gemeinsame Singen kann in kleinen Gruppen in familiärer Atmosphäre stattfinden oder in Großgruppen mit unbegrenzter Teilnehmerzahl. Da Karl Adamek das Singen als „Gesundheitserreger“ in einer dekadenten Gesellschaft betrachtet, mit dem er sie auf breiter Basis infizieren möchte, arbeitet er beständig dafür, das Umfeld, in das seine Projekte eingewoben sind, zu erweitern. Im Rahmen des von ihm gegründeten

internationalen Netzwerks „Il Canto del Mondo“ will er dem Menschen auf globaler Ebene das Singen als unbegrenztes „Glückspotential“ für ein gesundes, von innerem Reichtum geprägtes Leben (zurück-)geben und dabei jeden erreichen: junge und alte, kranke, behinderte und gesunde Menschen, die Menschen der dritten Welt genauso wie die der modernen westlichen Gesellschaften.

7.7.2.6 Eine neue Gemeinschaftlichkeit – zur Ebene des kulturellen Wandels

Dieser Aspekt klang während des gesamten Gesprächs durch alle Themen wie ein Ostinato hindurch. Für Karl Adamek liegt im Singen das Potential zur Schaffung einer gesunden Kultur, und er sieht seinen Ansatz als eine „Kultur-Entfaltungs-Perspektive“. Da der Mensch „zwei Flügel“ habe, den des Denkens und den des Fühlens, jedoch in den modernen Gesellschaften nur der eine ausgebildet werde, sei es dringend notwendig, die Fähigkeit bzw. Empathie des Menschen durch Singen zu entwickeln, wobei er auf seine empirischen Forschungen zu diesem Thema verweist. Im gemeinsamen Singen liegt für ihn die Kraft für „eine neue Gemeinschaftlichkeit“, – für eine Gesellschaft, die ohne Angst und Gewalt auskomme und statt dessen Verantwortung gegenüber Mitmensch, Natur und Umwelt zeige. Die Gewalttätigkeiten in der Geschichte der Menschheit rühren nach seiner Analyse aus „Kulturen der Angst“, denen er seine Vision einer „Kultur des Vertrauens“ gegenüberstellt. Aus seiner Sicht kommt dabei dem Singen eine Schlüsselfunktion zu, denn Singen und Angst seien allein schon aus physiologischen Gründen nicht möglich.

Karl Adamek kritisiert scharf die bestehenden modernen Gesellschaften mit ihrem „Elend der Entmenschlichung“ und bezeichnet sie als dekadent, asozial und krank. Das Singen hingegen würde das Bewusstsein der Menschen wesentlich verändern und zur Entwicklung von Mitgefühl, Empathie und Verantwortungsbewusstsein beitragen. Menschen, die sich in einem solchen Entfaltungsprozess ihrer sozialen Fähigkeiten befinden, würden sich für den Ausbau weiterer solcher Verhältnisse einsetzen, sich sozial und politisch engagieren, was schließlich zu gesellschaftlichen Veränderungen führe. Seine geplante Einreichung einer Uno-Petition für ein „Menschenrecht auf Singen“ soll die Entwicklung des Singens zu einer universalen Sprache der Menschheit unterstützen, wie auch seine generationenübergreifenden Initiativen im Rahmen des internationalen Netzwerks „Il Canto del Mondo“.

7.7.2.7 Singen als ökologisches Werkzeug – zur Ebene des Therapeutischen

Auch dieser Aspekt bildet im Gespräch ein Ostinato, das in verschiedenen Klangfarben immer wieder zu hören ist. Seine erste große Forschungsarbeit in den 70er und 80er Jahren widmete sich bereits einem therapeutischen Thema im weitesten Sinn:

In seiner Dissertation zur „Soziologie des Singens“ aus dem Jahr 1982 wies er empirisch nach, dass Menschen, die singen, über eine größere psychische, physische und soziale Gesundheit verfügen als Menschen, die nicht singen.

Im Laufe des Gesprächs wurde deutlich, dass er sich in seinem Leben häufig mit musiktherapeutischen Methoden auseinandergesetzt hatte. Dabei zeigt er – bei aller Wertschätzung der Intentionen von Musiktherapie – eine deutlich Skepsis gegenüber allen musiktherapeutischen Ansätzen, die in Richtung einer „Pharmakologisierung der Musik für therapeutische Zwecke“ gehen ohne einen künstlerischen, ganzheitlichen Ansatz. Seine Vermutung ist, dass eine holistische musikalische Herangehensweise wesentlich mehr „heilsame Impulse“ freisetzen würde als die segmentierten Methoden und das „Zerschnipseln möglicher Interventionsformen“, die manchen musiktherapeutischen Richtungen eigen seien. Ihm ist der Begriff des „Heilsamen“ wichtig im Gegensatz zum „Heilenden“ im Rahmen der gesetzlich vorgeschriebenen Begrifflichkeit. Ein weiterer Kritikpunkt besteht darin, dass aus Karl Adameks Sicht dem Singen in der Vergangenheit von MusiktherapeutInnen nur ein geringer Wert beigemessen wurde, was sich allerdings in jüngster Zeit, vermutlich auf Grund seiner Forschungen, gewandelt habe. Er ist davon überzeugt, dass heute jegliche Therapie an der „Basisstelle“ gefordert sei, im Menschen das Denken wieder mit dem Fühlen zu verbinden. Seinen eigenen Ansatz beschreibt er als sozialtherapeutisch, wobei er sein therapeutisches Verständnis klar von dem gesetzlich vorgeschriebenen Therapieverständnis abgrenzt. Er arbeite im unspezifischen Bereich, wobei er die Randbedingungen von Therapie verbessere. Seine Intention reicht jedoch weit über die Musiktherapie hinaus und hat dabei eine ökologische Orientierung: Es geht ihm im Sinne von Salutogenese sowohl um gesundheitliche Prävention wie auch um die Schaffung einer gesunden Kultur in einer veränderten Gesellschaft, da die heutige materialistisch orientierte Welt nicht mehr eine „nachhaltige Zukunftsgestaltung“ garantieren könne. Mit einer neuen Kultur des Singens möchte er der Menschheit auf breiter Ebene ein „ökologisches Werkzeug“ erschließen, das Angst auflöse, immer zur Verfügung stehe und gemeinsam genutzt werden könne. Diese unerschöpfliche Ressource befördere die Selbstheilungskräfte im Menschen und trage dazu bei, dass er Empathie seinem Mitmenschen gegenüber entwickle und aus der Angstspirale, die er als Ursache für die Gewalttätigkeit in den Kulturen sieht, aussteige.

Karl Adamek sieht seine ressourcenorientierte Arbeit als fruchtbar für jedes therapeutische Setting an, insbesondere für jede Form von Musiktherapie.

7.7.3. Resümee

Karl Adameks Lebenswerk als Rückverbindung des Menschen mit dem Singen ist von hohem Engagement für die Verwirklichung der – in allen Religionen seit Jahrtausenden beschriebenen – Vision getragen, „dass die Menschen in Frieden miteinander leben“. Im Gespräch mit ihm wird deutlich, dass er sein eigenes Leid an der Zerrissenheit der Gesellschaft in sozialtherapeutisches Handeln und eine unablässige Pionierarbeit für die Erforschung des Singens transformiert hat, das er als ein Medium für eine veränderte Gesellschaft sieht. Seine Wahrnehmung des „Heilsamen“ im Singen drückt sich am stärksten aus, wenn er von seinen Erfahrungen beim gemeinsamen Singen in der Natur spricht. Im Zentrum seiner Arbeit steht die verbindende Kraft des Singens und sein Leben spiegelt dies beständige Auf-dem-Weg sein mit Menschen zu Menschen. Durch seine persönliche Prägung, seine empirischen Forschungen wie auch seine langjährige interkulturelle Arbeit mit Menschen ist er überzeugt von der Kraft des Singens als wichtigstem Beitrag für eine Friedenskultur, eine „Kultur des Vertrauens“. Dabei hat diese Kraft – als unerschöpfliche Ressource für individuelle wie kollektive Gesundheit – aus seiner Sicht eine Schlüsselfunktion, da sie das Denken und Fühlen des Menschen rückverbinde, sodass er wieder Zugang zu seinen Gefühlen, zu Mitgefühl und Empathie gewinnt. Er sieht seine Aufgabe darin, den Menschen diese Kraft neu zu erschließen, die er als wesentlichsten Faktor für die Selbstheilungskraft der Gesellschaft betrachtet. Bei der Untersuchung von Karl Adameks Arbeit im Hinblick auf die Thematik dieser Arbeit wird deutlich, dass sie eine besondere Nähe zu CMT aufweist. Seine Vision, eine „Alltagskultur“ gemeinsamen Singens zu entwickeln, die allen Menschen zugute kommt, ist bereits von ihrer Intention her ein Impuls, der auf die Bildung immer neuer Gemeinschaften in allen Schichten der Gesellschaft hin zielt, – ein Kernanliegen vieler CMT-Projekte. Besonders deutlich wird dies an seinem Projekt „Deutschland singt“, das spontane wie auch organisierte Performances von singenden Menschen an öffentlichen Plätzen in Stadt und Land vorsieht. Von daher ist erkennbar, dass sich seine Projekte und Intentionen mit vielen Inhalten von CMT decken, zumal er seine Ziele von salutogenetischer Prävention und sozial-musikalischem Handeln so definiert, wie sie partiell auch von Pionieren der CMT formuliert werden.

Anmerkung: Dabei beziehe ich mich auf Ausführungen des Autorenteam B. Stige/G. Ansdell/C. Elefant und M. Pavlicevic, zum Thema „Orientation fo Social-Musical Processes“ (Stige/Ansdell/Elefant/Pavlicevic 2010a, S. 292 f.).

Sowohl in Karl Adameks Arbeit wie in dem erwähnten Werk zu CMT geht es um „Therapie in weitestem Sinne“. Sein Ansatz entspricht dabei denjenigen Strömungen in der CMT, die den politischen, kulturkritischen Aspekt betonen und damit auch dem zentralen Anliegen dieser Arbeit nahestehen. Außerdem entspricht er allen drei von B. Stige genannten Kennzeichen von CMT: Der musikalischen Orientierung, der ökologischen und der Werte-Orientierung.

7.8 MUSIKUZ und das Projekt „Beats statt Schläge“

Auf meine Einladung hin kam im April 2009 die Musiktherapeutin Gisela Lenz zu Besuch nach Klein Jasedow. Die in den 50er Jahren geborene Münchnerin, die in der Erforschung der Interaktion zwischen Säuglingen und ihren Müttern („Schrei-Babys“) Pionierarbeit leistete, ist die Gründerin der Stiftung „MUSIKUZ – Musik, die Kunst des Zusammenlebens“. Die Stiftung setzt sich zum Ziel, „Kindern und Jugendlichen – unabhängig von Nationalität, sozialem Stand oder Religion – in akuten Notlagen zu helfen und dazu beizutragen, dass sich die Situation von Kindern und Jugendlichen langfristig verbessert“ (Lenz 2009). Dabei liegt ein besonderer Fokus von „MUSIKUZ“ auf dem Projekt „Beats statt Schläge“, das G. Lenz aus ihrer Erschütterung über den Erfurter Amoklauf im Jahr 2002 heraus entwickelte.

In einer Schule schoss ein jugendlicher Mitschüler und Lehrer nieder, – ein kaum fassbarer Notstand, der in ihr den Impuls auslöste, ein Gewaltpräventionsprojekt an Schulen ins Leben zu rufen. Ihr Projekt „Beats statt Schläge“ ist eine Antwort auf die Frage, wie sich vor allem die Beziehungsstrukturen in der Gesellschaft mit ihren „krank machenden Faktoren“ verändern können.

Es zielt in Form von Projektwochen darauf ab, das Zusammenleben von Schülern und Lehrern zu fördern, zur Verbesserung der Kommunikation und der Förderung neuer Beziehungsstrukturen beizutragen und die Integration aller Schüler zu erreichen. Im Mittelpunkt ihrer Arbeit steht sowohl die Stärkung jedes Kindes in seiner Individualität als auch die Förderung seiner sozialen Kompetenz und Einbindung in die Gemeinschaft. Nach G. Lenz sind es die gelingenden zwischenmenschlichen Erfahrungen, die entscheidend zur Gesundheit eines Kindes beitragen. So will sie mit ihrem Projekt „Beats statt Schläge“ bewirken, dass die Kinder sich gegenseitig achten, emotionale Geborgenheit erfahren können und jede Art von Ausgrenzung vermieden wird. Diesem Phänomen des Ausgeschlossenseins widmet sie besondere Aufmerksamkeit in der Überzeugung, dass „Isolation und Ausgeschlossensein der größte psychisch belastende Faktor“ sei, den es gebe. Sie begründet dies mit einer Studie des Deutschen Jugendinstituts, nach der rechtsextreme Gewalttäter in Gefängnissen nach ihrem sozialen Hintergrund befragt wurden. Laut G. Lenz berichteten alle, dass sie in Kindergarten und Schule Ausgeschlossene waren.

Anmerkung: In diesem Kontext weise ich auf die Presseinformation vom 11. April 2002 des Deutschen Jugendinstituts hin, die sich auf drei Studien von Klaus Wahl (Deutsches Jugendinstitut e.V. und Universität München) und Wolfgang Frindte, (Universität Jena) stützt (vgl. Wahl 2002).

Gisela Lenz war mir bereits von einer Tagung aus dem Jahr 2002 bekannt, und seitdem war ich locker mit ihr in Kontakt. Diese Beziehung intensivierte sich nun durch die gemeinsame intensive Zeit während des Interviews. G. Lenz ist eine Frau voller Gefühl, Temperament, Humor und Impulsivität, die ihr Projekt mit dem Einsatz all ihrer Herzenskraft für Kinder verfolgt. Das Interview fand in einer inspirierten Atmosphäre im Klanghaus der Akademie statt.

7.8.1 Gisela Lenz – Tendenz: Resonanzräume für Kinder

Für die Musiktherapeutin G. Lenz bedeutet Musik Beziehung, – das Hören, Spüren, Synchronisieren in der unmittelbaren Begegnung. Eine grundlegende Erfahrung zu dem Wesen von Musik und Begegnung machte sie in den 70er Jahren bei den Proben der Münchner Philharmoniker mit Sergiu Celibidache. Er habe das Orchester „auf das Aufeinanderhören hin erzogen“, wobei sie „sehr viel über Musiktherapie“ gelernt habe. Sie erinnert zauberhafte Momente, in denen alle MusikerInnen „auf einer Wellenlänge waren“, Momente vollständiger Resonanz und Synchronisation. Den Beziehungscharakter von Musik beschreibt sie mit einfachen Worten: „Die Stimmen nähern sich, entfernen sich, treffen sich, sind mal gegeneinander“, wie im „menschlichen Leben“. Wichtig sei, dass es „diese Harmonie, dieses Zusammentreffen gibt, dass man wie auf einer Wellenlänge ist.“ Die grundlegende Bedeutung dessen erfuhr sie in ihrer Arbeit mit Säuglingen und ihren Müttern, als sie in den 90er Jahren systematisch Musiktherapie mit Schrei-Babys praktizierte. Dabei machte sie die Erfahrung, dass Synchronisation und Resonanz „regulative Faktoren von Beziehung“ sind, dass also die sinnliche, einfühlsame Kommunikation mit der Mutter für die Entwicklung des Säuglings von zentraler Bedeutung ist (Lenz/Moreau 2003, S. 109). Es sind die Momente des Zusammentreffens der Affekte von Mutter und Kind, Momente der emotionalen Verbundenheit, die sich positiv auf die Entwicklung des Kindes auswirken, was für Gisela Lenz eine bahnbrechende Erfahrung war, die ihre gesamte weitere Arbeit inspirierte (ebd., S. 125 f.). Diese beiden Prinzipien, Resonanz und Synchronisation bilden die Basis für ihr Gewaltpräventionsprojekt „Beats statt Schläge“, in das sie den gesamten Erfahrungsreichtum aus ihrer musiktherapeutischen Praxis einbringt.

Für G. Lenz ist Aggression „ein innerer Notzustand“, von daher habe sie beim Erfurter Amoklauf auch an die „Einsamkeit des Täters“ gedacht. In ähnlicher Weise habe sie in ihrer Arbeit mit Schrei-Babys „einen Schrei-Anfall als einen absoluten Notfall“ verstanden. Sie verweist in diesem Zusammenhang auf die Bindungsforschung von Klaus und Karin Grossmann in den 70er Jahren zur Entstehung von Gewalt und Aggression, die psychische Gesundheit mit den Bindungserfahrungen in frühester Kindheit in Verbindung setzten. Aus ihren Erfahrungen mit Schrei-Babys zog sie Parallelen zu der Isolation von Jugendlichen in heutigen Schulen und folgte: „Was diesen Menschen gefehlt hat, war das Zwischenmenschliche“. Davon ausgehend stellte sie sich die Frage: „Vielleicht ist es möglich, das in einer größeren Gruppe, wie sie eine Klasse ist, auch herzustellen?“

Um dem Ausgeschlossensein vorzubeugen, entwickelte sie ihre Arbeit an Schulen nach dem Grundsatz, „alle Kinder in die Klassengemeinschaft zu integrieren“. Da sie mit Säuglingen und Müttern erfahren hatte, dass es die Momente von Resonanz und intensiver Beziehung sind, denen Chancen zu positiver Veränderung innewohnen, wollte sie diese Erfahrung in ihr Projekt „Beats statt Schläge“ unter dem Motto

„Musik, die Kunst des Zusammenlebens“ einbringen. Dieses Motto sieht sie als grundsätzliche, auf gegenseitigem Hören basierende Beziehungsqualität zwischen Menschen, – auf das Projekt bezogen bedeutet es das Zusammenleben von SchülerInnen und LehrerInnen, in erster Linie an Münchner Hauptschulen. Ein Grundsatz des Projektes ist, dass sich die LehrerInnen genauso wie die SchülerInnen als Lernende verstehen und am gesamten einwöchigen Prozess teilnehmen. Im Mittelpunkt steht der Aufbau tragfähiger, vertrauensvoller Beziehungen zwischen allen Beteiligten. Diese Projektwochen werden von einem drei- bis fünfköpfigen Team begleitet, d.h. von Gisela Lenz und weiteren assistierenden MusiktherapeutInnen oder Studierenden im Fach Musiktherapie.

Bei ihrer Beschreibung der Kinder und Jugendlichen fällt auf, dass der größte Teil der HauptschülerInnen, die an ihren Projekten teilnehmen, unter Persönlichkeitsstörungen leidet. So bezeichnet sie die deutschen Kinder als „entweder hyperaktiv oder sonst verhaltensgestört“ und die Kinder mit Migrantenhintergrund als immens problematisch. Diesen Kindern bietet sie einen Raum, der eine positive Entwicklung fördern kann, an die sie „fest glaube“. Aus ihren zahlreichen Beispielen zwischenmenschlicher musikalischer Begegnungen mit verhaltensgestörten Jugendlichen, die in der Klasse als Außenseiter gelten, geht hervor, dass es stets die Momente spontaner affektiver Synchronisation sind, die dazu beitragen, dass die Integration aller in einer Klasse gelingt, sei es bei lautstarken Trommel-Sessions, wandernden Duetten, Gruppen-Improvisationen oder Dirigier-Spielen. Sie ist sich mit Daniel Stern und seinen Forschungen über das „implizite Beziehungswissen“ (die Erfahrung des Neugeborenen im Bereich von Beziehungen) einig, dass es die persönliche Begegnung ist, die Veränderung bringt. Der „entsprechend wirksame Moment“ sei der „moment of meeting, der Resonanzraum, wo's möglich ist“.

Anmerkung: G. Lenz bezieht sich hier auf Forschungen zur Interaktion von Säugling und Mutter von Daniel Stern. Der „moment of meeting“ geschieht in affektiv hochbesetzten, unerwarteten Momenten von Synchronisation im Blick- oder Lautspiel und hebt Mutter und Kind auf eine neue Ebene ihrer Beziehung. Sie ist überzeugt, „dass solche Momente von Synchronisation zum Aufbau einer sicheren Bindung beitragen“ (Lenz/Moreau 2003, S. 127 f.).

In diesem Kontext erwähnt sie auch die grundlegenden Forschungen einer Gruppe amerikanischer Wissenschaftler von der Bostoner „Process of Change Study Group“ zu den so genannten „now-moments“, welche den „moments of meeting“ vorausgehen würden (ebd., S. 124). Und sie sagt im Hinblick auf ihr Projekt „Beats statt Schläge“: „Ich schau halt immer, dass Beziehung entsteht, ohne dass man das jetzt therapeutisch aufarbeitet.“

Angesichts der starken Auswirkungen dieses Projekts auf Kinder und Jugendliche stellt sie die Frage: „Was ist Therapie?“ und beantwortet sie auf komplexe Weise. Auf der einen Seite bezeichnet sie ihre Arbeit als „ressourcen-orientierte Musiktherapie“. Allerdings sei „die traditionelle Musiktherapie sehr viel mehr auf Konflikte bezogen, also belastende Ereignisse, Stimmungen, Erinnerungen.“ Mit einem solchen Ansatz könne man mit 20-25 Kindern nicht arbeiten, von daher gehe es in

dem Projekt „Beats statt Schläge“ um ein erweitertes Verständnis von Musiktherapie, und sie sagt: „Im Grunde genommen geschieht die Ausweitung auf demselben Prinzip [wie in der traditionellen Musiktherapie], nämlich der Qualität von Beziehung.“ Auf der anderen Seite fühlt sie sich innerhalb dieses Projekts oft weniger als Musiktherapeutin, denn als „Animateurin im Hintergrund“. Es soll „einfach Freude machen, dass man nicht bierernst ist, sondern selbst spielt.“ Und sie sagt zum Moment der Veränderung in der Beziehung: „Der Zauber der Begegnung oder eine tiefgreifende Berührung bringt etwas in Bewegung“. Dies gilt genauso auch für die LehrerInnen, „die sonst nie einen Raum“ dieser Art hätten. Sie könnten sich durch die Projektwochen „freier fühlen und offener für die Kinder“. Darin bekämen sie auch „Elemente mit an die Hand, die sie im Klassenablauf, im Wochenablauf integrieren können, [...]“. All dieses habe letztlich „eine gute therapeutische Wirkung“ im weitesten Sinn. So würden die LehrerInnen regelmäßig äußern, dass sich die Atmosphäre und die Konzentrationsfähigkeit in der Klasse verändert habe, vor allem hätten sie ihre Kinder von einer völlig anderen Seite kennen gelernt.“ Nach ihrer Einschätzung habe sich die Atmosphäre an der gesamten Schule verändert.

Über den Rahmen des Klassenraums hinaus veranstaltet sie auch „Werkstatt-Performances“ als einen integralen Bestandteil der Projektwoche. Die Performance wird jeweils am letzten Tag, dem Freitag, vor allen Klassen der Hauptschule (ca. 300 SchülerInnen) aufgeführt, wobei in einem Fall auch die daneben liegende Grundschule mit eingeladen wurde. Dafür entwickeln die Kinder mit den LehrerInnen gemeinsam eine Komposition, die dann von verschiedenen Kindern dirigiert werden kann. Mit diesen Performances, macht Gisela Lenz außergewöhnlich positive Erfahrungen, da sich die Kinder mit großer Begeisterung hineingeben und selbst die wildesten Jugendlichen Sensitivität beim Entwickeln zarter Klangflächen entwickeln. Die scheuen, gehemmten Kinder lockt sie beim Dirigieren aus der Reserve, was ihnen hilft, Vertrauen in ihre eigene Persönlichkeit zu gewinnen. Dabei investiert sie viel Energie, selbst diejenigen, die sich aussondern wollen, mit in den gemeinsamen Prozess zu integrieren. Sie sagt dazu: „Ich vertraue auf die Kraft des Klangs.“ Und sie zitiert Äußerungen von Hauptschülern über ihre Erlebnisse in den Aufführungen, die überaus „differenziert und feinsinnig“ sind, z.B. „Meine Seele ist in den Himmel geflogen“, oder „Mein Geist hat sich befreit vom Stress“. Einer von den „schweren Jungs“ habe zu ihr beim Spiel eines Monochords gesagt: „Das klingt ja wie Liebe.“

Verschiedentlich lud sie auch professionelle MusikerInnen dazu ein oder experimentierte mit einem Brandenburgischen Konzert von J.S. Bach und Trommelbegleitung. Allerdings erwähnt sie, dass die Eltern mit dem Projekt „nicht unbedingt erreichbar“ seien und sich auch sonst nicht in Elternabende einbringen würden. Sie kämen höchstens einmal zu einer Abschluss-Veranstaltung. Von daher sind die Performances schulintern und nur dann schulübergreifend, wenn z.B. andere Einrichtungen eingeladen werden.

Generell sieht Gisela Lenz ihr Projekt als Modell für eine „Kultur des Zusammenlebens“, eine Kultur des „Miteinanderseins“. Sie möchte mit diesem Projekt einen Beitrag leisten, um die Beziehungsfähigkeit von Kindern – die die Zukunft der Gesellschaft seien –, zu stärken und das unmittelbare Verständnis zwischen Kindern und LehrerInnen zu fördern. Allerdings hat sie den Eindruck, in einer Kultur zu leben, die eher mit Negativzeichen behaftet sei, und sie sagt, sie habe die Tendenz, Deutschland zu verlassen, weil sie dieses Land „herzlos“ finde. Sie könne nicht mehr lange zusehen, wie hierzulande die Politik mit den Menschen umgehe. Diese Negativentwicklung habe eine sehr lange Tradition, wobei sie an das 1934 erschienene Buch „Die Mutter und ihr erstes Kind“ aus der Zeit des Nationalsozialismus erinnert, in dem es darum ging, den Willen des Kindes zu brechen und möglichst wenig eine direkte Beziehung zwischen dem Säugling und seiner Mutter aufzubauen.

Anmerkung: Dieses Buch von Johanna Haarer, einem Mitglied der NSDAP, wurde bis in die Achtziger-Jahre hinein mit einer hohen Auflage verlegt und von Millionen deutschen Müttern gekauft und gelesen. Nach diesem Buch sollen Mütter ihre Kinder zur Härte erziehen, sie stundenlang schreien lassen und sie z.B. in den ersten Lebenswochen möglichst weit von sich entfernt halten (Haarer, Johanna 1934/1961: Die Mutter und ihr erstes Kind, Carl Gerber Verlag, München 1961).

Deutschland empfindet sie als ein traditionell extrem kinderfeindliches Land, im Gegensatz z.B. zu Chile, wo Kinder „total willkommen“ seien. Es fehle ihr in Deutschland diese Herzlichkeit und Selbstverständlichkeit, mit der die Kinder ins Leben integriert würden. Ebenso fehle ihr „der Geist der Freiheit“, da heute z.B. in wissenschaftlichen Vorträgen oder Hochschul-Ausbildungen alles beständig modularisiert werde. Die persönliche Beziehung und das freie Spiel würden darunter leiden, sie habe schon von (Musiktherapie-) Ausbildungsgängen gehört, in denen die StudentInnen „nicht mehr spielen wollten“. Es sei auf ganzer Linie „gesellschaftlich und bildungspolitisch eine Reduktion“ zu verzeichnen, und es fehle in Deutschland die Menschlichkeit. Junge Menschen, z.B. junge MusikerInnen, würden schnell auf Erfolg und Effektivität gedrillt, auf Kosten von „Freisein, Atmen können, den Raum wirklich wahrnehmen und spüren“. Sie nennt dies den „ganz persönlichen Bildungsbereich“ und erwähnt einen Professor, der früher „mit seinen StudentInnen drei bis vier Wochen auf ein Schloss gefahren“ sei, wo es kein elektrisches Licht gab, um sie dort mit ihrer Kindheit zu konfrontieren und sich Zeit zu nehmen, z.B. „auf das Rauschen eines Bachs zu hören“. Und sie stellt die Frage: „Ja, wo ist denn diese Fülle heut noch da?“. Dazu kommentiert sie in Bezug auf die Klein Jasedower Akademie: „Von meinem Gefühl aber habt ihr euch etwas bewahrt, was es in München nicht mehr gibt.“

Angesprochen auf das Thema der Verbindung von Natur und Musik, bei dem es auch um die Verbindung mit der eigenen Natur ginge, sagt Gisela Lenz: „Meine eigene Natur nehm‘ ich ernst, auf die hör‘ ich und die nehme ich wahr.“ Da ihre Projektwochen jedoch ausschließlich in geschlossenen Räumen in Schulen stattfinden, sei die Natur in diesem Zusammenhang nur in „Themen bei einer Improvisation“

integriert, z.B. wenn nach dem Bild einer „Welle“ improvisiert würde. In diesem Kontext erwähnt sie allerdings ein anderes Thema der Verbindung von Musik und Natur. So berichtet sie von dem ihr bekannten Autor und Musikproduzenten Tom Doch. Schwer krebskrank hatte er angefangen, sich mit Naturklängen zu beschäftigen, sie aufzunehmen und sich mit ihnen zu umgeben, – mit Klängen von „Wasser, Wasserfall, Meer, Vögeln, Blätterrauschen“. Er habe diese Klänge täglich gehört und sei schließlich vollständig gesund geworden.

Dabei spricht sie von den „ungeahnten Dimensionen“, die die Musik habe.

7.8.2. Auswertung

7.8.2.1 Augenblicke der Synchronisation – zur Ebene des Persönlichen mit dem Bezug zur Musik

Für Gisela Lenz ist Musik Beziehung, von der ein Kind bereits seit Beginn seines Lebens durchdrungen ist, – in dem Sinn, wie es die Grundelemente von Musik in jedem Moment intensiv wahrnimmt. Jede menschliche Begegnung bedeute für sie Musik, sei es im Annähern, im Sich-Entfernen oder in der Erfahrung von Momenten unmittelbarer Resonanz. Ob beim Zuhören bei Proben der Münchner Philharmoniker mit Sergiu Celibidache oder ihrer langjährigen Arbeit als Musiktherapeutin mit Schrei-Babys, – immer waren es die Augenblicke des Zusammenschwingens, der Synchronisation von Menschen, die ihr Verständnis vom Wesen der Musik nährten. Sie beschreibt sie als Momente, in denen es „diese Harmonie, dieses Zusammentreffen gibt, dass man wie auf einer Wellenlänge ist“. Später konnte sie ihre Annahmen wissenschaftlich mit den Forschungen des Säuglingsforschers Daniel Stern et. al. sowie eigenen Forschungen begründen, was sie in ihrer musiktherapeutischen Praxis bestätigte. Auf Grund dieser Erfahrungen und ihrer herzlichen, direkten Wesensart gelingt ihr stets ein unmittelbarer Kontakt mit Kindern und Jugendlichen, ohne zuerst die Hürden des Altersunterschieds überwinden zu müssen. Diese Qualität spiegelt sich in vielen Beispielen ihres Projekts „Beats statt Schläge“.

7.8.2.2 Musik – die Kunst des Zusammenlebens – zur Ebene des Zwischenmenschlichen

Da Gisela Lenz Musik als klingende, pulsierende Beziehung erlebt, kommt dieser Ebene von allen hier aufgeführten Aspekten die größte Bedeutung zu. In ihrer musiktherapeutischen Arbeit mit Müttern und Säuglingen erlebte sie die fatalen Auswirkungen eines Scheiterns der kontinuierlichen emotionalen Verbundenheit, der „Musik“ zwischen Mutter und Kind, auf die Gesundheit des Säuglings, – eine prä-

gende Erfahrung, die wegweisend wurde für die Entwicklung ihres Gewaltpräventionsprojekts „Beats statt Schläge“. Sie erkannte, dass den Kindern und Jugendlichen, die sich in der Schule als Außenseiter fühlen, „das Zwischenmenschliche“ fehle, und so liegt der Schwerpunkt ihrer Arbeit in diesem Projekt auf der intersubjektiven Verbundenheit, der Bildung einer Gemeinschaft aller Kinder einschließlich ihrer Lehrer. Jeder und jede Einzelne wird vollständig integriert und erfährt emotionale Geborgenheit und Wertschätzung. Die transformierende Kraft intensiver zwischenmenschlicher Begegnungen mit Musik müsse nach ihrer Einschätzung nicht nur in dyadischen Begegnungen, wie sie sie aus ihrer musiktherapeutischen Praxis kannte, sondern auch in der Gemeinschaft eines Klassenverbands möglich sein. In diese Kraft von Musik und Gemeinschaft vertraut sie zutiefst. Dabei gibt es keinerlei Hierarchie, kein Höher oder Tiefer, sondern alle sind gleichermaßen Lernende, Musizierende, die ihr Leben miteinander teilen. Der Wert von Beziehung hat oberste Priorität, und so stellte sie ihr Projekt unter das Motto: „Musik – die Kunst des Zusammenlebens“.

Gisela Lenz gibt etliche Beispiele von gelingender Kommunikation und Integration durch gemeinsames Musizieren, von aufblühendem Selbstbewusstsein in der Gemeinschaft der Kinder und LehrerInnen, von ernsthafter Zuwendung zur Musik wie auch den Klassenkameraden, wo zuvor Rohheit und Gewaltbereitschaft regierten. In solchen Momenten der unmittelbaren Begegnung über die Musik in der Gemeinschaft sieht sie die Chance, negative emotionale Spiralen zu durchbrechen. Wenn sie Resonanz durch „differenzierte und feinsinnige“ Äußerungen von hochgradig schwierigen Kindern erfährt, gewinnt sie den Eindruck, dass diese Erfahrungen in vielen Fällen das Leben der jungen Menschen verändern.

7.8.2.3 ... in den Himmel geflogen – zur Ebene des Spirituellen

Diese Ebene erscheint im Gespräch nicht in ausdrücklicher Form, weil das Projekt „Beats statt Schläge“ dafür – vordergründig gesehen – keinen Anker bietet. Allerdings klingt sie mehrfach in verschiedenen Phasen des Interviews an, wie z.B. in den von Gisela Lenz zitierten Äußerungen der Kinder zu ihren Performances: „Meine Seele ist in den Himmel geflogen“, „Mein Geist hat sich befreit vom Stress“ oder „Das klingt ja wie Liebe“. Eingedenk dessen, dass es sich dabei gerade um die „schweren Jungs“ handelte, sprechen sie von einer tiefen innerseelischen Berührung durch Musik.

Ein weiterer Moment des „Anklingens“ dieser Ebene liegt in der Art, in der Gisela Lenz von den „moments of meeting“ und „now-moments“ spricht. Neben aller wissenschaftlichen Begründung schwingt darin etwas mit, das sich einer rein rationalen Betrachtungsweise entzieht und eher dem Phänomen der Inspiration in künstlerischen Prozessen oder der Qualität einer tiefen Begegnung vergleichbar ist.

7.8.2.4 Die Natur von Beziehung – zur Ebene der Einbeziehung der Natur

Dieser Aspekt hat innerhalb dieses Projekts nur wenig Relevanz, da die Projektwochen wie Abschlussveranstaltungen ausschließlich in Schulräumen bzw. der Schulaula stattfinden und sich sämtliche Schulen in der Großstadt München befinden. Es ist von daher ein städtisches Projekt, das mit der Natur kaum Berührungspunkte hat, – auch wenn es sich um Menschen in der Blütezeit ihres Lebens handelt. Nach Gisela Lenz ist der Aspekt der Natur ausschließlich in Improvisationsthemen integriert.

Allerdings zeigt sich der Aspekt der Natur in ihrem Projekt auf eine andere, subtile Weise: Ihre gesamte Arbeit widmet sie der Natur von Beziehung und erkennt darin, dass ihr Wesen zutiefst musikalisch ist. Durch diese Erkenntnis der musikalischen Natur von Beziehung, verbunden mit ihrer einfachen, humorvollen und zugleich einfühlsamen Art, Menschen zu begegnen, bewirkt sie die starke Öffnung und Transformation im Wesen der Kinder.

7.8.2.5 Werkstatt-Performances für die ganze Schule – zur Ebene der Einbeziehung des Umfelds

Für die Musiktherapeutin Gisela Lenz, die aus ihrer Tätigkeit innerhalb konventioneller Musiktherapie gewohnt war, mit nur einem Kind und evtl. noch dessen Eltern zu arbeiten, war die Ausweitung ihrer Tätigkeit auf eine gesamte Schulklasse einschließlich der LehrerInnen eine starke Erweiterung ihrer Arbeit. Dabei entwickelten sich innerhalb des Projekts „Beats statt Schläge“ zusätzliche Erweiterungen, die darüber hinaus gingen. So berichtet G. Lenz von den „Werkstatt-Performances“ am Ende jeder Projektwoche, die mit großer Freude vor allen Klassen der Hauptschule und mitunter noch vor SchülerInnen nahegelegener Schulen aufgeführt werden. Dabei werden zeitweise auch professionelle MusikerInnen mit einbezogen. Eltern sind bei diesen Veranstaltungen immer mit eingeladen, doch ist ihr Interesse erfahrungsgemäß nur marginal. Eine Integrierung der Eltern gelang bei diesem Projekt nicht.

G. Lenz Beschreibungen zu den Performances vor der gesamten Schule zeigen, mit welcher Begeisterung die Kinder sich bei diesen gemeinsamen Höhepunkten einbringen, und wie sie über sich hinauswachsen, sei es im Dirigieren einer gemeinsam entwickelten Komposition oder bei der Begleitung von professionellen MusikerInnen. Sie machen dabei die Erfahrung, einem erweiterten Kreis von Menschen „etwas geben“ zu können und von ihnen wiederum lebhaft Resonanz zu erhalten.

7.8.2.6 Kinder – die Zukunft der Gesellschaft – zur Ebene des kulturellen Wandels

Gisela Lenz Ziel ist es, mit diesem Projekt am Puls der gesellschaftlichen Entwicklung mitzuwirken und zu einer Veränderung der Gesellschaft durch gelingende Beziehungen der Menschen untereinander beizutragen. Mit Hilfe ihrer Stiftung MUSIKUZ arbeitet sie dafür, Kindern eine lebenswerte Zukunft zu ermöglichen und mehr Mitmenschlichkeit an Schulen zu erwirken. Allerdings wird im Gespräch mir ihr deutlich, dass sie kein Vertrauen mehr zu der derzeitigen Entwicklung in der Politik und an deutschen Hochschulen hat. Sie denkt darüber nach, evtl. nach Chile, in ein kinderfreundlicheres, sozial offeneres Land, auszuwandern, da sie die deutsche Kultur im Bereich zwischenmenschlicher Beziehungen in langer Tradition als äußerst negativ behaftet wahrnimmt, – etwas, was sie noch auf die nationalsozialistische Infiltrierung auf dem Gebiet der Erziehung zurückführt.

Sie bedauert das Verschwinden von „offenen Räumen“, vom „Geist der Freiheit“ und von innerseelischer „Fülle“ in heutigen Bildungseinrichtungen. In diesem Kontext erwähnt sie allerdings ihre Wahrnehmung, dass sich die Menschen innerhalb der Klein Jasedower Akademie „etwas bewahrt hätten“, was es in München nicht mehr gebe.

Mit ihrer Arbeit möchte sie zumindest erreichen, dass sich die Situation von Kindern und Jugendlichen langfristig verbessert und ihnen von der Entwicklung ihrer Persönlichkeit her ein guter Start ins Leben gegeben wird. Über ihre Projekt- und Stiftungstätigkeit hinaus veranstaltet Gisela Lenz auch Tagungen und Vorträge mit Wissenschaftlern wie Gerald Hüther, Hans-Günther Bastian und Peter Paulig, um zu einer Bewusstseinsveränderung in der Gesellschaft beizutragen.

7.8.2.7 Beziehungsqualitäten – zur Ebene des Therapeutischen

Gisela Lenz bezeichnet ihre Arbeit innerhalb des Projekts „Beats statt Schläge“ als „ressourcenorientierte“ Musiktherapie, wobei sie ihre Rolle in der Praxis nicht nur als Musiktherapeutin versteht, sondern auch als „Animateurin im Hintergrund.“ Sie weist darauf hin, dass es mit 20-25 Kindern nicht möglich sei, im Sinne traditioneller Musiktherapie zu arbeiten, doch basiere ihre Arbeit auf demselben Prinzip, nämlich der „Qualität von Beziehung“. Ihre Frage: „Was ist Therapie?“ wirft die Frage nach der Relativität des Therapie-Begriffs angesichts ihrer Praxis auf, ist sie doch keine Musiktherapie im klinischen Sinn, sondern vielmehr ein hochwirksames Medium, um Veränderungsprozesse in den Beziehungen von Kindern und Jugendlichen zu bewirken. Von daher betrachtet sie ihre Arbeit als Therapie in einem erweiterten Sinn.

Anmerkung: In diesem Kontext sei an einen kurzen Dialog erinnert, den B. Stige in seinem Buch „Culture-Centered Music Therapy“ wiedergibt. Dort zitiert er eine Frage aus dem Publikum während

einer Konferenz, auf der er von musiktherapeutischen Fallstudien berichtete, die lautete: „This is interesting, but is it music therapy?“ Woraufhin er eine mögliche Antwort wie folgt formuliert: „Yes, it is music therapy, but maybe it is not therapy“ (Stige 2002b, S. 181).

Ihre Methodik schließt Elemente aus der Musikpädagogik und Spieltherapie mit ein, wobei im Zentrum immer „der Zauber der Begegnung“, die „tiefgreifende Berührung“ steht.

In diesem Zusammenhang bezieht sie sich auf Forschungen von Daniel Stern und der „Boston Group“, in denen es um „Affektabstimmung“ und die therapeutische Qualität der „moments of meeting“ als intersubjektivem, affektbezogenem Austausch geht.

Anmerkung: So schreibt D. Stern zur Affektabstimmung: „Das gemeinsame Erleben affektiver Zustände ist das auffälligste und in klinischer Hinsicht fruchtbarste Merkmal der intersubjektiven Bezogenheit“ (Stern 2007, S. 198).

Vermutlich sind es diese hochenergetischen Augenblicke von unmittelbarer Begegnung durch die Musik und die herzliche Persönlichkeit von Gisela Lenz, die Kinder in diesem Projekt dazu bringen, aus einer verstummten Außenseiterrolle heraus zu freudigen DirigentInnen oder MusikerInnen innerhalb eines Klassenorchesters zu werden. Es ist ihr tiefes Vertrauen in die Kraft von Rhythmus und Klang, in den Zauber einer spontanen Herzensbegegnung und die Wandlungsfähigkeit der Kinder, die dazu führen, dass diese Projektwochen von hohem Erfolg begleitet sind, sodass sich die Atmosphäre einer gesamten Klasse entscheidend verändern kann.

7.8.3. Resümee

Gisela Lenz Projekt „Beats statt Schläge“ ist eine unmittelbare Reaktion auf eine Zeiterscheinung: Die zunehmende Gewalt an Schulen, wie sie sich im Erfurter Amoklauf 2002 zeigte. Durch ihre Beziehungsarbeit zwischen Eltern und Säuglingen als Musiktherapeutin war ihr die Bedeutung gelingender Beziehungen für die Entwicklung von Kindern bewusst, sodass sie Beziehungslosigkeit als zentrale Ursache für die Gewaltspirale, in deren Sog junge Menschen gerieten, erkannte. Ihr Projekt schafft einen Gegenpol mitten in der Gesellschaft, an den Schulen selbst: Es entstehen Freiräume der kreativen Entfaltung, in denen sich SchülerInnen wie LehrerInnen in gegenseitiger Achtung und Wertschätzung bewegen, ohne Leistungsdruck oder Bewertung. Jede und jeder ist vollständig integriert in den musikalischen Fluss aus Klang, Rhythmus, Dynamik und Gestaltung. So entsteht ein Raum von Geborgenheit in der Gemeinschaft, der in den schulischen Alltag hin ausstrahlt. Sie verwendet größte Sorgfalt darauf, dass niemand aus diesem Netz herausfällt, erkennt rechtzeitig die Gefahren von Ausgrenzung, Isolation oder Minderwertigkeitsgefühlen und sorgt auf diese Weise für einen sich beständig ausbalancierenden sozialen Organismus, in dem Menschlichkeit oberstes Prinzip ist. Eine starke Ausstrahlung

liegt auch im Titel der dieses Projekt tragenden Stiftung: „Musik – die Kunst des Zusammenlebens“. Er drückt die dichte Verwobenheit von Musik, Gemeinschaft und einem Zusammenleben aus, das anstelle von Gewalt und Rohheit von einer Vieltimmigkeit fein ausbalancierter Klänge und Rhythmen geprägt ist.

Richtet man den Fokus auf diesen Organismus einer musizierenden Klassengemeinschaft in Balance, so kann dieses Projekt fraglos als ein hochwirksames Beispiel von CMT gesehen werden, da die therapeutische Wirkung gemeinschaftlichen Musizierens auf das Zusammenleben von Kindern und LehrerInnen klar erkennbar wird und eine vollständige Integration in die Gemeinschaft im Zentrum des Projekts steht. Durch diese Erfahrung wird für die Kinder ein heilsames Feld der Entfaltung ihrer Beziehungsfähigkeit geschaffen, das einen wichtigen Beitrag zur Gewaltprävention leistet. Dieses Feld erfährt zeitweise eine Erweiterung dahingehend, dass bei den Werkstatt-Performances am Ende einer Projektwoche die gesamte Schule und das Kollegium partizipieren. Die Ausstrahlung des Projekts wird deutlich aus den Berichten von SchülerInnen und LehrerInnen, die von erstaunlichen Veränderungen der gesamten Klassen- und Schumatmosphäre sprechen.

Richtet man allerdings den Blick auf das weitere Umfeld dieses Präventionsprojekts, ist seine Ausstrahlung im Sinne einer CMT, die das gesamte Umfeld einzubeziehen sucht, begrenzt. Dies zeigt sich daran, dass es nicht gelang, die Eltern in das Projekt zu integrieren oder über die Projektarbeit hinaus ein soziales, begleitendes Netzwerk aufzubauen, in dem sich die Kinder und Jugendlichen auch im außerschulischen Bereich aufgefangen fühlen könnten.

Es würde vermutlich die Wirksamkeit dieses Projekts steigern, wenn es – unter Einbeziehung der Eltern – eingebunden wäre in ein Netzwerk flankierender Projekte, deren Ziel es u.a. auch wäre, Veränderungen im Schulsystem zu erreichen. So haben sich etliche Kultusministerien bis heute nicht dazu entschließen können, wesentliche Veränderungen im Bildungssystem, die ein höheres Maß an Menschlichkeit an Schulen bedeuten würden, zuzulassen.

Gisela Lenz hat nur wenig Vertrauen in die Kraft eines kulturellen Wandels in Deutschland und ist sehr enttäuscht von der derzeitigen (bildungs-)politischen Entwicklung, die sie als beengend und unmenschlich empfindet. Ihr Vertrauen gehört der transformierenden Kraft der musikalischen Begegnung mit jungen Menschen. Aus dem Gespräch mit ihr spricht die große Freude an Kindern, Kreativität, Spontaneität, Humor und die liebevolle Zuwendung in der Musik, die dazu beitragen mögen, dass sie außerordentliche Wandlungsprozesse auf der individuellen und zwischenmenschlichen Ebene initiiert, – gerade bei den schwer verhaltensgestörten und sozial benachteiligten Kindern.

7.9 Life Music Now

Im Juni 2009 kam auf meine Einladung hin Iris von Hänisch vom Vorstand des Projekts „Yehudi Menuhin Life Music Now Hamburg“ zu Besuch nach Klein Jasedow. Dieses von ihr mit getragene humanitäre Projekt wurde 1977 von Y. Menuhin in England gegründet und vermittelt die Überzeugung Menuhins, dass das Wesen von Musik auch Therapie ist. Von daher steht das Hamburger Projekt unter dem Motto „Musik heilt, Musik tröstet, Musik bringt Freude!“. Yehudi Menuhin widmete sich in seinem Leben vielfach benachteiligten wie auch politisch verfolgten Menschen, wobei „Live Music Now“, das inzwischen in 16 deutschen Städten aktiv ist, besonders Menschen zugute kommt, die auf Grund ihrer Lebensumstände keine Konzerte besuchen können. Das Konzept besteht darin, dass junge Künstler, die am Beginn ihrer Karriere stehen, in sozialen Einrichtungen wie Gefängnissen, Altenheimen, Krankenhäusern, Palliativstationen und Behinderteneinrichtungen oder -schulen konzertieren und mit den Menschen in Kontakt kommen, was für alle Beteiligten eine stark beeindruckende und prägende Erfahrung ist (vgl. Hänisch 2010). Alle Konzerte sind eintrittsfrei und werden sorgfältig betreut und moderiert. Die Organisation der Konzerte, das Knüpfen der Kontakte, die Betreuung von KünstlerInnen, Programmgestaltung und den zuhörenden Menschen im Hamburger „Life Music Now“ Projekt ist die Aufgabe von Iris von Hänisch, die zum Zeitpunkt des Gesprächs 70 Jahre alt war. Sie strahlt Freundlichkeit und Wärme aus und ist erfüllt von ihrer Arbeit bei „Life Music Now“, die sie seit 10 Jahren mit dem Einsatz all ihrer Kräfte leistet. Im Gespräch klang durch ihre Worte ihre große Verbundenheit mit den von ihr betreuten Menschen.

Iris von Hänisch und ich begegneten uns zum ersten Mal, und im Gespräch, das im Wohnzimmer der Lebensgemeinschaft stattfand, entwickelte sich gleich zu Beginn eine vertrauensvolle Atmosphäre. Sie zeichnete darin ein lebendiges Bild von „Life Music Now“ und seinen Auswirkungen. Entsprechend Y. Menuhins Überzeugung, dass Musik eine heilsame Kraft innewohnt, spricht aus ihren Antworten die tiefe Berührung, die gefangene, kranke und behinderte Menschen durch die Musik erfahren und die Verbundenheit, die das gemeinsame Erleben von Musik auslösen kann.

7.9.1 Iris von Hänisch – Tendenz: Berührung im Hören

I. v. Hänisch beschreibt ihre Arbeit innerhalb des Projekts „Life Music Now“ als einen langsamen Wachstumsprozess, der davon geprägt war, dass sie über Jahre hinweg ein Netzwerk von Kontakten zu sozialen oder staatlichen Einrichtungen und KünstlerInnen aufbaute. Es ist ihr wichtig, bei jedem der von ihr betreuten Projekte seinen Hintergrund und das gesamte Umfeld zu kennen, wenn sie junge MusikerInnen in Kontakt mit den für sie ungewöhnlichen Auftrittsorten bringt. Aus Erfah-

rung kennt sie inzwischen die Menschen vieler sozialer Einrichtungen, die sie sich ausgesucht hat, und zu denen sie einen „gemeinschaftlichen Kontakt“ pflegt. Für jedes Haus wählt sie die entsprechenden MusikerInnen aus und bereitet sie sorgfältig auf ihren Auftritt vor, indem sie sie z.B. ermutigt, miteinander ständigen Kontakt zu halten, sich anzuschauen und zuzulächeln, damit sich ihre eigene Freude an der Musik auf ihr Publikum übertragen kann. Sie haben auch die Aufgabe, ihre Stücke zu moderieren, denn es würde nicht darum gehen, „Musik einfach nur hinzusetzen“, sondern vorher müsse „ein verbaler Kontakt, eine Beziehung geschaffen werden“, wobei „viel Kreativität ausgelöst“ würde. Wenn dann der Funke überspringe, könne sie sich „nichts Schöneres und nichts Besseres“ vorstellen. Und sie sagt zu ihrer Motivation: „Nun bin ich selber sehr empfänglich für Musik. Wir gehen ja dorthin, weil diese Menschen sonst keine Chance haben, eben Live-Konzerte zu hören. Sie werden abgelehnt, weil man denkt, das macht sowieso keinen Sinn, [...], und gerade diese Menschen werden reanimiert.“

I. v. Hänisch hatte bereits als Kind eine intensive Beziehung zur Musik, die von ihren Eltern – z.B. durch gemeinsames Singen – gefördert wurde. Sie wusste schon damals, dass sie „etwas mit Musik machen“ würde (sie arbeitete 20 Jahre lang in der musikalischen Früherziehung) und ist der festen Überzeugung, dass jeder Mensch musikalisch sei. Für sie hängt Musikalität stark mit der Empfindungsfähigkeit eines Menschen zusammen. Sie erfährt Musik als etwas, das sie „im Ganzen stärkt“, und das sie „weiter und aufnahmefähiger macht“.

Die tiefe Berührung durch Musik erlebt sie auch in der Begegnung zwischen den Menschen, wenn z.B. junge MusikerInnen zunächst voller Angst und Aufregung ein Gefängnis betreten und dann durch die Musik in einen lebendigen Austausch mit den Gefangenen kommen würden. Dabei erwähnt sie ihre letzte Konzerterfahrung in einem Gefängnis, zu dem eine Wärterin mit drei angeketteten weiblichen Gefangenen gekommen war. Es handelte sich um ein Jazzkonzert mit Songs, die diese teilweise kannten, und die sie so begeisterten, dass sie anfangen, mitzusingen und mit der Wärterin zusammen an Ketten zu tanzen. In diesem Zusammenhang beschreibt sie auch, wie diese Projekte dazu beitrugen, dass sie, die ursprünglich nur Klassik hörte, sich mehr und mehr dem Jazz und moderner Musik öffnen konnte. Am Beispiel von Musik in Altenheimen weist sie darauf hin, dass die alten Menschen durch die Projekte von „Life Music Now“ intensiv miteinander in Kontakt kämen, „weil sie sich über das Gleiche freuen“ würden. Dies beobachtete sie gerade bei Menschen, zwischen denen vorher keinerlei Kontakte oder sogar Abneigungen bestanden hätten. In diesem Kontext sagt sie: „Musik ist sowas Einfaches“.

Diese Erfahrung der Einfachheit machte sie auch in einer Schule mit hörgeschädigten Kindern, die sie trotz großer Ängste von Seiten der Lehrer mit einem Cellisten besuchte im festen Vertrauen, dass die Musik diese Kinder trotz ihrer möglicherweise fiependen, quietschenden Hörgeräte erreichen würde. Und so war es tatsächlich: Als der Musiker begann, zu spielen, nahmen die Kinder in der ersten Reihe „ein

Luftcello in die Hand und strichen dazu völlig im richtigen Takt“, – niemand hielt sich die Ohren zu. Inzwischen kommt I. v. Hänisch viermal im Jahr in diese Schule und wird sowohl von den Kindern wie den LehrerInnen begeistert empfangen.

Während diese Arbeit an der Schule für hörgeschädigte Kinder ein Beispiel für eine kontinuierlich wachsende, langfristige Beziehung zwischen allen Beteiligten ist, gibt es im Rahmen von „Life Music Now“ auch singuläre Ereignisse, bei denen Musik nur für eine kurze Zeit Trost geben kann. I. v. Hänisch nennt dafür eine Situation aus dem Hamburger Universitätskrankenhaus, „auf jener Station, wo Kinder sind, die transplantierte Nieren und Lebern haben, weil sie Krebs gehabt haben“. Sie beschreibt, wie den Eltern beim Hören der Musik sofort die Tränen kamen, und wie berührend es war, zu sehen, wie die kleinen Kinder ihren Eltern tröstend über den Kopf strichen. Die Eltern wären anschließend zu ihr gekommen und hätten gesagt, was für ein Geschenk es sei, „einmal für eine halbe Stunde alles Traurige zu vergessen und ein bisschen über den Tellerrand, [...], hinüberschauen zu können“.

I. v. Hänisch hält die Musik für eine universale und zugleich gesellschaftsverändernde Kraft. Dazu sagt sie: „Ich glaube, die Musik ist überhaupt das Einzige, was gesellschaftsverändernd wirken kann. Die Musik dringt ganz schnell in das Herz hinein, und es ist eine Katastrophe, besonders bei den so genannten zivilisierten Menschen, was für eine geringe Rolle die Musik spielt.“ Sie beklagt, dass Mütter heute kaum mehr mit ihren Kindern singen und weist darauf hin, dass die Natur, Volksmusik und Kunstmusik heute unverbunden nebeneinander her existieren, wenn sie sagt: „Das ist meines Erachtens die schlimmste bürgerliche Fehlentwicklung, die es in den europäischen Ländern gegeben hat, dass die Kulturmusik, die von unten gekommen [...] ist, sich dann hochstilisiert hat zu Mozart, Beethoven, wo das Volk ja nicht in gleichem Maße mit einbezogen worden ist. Mozart hat seine wichtigsten Melodien aus dem Volk geschöpft, und ein Janacek ist durch die Natur gegangen und hat die Vogelstimmen aufgeschrieben.“ Diese Verbundenheit bezeichnet sie als den „Grundprozess“, der heute „total vernachlässigt“ und „dringend notwendig“ sei. Sie sieht als das „einzige Mittel, gesellschaftlich etwas zu bewirken“, eine Kultur zu schaffen, in der „die Musik wieder eine ganz andere Rolle spielt.“ In einem solchen kulturellen Wandlungsprozess betrachtet sie das empathische „Aufeinanderhören“ als das Entscheidende im Gegensatz zum allgemein verbreiteten Egoismus. Es gehe um „das gemeinsame Hören, das gemeinsame Erleben, das gemeinsame Tun, wo es nicht mehr auf die beste Leistung ankommt“. Darüber hinaus seien es auch bestimmte Werte, die das „Aufeinanderhören“ transportiere, z.B. „jeden neben sich, gegenüber als Mensch zu sehen, [...], ganz offen, und nicht zu bewerten, sondern jeden Menschen [...] sein zu lassen, so wie er ist, [...] und seine Fähigkeiten und Qualitäten wertschätzen, dass der andere [...] seine Qualitäten verstärken und wiederum in die Gemeinschaft einbringen kann“.

In diesem Zusammenhang verweist sie auf Carl Orff, der sich bei der Entwicklung seines Instrumentariums von den Naturvölkern inspirieren ließ. Er habe gesehen,

dass man „sozusagen eine Kraal-Situation schaffen“ müsse, in der Kinder schon „auf dem Rücken der Mutter den Rhythmus mitbekommen, und sobald sie selber stehen können an die Trommel gehen“, wo sie von Schwingungen berührt würden. Und sie sagt: „Wenn wir vernünftig wären, dann müssten wir das tun, das würde die Menschen wieder friedlicher machen.“

Auch wenn alle Veranstaltungen von „Life Music Now“ in Institutionen stattfinden, so ist ihr die Verbundenheit von Musik und Natur zutiefst bewusst, und sie fühlt sich „von der Natur beschenkt“. „Nichts“, sagt sie, „ist ohne die Natur entstanden. Es gibt überhaupt gar nichts, [...], was wir nicht in einem Muster in der Natur irgendwo entdecken. [...], es ist alles schon da, [...]“. Und sie sagt: „Jeder hat so viel in seinem Umfeld, was er einfach so genießen könnte, ein selbst gepflücktes Blatt, und warum können so viele Menschen es überhaupt nicht mehr wahrnehmen, das ist furchtbar.“ Mehrfach spricht I. v. Hänisch über Erinnerungen an Naturerlebnisse beim Hören von Musik und Assoziationen, die mit der Natur in Verbindung stehen. Ihre elementare Beziehung zur Musik und Natur ist auch ein Grund, warum sie zunächst den Begriff des Therapeutischen nur ungern mit Musik in Verbindung bringt. Musik als heilsame Kraft wahrzunehmen ist für sie etwas so Elementares, Natürliches, dass sie „dieses Thema ungern Therapie“ nennen würde, doch meint sie auch: „Vielleicht muss es erstmal wieder therapeutisch benutzt werden, um nachher wieder eine Selbstverständlichkeit zu sein.“ Ein anderer Grund für ihre Zurückhaltung, über Musik und Therapie im Zusammenhang mit „Life Music Now“ zu sprechen, liegt auch darin, dass sie selbst keine klinisch-therapeutische Ausbildung hat und sich darum unsicher fühlt. Von mir ermutigt, diese Bedenken zugunsten eines Verständnisses von Therapie in einem weiten Sinn fallen zu lassen, – zumal ja bereits Menuhin den heilsamen Charakter von Musik betonte –, sagt Iris von Hänisch: „Im weitesten Sinn halte ich es für enorm therapeutisch, eine ganz fantastische Therapie, so empfinde ich das.“ Und sie erwähnt eine Szene auf einer Palliativstation, wo sie eine vor Schmerzen stöhnende Frau erlebte, die sich beim Hören von Musik in kurzer Zeit beruhigte und ihre Schmerzen vergaß. In diesem Zusammenhang betont sie, dass Musik „eine sehr sehr stark berührende therapeutische Wirkung“ habe, meint jedoch, es sei nur ihre Erfahrung und für sie nicht belegbar. Aufgefordert, dennoch über diese eigene Erfahrung in „Life Music Now“-Projekten zu sprechen, sagt sie, wenn es „Ziele der Therapie“ seien, würde sie die Wirkung von Musik darin als „schmerzlindernd, freudefördernd und bewegungsfördernd“ bezeichnen. „Das Live-Erlebnis“ sei dabei „unbezahlbar und natürlich nicht ersetzbar, weil es eine Beziehung und ein Gefühl in den Menschen auslöst [...]“. Und sie sagt: „Das ist ein fantastisches Erlebnis, die Gesichter sehen hinterher ganz erfüllt, glücklich und zufrieden aus.“

7.9.2. Auswertung

7.9.2.1 Musik ist so etwas Einfaches – zur Ebene des Persönlichen in Beziehung zur Musik

Aus allen Äußerungen von Iris von Hänisch spricht ihre große Liebe zur Musik, die von Kind an durch gemeinsames Singen im Elternhaus genährt wurde. Ursprünglich von der Klassik kommend, öffnete sie sich im Zuge ihrer Arbeit in „Life Music Now“-Projekten auch dem Jazz und der modernen Musik, da sie wahrnahm, wie stark die ZuhörerInnen davon berührt wurden. Mehrfach berichtet sie von der außergewöhnlichen Wirkung der Schönheit von Musik auf Menschen, die unter „normalen“ Umständen nie in Kontakt mit solchen Konzerten kommen würden. Ihre Beziehung zur Musik wurzelt in einer universalen, elementaren Ebene („Musik ist so etwas Einfaches...“) und schließt die Ebene des Seelischen genauso ein wie die der Natur und Kultur. Musik wirkt für sie in erster Linie auf der Ebene des Gefühls und des Herzens. Aus ihrer Sicht hat jeder Mensch eine angeborene Musikalität, die stark von der Empfindungsfähigkeit eines Menschen geprägt und nicht an bestimmte Leistungen oder Fertigkeiten gebunden ist.

7.9.2.2. Hören in Gemeinschaft – zur Ebene der zwischenmenschlichen Beziehungen

Auf dieser Ebene beschreibt Iris von Hänisch eine Fülle von Begegnungen, die zeigen, wie die gemeinschaftlichen Erfahrungen in Live-Konzerten zwischenmenschliche Beziehungen verändern. Durch das gemeinsame Hören und Erleben von Musik entstehen neue Ebenen der Kommunikation, wie z.B. in Altersheimen, wo durch die gemeinsam erlebte Freude nach den Konzerten plötzlich Menschen ins Gespräch kommen, die sonst nie miteinander reden wollten, oder in Gefängnissen, wo Wärterin und angekettete Gefangene beim Hören von Jazz-Musik beginnen, zusammen zu tanzen. Auch für die jungen MusikerInnen entsteht durch die Live-Konzerte eine Vielfalt neuer Beziehungen, da I. v. Hänisch besonderen Wert auf diesen Aspekt legt. Sie selbst hat über Jahre hinweg eine Fülle von Beziehungen zu sozialen Einrichtungen und MusikerInnen geknüpft, die sie beständig und kontinuierlich pflegt. So wird deutlich, dass dieses Projekt auf Grund von Beziehungen lebt.

7.9.2.3 Die Kraft des Musikalischen – zur Ebene des Spirituellen

Diese Ebene wurde im Gespräch nicht direkt verbalisiert, da es mir nicht notwendig und angebracht erschien, sich darüber verbal zu verständigen. Sie war allerdings

beständig präsent, ohne dass darüber gesprochen wurde, allein durch die beseelte Art, wie Iris von Hänisch über die Wirkung der Schönheit von Musik auf kranke, gefangene oder behinderte Menschen sprach. Wenn sie ihre Berührung und Verzauberung durch Musik ausdrückte, gewann ich den Eindruck, dass jeder weitere Versuch einer Verbalisierung solche Augenblicke entwerten würde.

Sie empfindet es als einen besonderen Wert in ihrer Arbeit, jeden „einfach nur als einen Menschen zu sehen“, ohne ihn zu bewerten, sodass er sich vollständig mit dem, was er ist, in die Gemeinschaft integrieren kann. Aus ihren Worten spricht ein holistisches Weltbild, auch wenn sie es nicht definitiv so benennt.

7.9.2.4 Es ist alles schon da – zur Ebene der Verbindung von Musik und Natur

Es versteht sich, dass bei den Projekten von „Life Music Now“ zunächst einmal kein Bezug zur Natur besteht, da diese Konzerte grundsätzlich in Städten in geschlossenen Räumen von sozialen Einrichtungen stattfinden. Doch ist Iris von Hänisch die Verbundenheit von Musik und Natur unmittelbar bewusst, und so lebt dieser Aspekt in ihren Projekten durch ihre Person.

Sie beklagt, dass heute nur wenig Menschen noch einen Sinn für die Natur haben würden und sie nicht mehr wahrnehmen könnten, dabei sei „alles schon da“ und wolle nur neu entdeckt werden. Mehrfach geht sie auf Assoziationen von Naturerlebnissen in Verbindung mit Musik ein, sodass ihr Naturbilder beständig präsent erscheinen. Ihr ist bewusst, dass alles, was existiert, Natur ist und von Musik erfüllt, und sie empfindet sich „von der Natur beschenkt“.

7.9.2.5 Musik für Ausgeschlossene – die Ebene der Einbeziehung des Umfelds

Die Einbeziehung des Umfelds gehört ebenso wie der Aspekt der zwischenmenschlichen Beziehungen zu den Grundlagen, auf denen „Life Music Now“ aufbaut. Dabei geht es um einen klar begrenzten Rahmen: um die jeweilige soziale Einrichtung oder Institution, deren Menschen, die aufgrund ihrer Lebensumstände nicht in Konzerte gehen können, mit den MusikerInnen und der Musik ihrer Live-Konzerte in Berührung kommen. Die Art, wie Iris von Hänisch die Einrichtungen mit einbezieht, ist von einer hohen Integrationskraft gekennzeichnet: Alle Kontakte zu den LeiterInnen und EinwohnerInnen der Einrichtungen wie auch zu den MusikerInnen bereitet sie sorgfältig vor, pflegt und betreut sie über einen langen Zeitbogen hinweg. Dabei sucht sie nur MusikerInnen aus, die zu den entsprechenden Einrichtungen passen, ermutigt sie, die Herausforderung der außergewöhnlichen Situation (wie z.B. das Spielen in Gefängnissen) anzunehmen und gibt ihnen Anregungen für die Moderation der Musikstücke und den Aufbau der Atmosphäre ihrer Performance. Auf

diese Weise entsteht im Live-Konzert ein lebendiger Austausch mit dem Publikum. In etlichen Beispielen stellt sie dar, wie dies zur Entfaltung von Kreativität, Freude und der Entstehung immer neuer Beziehungen der Menschen miteinander führt.

7.9.2.6 Ein Beitrag für eine menschlichere Gesellschaft – zur Ebene des kulturellen Wandels

Auch wenn Life Music Now vordergründig nicht als ein gesellschaftsveränderndes Projekt zu erkennen ist, sondern eher als ein karitatives, humanitäres, so ist ihm doch aus meiner Sicht ein gesellschaftsverändernder Aspekt immanent. Dies erschließt sich bereits aus dem Gründungsimpuls von Yehudi Menuhin, mit diesem Projekt einen Beitrag für eine bessere, menschlichere Gesellschaft zu leisten und äußert sich in der Art, wie Iris von Hänisch die Bedeutung und das Wesen von Musik kommuniziert. Musik ist für sie „das Einzige, was gesellschaftsverändernd wirken kann“. Dies begründet sie mit der dem Hören innewohnenden Kraft zu Empathie und Mitgefühl. Sie sieht eine dringliche Notwendigkeit darin, in der heutigen modernen Zivilisation eine neue Kultur des „Aufeinanderhörens“ zu entwickeln. Gesellschaftliche Veränderung beginnt für sie im Innern des Menschen, auf eine sanfte Art der gegenseitigen Wahrnehmung, Achtung, Wertschätzung und Hinwendung anstelle von Egoismus und ausschließlicher Leistungsorientiertheit. Ihre Kulturkritik bezieht sich besonders auf den Verlust der unmittelbaren Verbundenheit von Kunstmusik, Volkskultur und der Natur. Diese Verbundenheit nennt sie den „Grundprozess“ und sieht eine starke Aufwertung der Musik als zentrale Aufgabe, um eine gesellschaftliche Veränderung in der modernen Gesellschaft zu bewirken. Dabei verweist sie auf die Lebenspraxis von Naturvölkern, in der bereits Säuglinge auf dem Rücken ihrer Mütter auf selbstverständliche Weise Rhythmen erfahren. Dies betrachtet sie mit Wehmut, wenn sie davon spricht, dass eine solche „vernünftige“ Lebenspraxis die Menschheit „wieder friedlicher machen“ würde.

Anmerkung: In diesem Zusammenhang sei auf eine Arbeit der amerikanischen Psychotherapeutin Jean Liedloff hingewiesen. Unter dem Titel „Auf der Suche nach dem verlorenen Glück – Gegen die Zerstörung unserer Glücksfähigkeit in der frühen Kindheit“ beschreibt sie ihre Forschungsarbeit zu dieser Verbundenheit unter besonderer Berücksichtigung der Beziehung zwischen Mutter und Kind (vgl. Liedloff 1980).

7.9.2.7 Therapie im weitesten Sinn – zur Ebene des Therapeutischen

Im Gespräch mit Irisch von Hänisch wurde deutlich, dass sie dem Begriff des Therapeutischen ambivalent gegenüber steht. Deutlich spürbar war ihre anfängliche Scheu, von Musik in Verbindung mit Therapie zu sprechen.

Zunächst ist es leicht verständlich, dass sie, die 20 Jahre lang in der musikalischen Früherziehung arbeitete, sich ohne eine therapeutische Ausbildung nicht anmaßen möchte, über Musik im Zusammenhang mit Therapie zu sprechen.

Außerdem widerspricht es ihrer ganzheitlichen Wahrnehmung der Wirklichkeit, etwas so „Einfaches“ wie Musik, die für sie als „Selbstverständlichkeit“ zum Leben gehört, Therapie zu nennen und damit letztlich Musik, Therapie und Leben zu segmentieren.

Davon abgesehen spiegelt sich in dieser Scheu ein Aspekt der Entwicklungsgeschichte der Musiktherapie, die mit ihrer zunehmend engeren Ausrichtung auf rein klinische Gesichtspunkte in diesem Fall dazu führte, dass es der Leiterin eines solch renommierten Projekts wie „Life Music Now“ nicht möglich ist, unbefangen über den Zusammenhang von Musik und Therapie in ihrem Projekt zu sprechen, – obwohl der Initiator, Yehudi Menuhin, von der therapeutischen Kraft der Musik überzeugt war und es aus diesem Grund ins Leben rief. Diese Kraft nimmt sie natürlich wahr, doch betont sie dabei, dass es „nur“ ihre Erfahrung sei. Als ich wiederholt diese Hemmschwelle spürte, bemühte ich mich, I. v. Hänisch zu ermutigen, sich einem Verständnis von Musik und Therapie zuzuwenden, das über den klinisch-therapeutischen Aspekt hinausging, was schließlich auch gelang. Angesprochen auf ihre ureigene Wahrnehmung hält sie Musik für eine „fantastische Therapie im weitesten Sinn“ und unterstreicht dies mit lauter berührenden Beispielen aus ihrer Arbeit in Palliativstationen, Behinderten- oder Altenheimen. Das wirklich Einzigartige, durch eine CD nicht Ersetzbare, dieser Arbeit besteht für sie in der Bildung von Beziehungen und tiefer Berührung durch die Musik, die sich im lebendigen Austausch des Gebens und Nehmens während eines Life-Konzerts zeige, – jenseits aller Bewertung.

7.9.3 Resümee

Hört man Iris von Hänisch über ihre Arbeit sprechen, so gewinnt man den Eindruck, dass sie als die Seele der Projekte von „Life Music Now Hamburg“ bezeichnet werden kann. Durch ihre Worte klingt deutlich der Grundimpuls Yehudi Menuhins, – das Vertrauen in die Kraft von Live-Musik, das Herz des Menschen zu berühren und damit auf heilsame Weise zu wirken.

Obwohl es sich bei diesem Projekt in erster Linie um die Rezeption von Musik in einem geschlossenen Rahmen handelt, steht es dennoch auf vielen Ebenen der CMT nahe. Dies zeigt sich in

- der Einbeziehung großer Gruppen sozial benachteiligter Menschen der Gesellschaft – wie kranke, behinderte oder gefangene Menschen –, die in Institutionen als „communities of circumstances“ (M. Pavlicevic, G. Ansdell, 2004) zusammen leben,

- der gemeinsamen musikalischen Erfahrung dieser Gruppen zusammen mit deren LeiterInnen, den MusikerInnen und Mitgliedern des Teams von Life Music Now,
- der Grundidee, über den konventionellen Rahmen klassischer Konzerte hinaus benachteiligten Menschen ein Musikerlebnis in einem Rahmen zu ermöglichen, der von liebevoller Betreuung und professioneller Moderierung gekennzeichnet ist,
- der besonderen Konzertatmosphäre, die die zwischenmenschliche Begegnung und die gemeinsame Freude an der Musik in den Mittelpunkt stellt,
- der Möglichkeit spontaner Interaktionen – z.B. Mitsingen und Mittanzen –, wie auch der Aufnahme von Beziehungen und des Austauschs im Rahmen der Konzerte,
- seiner Werte-Orientierung, verbunden mit dem Impuls Y. Menuhins, Musik in einem universalen Verständnis auch als Therapie zu betrachten.

Darüber hinaus ist – vor dem Hintergrund von CMT – auch der in dieser Arbeit betonte Aspekt von kulturellem Wandel auf subtile Weise erkennbar. Es war Y. Menuhins humanitäres Anliegen, mit diesem Projekt einen Beitrag für eine friedlichere Welt zu leisten, was durch I. v. Hähnisch' Worte hindurch klingt, wenn sie sagt: „Ich glaube, die Musik ist überhaupt das Einzige, was gesellschaftsverändernd wirken kann.“ Sie plädiert damit für einen kulturellen Wandel, der auf der seelischen Ebene beginnt, – eine Veränderung durch die Kraft der Musik und die Entstehung neuer/alter Werte auf der Ebene zwischenmenschlicher Beziehungen, die sich durch eine Kultur des „Aufeinanderhörens“ im weitesten Sinn entfalten könnte.

Betrachtet man dieses Projekt im Rahmen der Geschichte der Musiktherapie, wird deutlich, dass es eine Brücke zu frühen Formen der Musiktherapie im 20. Jahrhundert bildet. So gab es z.B. nach dem 2. Weltkrieg in den USA so genannte „hospital music programs“, die vor allem Soldaten, die verwundet aus dem Krieg zurückkehrten, zugute kamen, wie Elena Fitzthum schreibt (Fitzthum 2003, S. 112). Dabei wurden MusikerInnen als MusiktherapeutInnen eingesetzt, die für die verletzten Menschen konzertierten. Y. Menuhin selbst konzertierte am Ende des 2. Weltkriegs vor verwundeten Soldaten.

Ein weiteres Beispiel ist England, wo in den frühen 50er Jahren innerhalb der staatlich subventionierten „music programs“ monatliche Konzerte durch das „Council of Music in Hospitals“ in etwa 50 Krankenhäusern organisiert wurden (ebd., S. 116).

Sie mögen bei der Gründung von „Life Music Now“ eine Inspiration für Y. Menuhin gewesen sein.

Durch diese Bezüge wird erkennbar, dass heutige CMT-nahe Projekte wie „Life Music Now“ eine Verwandtschaft mit frühen Formen der Musiktherapie aufweisen und einen weiten Bogen zu den Pionieren der Musiktherapie spannen.

7.10 Zur modernen Matriarchatsforschung

Im Dezember 2008 besuchte ich die Pionierin und Begründerin der modernen Matriarchatsforschung, Heide Göttner-Abendroth, im „Lebensgarten Steyerberg“, einer intentionalen Lebensgemeinschaft von ca. 100 Menschen, zu der sie gereist war, um dort einige weitere Interviewtermine wahrzunehmen. Nach H. Göttner-Abendroth ist „die Matriarchatsforschung der Beginn eines neuen Paradigmas in der Erkenntnis der Menschheitsgeschichte“ (vgl. Göttner-Abendroth, 2010). Sie entwickelte dafür seit den 80er Jahren eine wissenschaftstheoretische Begründung und eine moderne interdisziplinäre Methodologie. Im Jahr 2008 schrieb sie zur Matriarchatsforschung: „Sie fördert ein Wissen von nicht-patriarchalen, grundsätzlich egalitären gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Mustern ans Licht, das wir in dieser global destruktiven Phase des Spätpatriarchats dringend brauchen. Denn Matriarchate waren in ihrer langen geschichtlichen Epoche und sind in ihren letzten, heute noch existenten Beispielen Gesellschaften, die ohne Herrschaft, ohne Hierarchie und ohne Krieg als [...] ausgekommen sind. [...]“ (Göttner-Abendroth 2008, S. 6).

H. Göttner-Abendroth, die zum Zeitpunkt des Gesprächs 67 Jahre alt war, erforscht seit über 30 Jahren die Jahrtausende währende geschichtliche Epoche matriarchaler Kulturen. Sie gilt auf internationaler Ebene als die bekannteste Matriarchatsforscherin, und ihr ist es zu verdanken, dass dieser Forschungszweig heute international und interdisziplinär auf wissenschaftlicher Basis betrieben wird. Zusätzlich zu ihrer Tätigkeit als Professorin für Philosophie und Wissenschaftstheorie unternahm sie über Jahrzehnte hinweg Reisen zu archäologischen Stätten in aller Welt, um ihre Studien zu vervollständigen und in Beziehung mit noch existierenden matriarchalen Kulturen zu bringen. Im Jahr 1986 gründete sie die Akademie Hagia.

Ich kenne Heide Göttner-Abendroth schon seit mehreren Jahren. Sie hat ein ruhiges, überaus feines, zurückhaltendes Wesen, wobei sie eine starke Kraft und Klarheit ausstrahlt. Für das Interview traf ich sie im Steyerberger Haus der Ökologin Margrit Kennedy. Es währte mehrere Stunden, da sich Heide Göttner-Abendroth intensiv in jeden Themenkomplex vertiefte.

In diesem von großer Zuneigung und Herzlichkeit getragenen Gespräch formulierte sie in klarer Weise die Einheit von Kunst, Wissenschaft, Gesundheit, Natur und Spiritualität in matriarchalen Kulturen. Ihre Erkenntnisse sind sehr erhellend in Bezug auf ein vertieftes Verständnis von CMT im Sinne der anfangs formulierten These. Es spricht daraus eine ethische Haltung, die dahin zielt, über die Grenzen gesellschaftlicher Bereiche und Disziplinen hinweg Kunst, Leben, Naturerfahrung und Therapie zu verbinden und aktiv zu einem gesellschaftlichen Wandel beizutragen.

Zum grundlegenden Verständnis sei hier vorausgestellt, dass Heide Göttner-Abendroth den Begriff Matriarchat mit: „am Anfang die Mütter“ übersetzt, da das griechische Wort „arché“ Anfang, Ursprung und Schoß bedeutet und keineswegs nur Herrschaft (siehe auch „Archäologie: „die Lehre von den Anfängen.“)

7.10.1 Heide Göttner-Abendroth – Tendenz: Gesellschaft in Balance

Musik hat Heide Göttner-Abendroth seit ihrer Kindheit begleitet, sie war eine Trösterin in schwierigen Situationen ihres Lebens. Musik hat unmittelbar ihre „Seele angesprochen“ und auf sie eine „elementar heilende Wirkung ausgeübt“. Als Kind hatte sie immer nach Musik getanzt, wobei ihr als junge Frau das Stillsitzen in Konzertsälen zur Qual wurde. Als sie sich später in die mythologische Arbeit vertiefte, kamen ihr diese frühen musikalischen Erfahrungen zugute und „wie gewachsen daraus“ entstanden die Formen der matriarchalen Mysterienfeste in der von ihr gegründeten Akademie Hagia.

Das Musizieren in Matriarchaten beschreibt Heide Göttner-Abendroth als „generell gemeinschaftlich, da matriarchale Menschen nicht individuell leben, denn das Konzept des Individualismus [...] ist ihnen nicht bekannt, [...], auch das Musizieren ist gemeinschaftlich.“ Sie betont dabei, dass „das Musizieren nicht für sich allein vorkommt, sondern immer im spirituellen Kontext eingebunden ist, so z.B. beim schamanistischen Heilungsritual oder bei großen Prozessionen.“ In matriarchalen Kulturen ist Musik zugleich Tanz und Gebet, und „Singen ist Gebet“. So war – nach H. Göttner-Abendroth – „die Verehrungsform in erster Linie Bewegung, Tanz mit Musik und Gesang, während die späteren patriarchalen Kulturen diesem leibgebundenen Ausdruck und Musik feindlich gegenüber standen“.

Das kulturelle Bewusstsein im Matriarchat bezeichnet sie als ein „prinzipiell spirituelles, das die Kulturen aller Lebensbereiche matriarchaler Gesellschaften prägt.“ Und sie sagt: „Der Gehalt des Spirituellen im Matriarchat ist: Alles ist mit allem verbunden, weil alles im Grunde ein Wirken göttlicher Kräfte ist. Und Göttlichkeit wird im Matriarchat so verstanden, dass die ganze Welt mit allem, was erscheint und webt und lebt, göttlich ist. Insofern gibt es keine Gottheit außerhalb der Welt, sondern alle Kräfte und Erscheinungen sind göttlich, und zwar weiblich göttlich im Sinne von etwas umfassend Lebengebendem, Ernährenden [...].“

Von daher seien auch die Werte der matriarchalen Kulturen mütterliche Werte, die „Liebe, Anerkennung, Pflegen und Nähren, Friedenssicherung durch Verhandlungen usw. umschließen“. Diese mütterlichen Werte bezeichnet sie für das Matriarchat als „gesellschaftstragend, gemeinschaftsbildend und die ganze Haltung matriarchaler Menschen prägend.“ Und sie sagt, im Sinne der Frauenrechtlerin Genevieve Warren: „Wir alle sind homo donans, schenkende Menschen, das ist unsere Natur, wir sind von Natur schenkend und liebevoll. [Von daher] ist der Mensch ein schenkendes Wesen, weil er auch viel zu schenken hat. Und er ist nicht ein homo oeconomicus und auch kein homo faber, [...], das sind alles patriarchale Bilder.“

Wenn nun davon ausgegangen werde, „dass alles mit allem verbunden ist und alle Kräfte göttlich sind“, sei im Grunde „alles, was Menschen in ihrem Leben tun, rituell.“ Von daher seien Kunst, alltägliches Leben und Spiritualität untrennbar verbunden. Dazu sagt sie: „[...] matriarchale Gesellschaften kennen zwar reichhaltige For-

men von künstlerischen Äußerungen, aber sie trennen die Kunst nicht vom Leben. Kunst und Musik sind für sie Ausdruck einer spirituellen Haltung, genau wie Wissen für sie Ausdruck einer spirituellen Haltung ist, [...]“

In Bezug auf die Verbindung von Musik und Natur weist sie darauf hin, dass nach matriarchaler Auffassung „die Natur nicht außerhalb von uns Menschen“ sei. So sagt sie: „Im Matriarchat ist der ganze Kosmos und dies wunderbare Wesen Erde Natur, und wir Menschen sind Teil davon. Und auf die Musik bezogen, [...], so kann man sagen, der ganze Himmel tönt und klingt, und insofern ist Musik der Gesang der Natur. Wenn wir dann auf die Erde kommen, klingt und singt ja alles [...].“ Und sie weist darauf hin, dass „immer die Natur symbolisch mit einbezogen“ wurde, wenn man in den Naturtempeln mit Musik und Tanz feierte.“ Sie kritisiert die patriarchalen Religionen wegen ihrer Natur- und Leibfeindlichkeit, und sagt demgegenüber: „Musik ist im Wesentlichen einmal sinnlich, sie ist klingende Natur, [...].“ Das Umfeld der Orte, an denen rituell musiziert und getanzt wird, ist immer im weitesten Sinn mit einbezogen, da es in matriarchalen Kulturen keine Abgrenzung zur Natur oder zu anderen Clans gibt. Der ökonomische wie kulturelle Austausch zwischen den matriarchalen Clans findet nach Heide Göttner-Abendroth auf der Basis des Schenkens statt, und bei der ausgeprägten Festkultur in Matriarchaten sei das Schenken ein beständiger Strom des Austausches, des Gebens und Nehmens.

Für H. Göttner-Abendroth hat die Musik eminent gesellschaftsverändernde Kräfte, die „gefährlich“ seien „für patriarchale Gesellschaften“. Dafür gibt sie zwei Beispiele: Zunächst die Entwicklung der griechischen Polis, als die Schichten im Volk, die gemeinsam ihre ekstatischen Mysterienfeste feiern wollten, unterdrückt wurden. Der gleiche Unterdrückungsprozess durch eine patriarchale Gesellschaftsform, die das Volk „beherrschen“ und „ruhig stellen“ wolle, sei in der mittelalterlichen Kirchengeschichte zu beobachten.

Künstlerische Äußerungen werden – entsprechend der matriarchalen Auffassung – immer in Verbindung mit Spiritualität, Gesundheit und Heilung gesehen, von daher ist der therapeutische Aspekt mit inbegriffen. In ihrer langjährigen Arbeit mit Gruppen innerhalb ihrer Akademie Hagia erlebt sie das gemeinsame Singen, Musizieren und Tanzen als etwas sehr Heilsames. Und sie sagt zu seiner Wirkung auf die TeilnehmerInnen: „[Dabei kommen] Teile ihrer Seele und Ausdrucksformen wieder zusammen, die vorher nur getrennt und abgespalten waren. [Das] hat veränderndes Potential, denn manche Frau, die bei diesen Festen dabei war, hat gespürt, wie dies ihr Leben verändert“. Diesen Gedanken führt sie weiter auf eine globale Ebene und spricht von den in politischen Widerstand involvierten Frauen wie z.B. der Aktivistin Starhawk in den USA, die „in politischen Demonstrationen Tausende von Menschen“ mobilisiere. Dabei würden die Frauen Gesänge kreieren, die sie bei ihren Tänzen und Demonstrationen singen und in die Öffentlichkeit hinein tragen würden. Auch in anderen alternativen Bewegungen würden heute Menschen ein solches „umfassendes Bewusstsein“ entwickeln und durch Kunstformen ausdrücken. Sie be-

schreibt diese Entwicklung als eine globale Bewegung und sagt: „Der Prozess läuft ja bereits, dass hier eine veränderte Einstellung, ein verändertes Bewusstsein, eine Befreiung aus patriarchalen Beschränkungen und falschen Rollenbildern für Frauen und für Männer dynamisch zu einer gesellschaftsverändernden Praxis führen. Und darin ist Musik und Kunst ein wesentlicher Teil.“

Zum psychologischen Aspekt solcher Veränderungen sagt sie: „Wenn Menschen in diesem Aufbruch sind, dann haben sie erst einmal ihre eigene innere Gespaltenheit aufgehoben, die uns anezogen worden ist. Und es hat einen ungemein heilenden Effekt, denn die Zurichtung, die uns die patriarchale Zivilisation antut, wird dadurch aufgehoben.“ Als Folge dieses Aufbruchs nennt sie die Alternativbewegungen, von denen sie sagt, dass „dieser Strom“ ständig zunehme.

Und sie skizziert ihre Vision eines balancierten Gesellschaftssystems: „Die Gesellschaftsvision, die diese Menschen vorwärts tragen, ist eine Gesellschaft, in der Klassen, Schichten, Spaltungen und Trennungen aufgehoben sind. Diese Aufhebung soll nicht zu einer diffusen amorphen Masse führen, sondern zu einem wohlgeordneten gesellschaftlichen Gebilde, das in Balance ist. Und was ist das anderes als eine künstlerische Vision? Etwas Wohlgeordnetes, das in Balance ist und keine Regeln und Zwang benötigt, aber eine wunderbare geordnete Gestalt hat. Das ist die Ästhetisierung der Gesellschaft.“ Und sie sagt: „Wenn Menschen in Balance und Frieden miteinander leben, dann ist dies Kunst und Ästhetik in einem [...]“.

In diesem Zusammenhang spricht Heide Göttner-Abendroth über schamanische Rituale in matriarchalen Gesellschaften und sagt dazu: „Dieses Ritual hat ja genau die Bedeutung, die Balance wieder herzustellen: im Individuum, im Clan, in der ganzen Dorfgemeinschaft und im Kosmos. Und das ist ein ästhetischer Wert, etwas Auto-poietisches“.

Anmerkung: Dieser Begriff leitet sich von dem griechischen Wort „Autopoiesis“ ab und bedeutet: Die von innen heraus strömende Schöpferkraft.

Für ihre Erläuterung des Heilungsaspekts in matriarchalen Gesellschaften verwendet H. Göttner-Abendroth Metaphern aus der Mythologie. Anhand der mythischen Bilder von Göttinnengestalten könne man sehen, wie stark Kunst, Heilung und Spiritualität verbunden seien. Und sie sagt: „Fast alle sehr alten und archaischen Göttinnen, Muttergöttinnen und insbesondere Unterweltgöttinnen haben mit dem Heilen zu tun, denn Heilung kommt nach matriarchaler Auffassung aus der Anderswelt oder der Unterwelt. Dies sieht man sehr deutlich an den Göttinnen des Heilens. Die bekannteste auf europäischem Boden ist Hekate. [...]“ Darüber hinaus nennt sie auch Isis von Ägypten sowie die europäische Hygieia als Göttinnen des Heilens und weist darauf hin, dass man „diese mythischen Göttinnen-Bilder für Heilung auf dem ganzen Globus“ finde, überall, wo noch matriarchale Kulturen existieren würden. In ihren Festen und Zeremonien erneuerten sie dort auch die Verbindungen der Clans, was „eine reinigende und therapeutische Wirkung“ habe. Sie setzten im Konfliktfall sogar Teile ihrer Zeremonien zur Konfliktlösung ein. Dies geschehe „nicht zur indi-

viduellen Heilung, sondern zur Heilung der Gemeinschaft“. Dazu sagt sie: „Oft gibt es dann auf spirituellen Ebenen eine Lösung, eine Sozial-Heilung. Diese Art der Sozial-Heilung wird auch beim Heilungsritual der Schamanin oder des Schamanen gebraucht. Die Schamanin, die in ihrem Ritual tanzt, tanzt ja nicht allein für den Leidenden, sondern sie tanzt immer im Kreis der ganzen Familie oder des ganzen Clans, es sind alle da! Das ist eine gemeinschaftliche Angelegenheit, [...]“.

Anmerkung: Eine Parallele bilden in diesem Zusammenhang die Forschungen der Musiktherapeutin Sabine Rittner bei den Shipibo-Indianern am Amazonas in Peru, wo auch das ganze Dorf auf verschiedenen Ebenen in Heilungsprozesse mit einbezogen ist (vgl. Rittner 2008).

Im Gegensatz dazu bezeichnet sie den Umgang mit Krankheit in der westlichen modernen Zivilisation im Vergleich zu der matriarchalen Heilungskultur als „abgetrennt und abgespalten, reduziert und im Grunde entmenschlicht [...], in jeder Hinsicht entmenschlicht.“ Erklärend fügt sie hinzu, dass sie diese „patriarchale Situation“ etwas „plakativ zitieren“ würde, weil diese Begriffe ein Verständnis dafür geben würden, was im Matriarchat so vollständig andersartig sei.

Und sie erklärt das Krankheits- und Gesundheitsverständnis matriarchaler Kulturen wie folgt: „Krankheit ist in ihrem Verständnis ja Disbalance. Wenn ein Mensch in einem Clan krank wird, dann muss im ganzen Clan eine Disbalance sein, so ist die Auffassung. Und Heilen heißt: die Balance wieder herzustellen.“ In matriarchalen Heilungsritualen werden nicht nur die Clanmitglieder, die Natur, die Künste als Gesamtheit mit einbezogen, sondern ebenso die Ahninnen und Ahnen, der gesamte Kosmos. Dazu gibt sie folgende Erklärung: „Typisch ist, dass die Schamanin in ihr Heilungsritual die ganze Mythologie mit einbezieht, das heißt, sie bezieht die ganze Kosmologie mit ein. Dabei ruft sie alle Göttinnen und Götter, Ahnen, Ahninnen und Geister an. Das heißt, wenn ein Mensch krank ist, ist im Clan zwar eine Disbalance, aber da alles mit allem im Kosmos verbunden ist, ist an der Stelle auch eine Disbalance im Kosmos. Insofern zitiert sie singend und tanzend die ganze Mythologie und ruft alle Geister an, ihr zu helfen, die Balance wieder herzustellen“.

7.10.2 Auswertung

Im Interview mit Heide Göttner-Abendroth wurde deutlich, dass hier die sequentielle Erforschung der sieben Ebenen keinesfalls herausgelöst aus dem Kontext mit den weiteren Ebenen geschehen kann, sondern nur in Synergie mit allen anderen, denn es ist gerade das Kennzeichen matriarchaler Kultur, dass es keine Trennung zwischen den einzelnen Lebens- und Arbeitsbereichen gibt. Wenn im Folgenden dennoch der Fokus auf einzelnen Ebenen liegt, soll dies als ein Versuch verstanden werden, wechselweise ein Licht auf die Organe eines Organismus zu werfen, von denen jedes den Gesamtorganismus widerspiegelt und repräsentiert.

7.10.2.1 Musik als sinnlicher Ausdruck – zur Ebene des Persönlichen mit dem Bezug zur Musik

Aus Heide Göttner-Abendroths Worten spricht eine tiefe Beziehung zur Musik, die schon in ihrer Kindheit begann. Seitdem habe sie eine „elementar heilende Wirkung“ auf sie ausgeübt. Musik war und ist für sie unmittelbar verbunden mit Tanz und Bewegung, immer, wenn sie Musik hörte, spürte sie den Drang, zu tanzen. Sie nimmt Musik als „zutiefst sinnlich“ wahr, als sinnhaften Ausdruck von Körper und Seele, Quelle der Kraft und Inspiration. Ihre spirituelle Arbeit mit Frauen innerhalb der Akademie Hagia gestaltete sich aus dieser Verbundenheit mit Musik und Tanz. Der Auffassung matriarchaler Kulturen entsprechend ist Musizieren, Singen, verbunden mit Tanz und Bewegung für sie zugleich auch Gebet, Ausdruck einer spirituellen Haltung.

7.10.2.2 Verbundenes Leben – zur Ebene der zwischenmenschlichen Beziehungen

Heide Göttner-Abendroth betont, dass in matriarchalen Kulturen alles gemeinschaftlich ist: Musizieren, Singen, Tanzen und die Verehrung des Göttlichen. Wenn die Auffassung besteht, dass alles grundsätzlich gemeinschaftlich ist und kein individualistisches Konzept – im Sinne von Isolation und Abtrennung – im Leben der matriarchalen Menschen existiert, wenn keine Trennung zwischen Kunst, Spiritualität und Alltag besteht, dann ist gemeinschaftliches Musizieren ein integraler Bestandteil des Lebens, das nur als organisches Kontinuum von miteinander verbundenen Lebensprozessen vorstellbar ist. Eine „Gesellschaft in Balance“, wie Heide Göttner-Abendroth matriarchale Gesellschaften nennt, zeichnet sich von daher durch einen Reichtum zwischenmenschlicher Beziehungen aus, der alle Ebenen des Lebens umfasst und sich in einer Vielfalt künstlerischer Ausdrucksformen zeigt.

7.10.2.3 Homo donans – zur Ebene des Spirituellen

In matriarchalen Kulturen ist – nach Heide Göttner-Abendroth – das ganze Leben von Spiritualität durchdrungen, von daher sind auch alle künstlerischen Äußerungen eine Form der Verehrung des Göttlichen. Wenn in der Grundhaltung matriarchaler Menschen „alles mit allem verbunden“ ist, wird auch die ganze sichtbare und unsichtbare Welt als göttlich betrachtet, und die Erscheinungen der Welt werden als Ausdrucksformen von etwas Göttlichem wahrgenommen. Die weibliche Göttin symbolisiert für sie Einheit in der Vielfalt der Erscheinungen und umfasst alles, die Erde und den gesamten Kosmos. Die Menschen selbst sind ein Aspekt der Göttin, von daher brauchen matriarchale Menschen keine Religion oder Religionsvermittler.

Es braucht keine „Rückbindung“, weil sie keine bindungslosen Menschen sind. Musik und Tanz sind Ausdruck ihrer Spiritualität, wobei Leiblichkeit und Erotik unmittelbar mit eingeschlossen sind. In diesem Weltbild ist der Mensch ein schenkendes Wesen, er ist – nach Heide Göttner-Abendroth – in erster Linie ein „homo donans“, kein primär auf seinen Eigennutz bedachter „homo oeconomicus“, eines Maximierers wirtschaftlichen Nutzens, oder ein „homo faber“, der beständig seine Umwelt zu seinem eigenen Nutzen verändert. In diesem Sinne sind auch künstlerische Äußerungen Geschenke zwischen den Menschen in matriarchalen Kulturen.

7.10.2.4 Musik als Gesang der Natur – zur Ebene der Verbindung von Musik und Natur

Heide Göttner-Abendroth beschreibt die Verbundenheit des Menschen mit der Natur, die als göttlich betrachtet wird, als einen Schlüssel zum Verständnis matriarchaler Kulturen. Der Mensch lebt im Bewusstsein der Einheit mit der Natur, wobei jedes Element als beseelt, als singend und klingend wahrgenommen wird. Musik und Natur sind von daher so elementar verbunden, dass kein spezieller Kunstbegriff gebraucht wird, Musik ist „der Gesang der Natur“. In dieser Verbundenheit findet Musizieren und Singen vielfach in der Natur statt und ist – in Verbindung mit Tanz – zentrales Element aller Feiern, Feste und Zeremonien. Sinnlichkeit ist dabei integrierter Bestandteil ihrer künstlerisch und spirituell reichen Lebenspraxis, es gibt keine Trennung von Geistigkeit und Leiblichkeit.

7.10.2.5 Kultureller Austausch und Schenkökonomie – zur Ebene der Einbeziehung des regionalen Umfelds

Dieser Aspekt erklärt sich aus dem bisher Gesagten. In der Vorstellung der Menschen matriarchaler Gesellschaften ist die Gesamtheit ihrer Umwelt ein schützenswerter lebendiger Organismus, mit dem sie auf komplexe Weise verwoben sind. Wenn es keine Trennung gibt zwischen einem „Innen“ und „Außen“, zwischen Individuum und Gemeinschaft, zwischen Mensch, Mitmensch, Kunst und der Natur, ist die Einbeziehung des Umfelds ein Faktor, der jeder matriarchalen Gesellschaft immanent ist. Dies wirkt sich – nach Heide Göttner-Abendroth – in der Lebenspraxis auf folgende Weise aus: Durch das ausbalancierte Gesellschaftssystem existiert ein beständiger kultureller wie ökonomischer Austausch zwischen den einzelnen Clans mit ihrer ausgeprägten Festkultur und Schenkökonomie. Von daher besteht eine sich beständig erneuernde künstlerische Befruchtung zwischen den Clans.

7.10.2.6 Die Ästhetisierung der Gesellschaft – zur Ebene des kulturellen Wandels

Aus der Sicht Heide Göttner-Abendroths kommt der Musik eine hohe Bedeutung im Veränderungsprozess der Gesellschaft und besonders der politischen Arbeit zu. In ihrer Begründung verweist sie im historischen Kontext auf die Antike und das Mittelalter, als sinnlich-ekstatische Musik zunehmend verboten wurde. Als zeitgenössisches Beispiel erwähnt sie die Aktivistin Starhawk, die singend und tanzend in Demonstrationen mit Hunderten von Frauen Friedensarbeit leistet. Auf Grund ihrer ethnologischen Forschungen und ihrer langjährigen Praxis mit Frauen in der Akademie Hagia zeichnet sie das Bild einer sozial ausbalancierten Gesellschaft, die von grundlegend anderen Werten getragen ist als die modernen westlichen Gesellschaften, – von Fürsorge für den Nächsten, Liebe, Anerkennung, Friedenssicherung durch Verhandlungen und eine hohe Wertschätzung von Kunst. Diese Werte, die sie als „mütterliche Werte“ bezeichnet, sieht sie als Basis für Gemeinschaften, die für eine Kultur des Friedens leben und arbeiten.

In diesem Zusammenhang führt sie die heutige alternative Gemeinschaftsbewegung als ein Beispiel dafür auf, dass sich ein Teil der Gesellschaft bereits auf dem Weg dorthin befindet.

Heide Göttner-Abendroth bezeichnet ein auf diesen Werten basierendes Leben als eine „künstlerische Vision“, weil sie die „Ästhetisierung der Gesellschaft“ bedeuten würde, einer Gesellschaft mit einer „wohlgeordneten Gestalt“, die sich von innen her bildet, statt von außen durch Regeln und Zwang. Solche Gesellschaften, in der Menschen in Frieden miteinander leben, in der Kunst, alltägliches Leben und Spiritualität ungetrennt sind, beschreibt sie als „künstlerische oder ästhetische Gemeinschaften“, die „Kunst und Ästhetik in einem“ seien. Diese Sichtweise ist eine künstlerische und zeigt, dass sie den kulturellen Wandlungsprozess als einen ästhetischen Prozess betrachtet. Am Beispiel des Begriffs der Gaia-Theorie plädiert sie dafür, die Welt wieder in mythischen Bildern zu erfassen und nennt in diesem Zusammenhang den Begriff der Autopoiesis. Seine Bedeutung – die von innen heraus strömende Schöpferkraft – symbolisiert sehr klar den Impuls, aus dem heraus sich das soziale Gefüge matriarchaler Gesellschaften gestaltet.

Anmerkung: Ihre Betrachtung der „Ästhetisierung der Gesellschaft“ ist eine Parallele zu Joseph Beuys Vorstellung einer Veränderung der Gesellschaft als „Soziale Plastik“, die sich in einem fortwährendem künstlerisch orientierten „Wärmeprozess“ entwickelt. Ihre Ausführungen zur matriarchalen Kultur und Sozialstruktur geben eine Antwort auf seine Frage: „Wie kann jeder lebende Mensch auf der Erde ein Gestalter, ein Plastiker, ein Former am sozialen Organismus werden?“ (Rappmann 1976/1984, S. 58).

7.10.2.7 Krankheit als Disbalance in der Gemeinschaft – zur Ebene des Therapeutischen

Bei der Untersuchung dieses Aspekts sei zunächst besonders darauf hingewiesen, dass er nur in dichter Verbindung mit allen anderen gesehen werden kann, – etwas, was Heide Göttner-Abendroth wiederholt betont.

Um die direkte Verbundenheit von Heilung, Kunst und Spiritualität aufzuzeigen, nennt sie mythische Bilder wie die frühzeitlichen Göttinnengestalten, die zu einem überwiegenden Teil Göttinnen der Heilung darstellten. Nach matriarchaler Auffassung besteht eine unmittelbare Verbindung zwischen Heilungsimpulsen und den Kräften der Unterwelt oder „Anderswelt“, – ein Zeichen der dichten Verknüpfung von Heilung und Spiritualität. In diesem Zusammenhang erwähnt sie erneut die matriarchalen Feste und Zeremonien, in deren spirituellen Ausdrucksformen der therapeutische Aspekt inbegriffen sei. Sie betont, dass Konflikte in matriarchalen Gesellschaften immer als systemisch betrachtet werden, von daher würden Teile ihrer Rituale häufig dafür eingesetzt, Konflikte innerhalb des Clans zu lösen, im Sinne einer „Heilung der Gemeinschaft“. Dabei wird ein individueller Konflikt auch als ein Konflikt der gesamten Gemeinschaft gesehen. So wird auch jede individuelle Störung bzw. Krankheit als eine „Disbalance“ im gesamten Clangefüge wahrgenommen. Heilung wird also immer als eine gemeinschaftliche Angelegenheit, eine „Sozial-Heilung“, betrachtet, an der sich die Clanmitglieder aktiv singend, betend musizierend, tanzend beteiligen.

Dass diese Praxis in diametralem Gegensatz zum größten Teil heutiger moderner therapeutischer Praxis steht, wird am Beispiel matriarchaler Heilungskultur sehr deutlich. So entwirft Heide Göttner-Abendroth ein umfassendes Verständnis von matriarchalen Heilungsritualen, in die nicht nur die Natur und die Künste mit einbezogen werden, sondern ebenso die gesamte Gemeinschaft, die AhnInnen, GöttInnen und der gesamte Kosmos. In diesem holistischen Verständnis wird eine individuelle Krankheit auch als Disbalance im Kosmos aufgefasst, wobei alle Mitglieder eines Clans aktiv mitwirken, die Balance gemeinschaftlich wieder herzustellen.

7.10.3 Resümee

Betrachtet man alle hier untersuchten Ebenen in ihrer Gesamtheit, so wird deutlich, dass es in erster Linie matriarchale Werte sind, von denen Heide Göttner-Abendroth spricht, Werte, denen ein vollständig verbundenes Leben zugrunde liegt, einer Verbundenheit von Kunst, Spiritualität, Heilungspraxis und alltäglichem Leben.

Die aus diesem Interview sprechenden Grundgedanken von H. Göttner-Abendroths Forschung und Praxis, – die „mütterlichen Werte“ einer Kultur des Friedens als Basis von Gemeinschaften –, weisen eine direkte Parallele zu den acht Wertekomple-

zen auf, die in dieser Dissertation als für CMT relevant erarbeitet wurden. Um diese unmittelbare Nähe aufzuzeigen, seien sie hier noch einmal erwähnt. Die Werte sind gekennzeichnet von

- der Verwirklichung nicht-hierarchischer Beziehungen im Sinne von Partizipation,
- Demut, Solidarität, Gerechtigkeit, Freiheit, Wertschätzung von Diversität,
- der eigenen Wahrnehmung als integralem Teil der Natur,
- einem zyklischen und multi-dimensional orientierten Denken,
- einem Bewusstsein, das alle Lebewesen als Gemeinschaft betrachtet, welche auf höchst komplexe Weise miteinander verbunden und aufeinander angewiesen sind,
- einer „Wieder-Verkörperung“ der Musik, a „re-embodiment“ of music (Stige/Ansdell/Elefant/Pavlicevic, C. Elefant, 2010a, S. 297),
- der Integration von Musik und Tanz ins Leben und dem Vertrauen in die künstlerische Ausdrucksfähigkeit eines jeden Menschen,
- dem Wunsch nach einem sozialen und kulturellen Wandel der modernen Gesellschaften bzw. eines aktiven Engagements hin zu seiner Verwirklichung.

Aus meiner Sicht stellt die Arbeit von Heide Göttner-Abendroth ein besonderes Inspirationsfeld für die Theorie und Praxis von CMT dar, was sich

- durch die Parallelität ihrer Werte begründet und
- durch H. Göttner-Abendroths Vision eines gesamtgesellschaftlichen Wandlungsprozesses, welche der Auffassung von CMT als Kraft für einen kulturellen Wandel nahesteht. Dabei ist ihre Vision weit radikaler und grundsätzlicher als die in der Literatur zu CMT anklingende Kulturkritik.

Am klarsten drückt sich diese Vision in dem von ihr kreierten Begriff einer „Gesellschaft in Balance“ aus, – einer künstlerischen sozialen Gestalt, in der die sozialen Strukturen und Schwingungen zwischen den Menschen von einer hohen Ästhetik getragen sind. Den kulturellen Wandlungsprozess dorthin beschreibt sie als „Ästhetisierung der Gesellschaft“, ein Begriff, der über die seit der Antike diskutierten „ars vivendi“ als Lebenskunst des Individuums weit hinausgeht.

Anmerkung: Eine Diskussion zur Ästhetisierung gesellschaftlicher Entwicklungsprozesse lässt sich heute auch auf anderen Ebenen beobachten. Dies zeigt ein Beitrag zum „Tutzing Manifest“ der Ev. Akademie Tutzing, ein Diskurs zur „Ästhetik der Nachhaltigkeit“, der auch auf die von dem Dichter Peter Weiss genannte „Ästhetik des Widerstands“ eingeht (vgl. Borner 2001).

Heide Göttner-Abendroth verwirklicht selbst ein Leben in Verbundenheit, was sich besonders innerhalb der matriarchalen Jahreszeitenfeste im Rahmen ihrer Akademie Hagia ausdrückt. Dort feiert, singt und tanzt sie mit einem wachsenden Kreis von Menschen neu gestaltete Gemeinschaftsrituale in der Natur, die auf traditionellen Wurzeln beruhen. Dass diese Feste und die darin vermittelte Lebenshaltung eine gesundheitsfördernde Auswirkung im weitesten Sinne hat, wird von ihr deutlich beschrieben. So ist sie auf vielen Ebenen eine Impulsgeberin und Pionierin für eine neue und zugleich alte Kultur, in deren Zentrum ein verbundenes Leben steht.

7.11 Die Lebensgemeinschaft Klein Jasedow und die Europäische Akademie der Heilenden Künste

Wie bereits angedeutet, nimmt in diesem Kapitel der Einführungsteil einen vergleichsweise größeren Raum ein als in den anderen Kapiteln. Diese besondere Berücksichtigung im Kontext des siebten Kapitels begründet sich vor allem darin, dass die Lebensgemeinschaft Klein Jasedow und die Europäische Akademie der Heilenden Künste in ihrer Zielrichtung und speziellen Einbindung in ihr soziokulturelles, ökologisches wie politisches Umfeld einen Beitrag leisten, der die These dieser Dissertation in besonderer Weise unterstützt. Und so wird der Kulturimpuls, der beiden Projekten immanent ist, als ein Beispiel dargestellt, in welcher Weise sich CMT im weitesten Sinn verwirklichen kann. Die Lebensgemeinschaft und die Akademie sind zudem die einzigen der hier untersuchten Projekte, deren Entwicklungsgeschichte und innere Struktur sich mir aus einer Innensicht erschließen, welche im Folgenden zumindest spurenhaf dargestellt sei.

Nähert man sich hörend dem Ursprung und der Geschichte der Lebensgemeinschaft wie der Akademie, so gewinnt man den Eindruck, einer Symphonie zu lauschen, einem vielstimmigen Zusammenklingen verschiedenster melodischer Linien und Rhythmen. In diesem Einführungsteil wird versucht, einige dieser musikalischen Gestalten so deutlich „hörbar“ zu machen, dass ihr besonderes Wesen verstehbar wird. Dabei ist mir bewusst, wie viele Modulationen, harmonische Wendungen, Auflösungen in dieser Entwicklungsgeschichte aus einem rein musikalischen Verständnis des Lebens heraus entstanden sind.

Die Musik war es auch, die am Anfang der Lebensgemeinschaft stand, indem sie im Jahr 1976 vier junge MusikerInnen zusammenführte. Ihr Wirken entwickelte sich aus einem keimhaften Impuls: ihrem Entschluss, ein gemeinsames Leben zu führen. Im Zuge der neuen sozialen Bewegung Ende der siebziger Jahre gründeten sie im Seengebiet des oberbayrischen Vor-Alpenlands eine Lebensgemeinschaft. Alle vier hatten bereits mehrjährige Bühnenerfahrung und musikpädagogische Praxis, wobei zwei von ihnen musiktherapeutisch in Praxis und Forschung arbeiteten. Was sie verband, war ihre Zuneigung und ihr gemeinsames Verständnis von Musik, das man im weitesten Sinn musiktherapeutisch nennen könnte: Musik als verbindende Lebenskraft, Musik als Nährboden für menschliches Wachstum von Beziehungen. Das Leben selbst wurde zu Musik.

In dieser ersten Zeit entwickelten sie eine gemeinsame Vision, – die Vision eines ganzheitlichen Lebens in und mit der Natur, eines Lebens in Gemeinschaft innerhalb selbstorganisierter soziokultureller Formen und freier Bildungsstrukturen und die Vision des Aufbaus einer Dorfgemeinschaft mit einer freien Akademie. Während sie die beiden erstgenannten Ziele seit Beginn der 80er Jahre realisierten, brauchte es für die Verwirklichung des letztgenannten mehrere Jahrzehnte.

Im Jahr 1996 erfuhr die Lebensgemeinschaft von einer Gemeinde in Ostvorpommern, die Raum bot für ein umfassendes Pionierprojekt. Ende des Jahres machte sie sich auf den Weg, um diesen Ort nahe der Insel Usedom zu besuchen, – eine von hoher Armut, Abwanderung und Arbeitslosigkeit betroffenen Region. Auf dieser Reise entdeckte sie das Dorf Klein Jasedow, malerisch am Ufer eines Sees gelegen. Das teilweise völlig verfallene, halb leerstehende Dorf bot – mit einem mutigen Blick in die Zukunft – enorme Möglichkeiten, die lang gehegte Vision einer Akademie für künstlerische Therapien zu verwirklichen, verbunden mit einem Leben in und mit der Natur. Für die Gemeinschaft begann eine äußerst spannungsreiche Auseinandersetzung mit diesem Ort, eine immer neue Annäherung und Entfernung zu Klein Jasedow, die schließlich zu der Entscheidung führte, die Herausforderung anzunehmen. Von 1997 bis -99 konnten mit Hilfe vieler Freunde alle leerstehenden Gebäude, etwas Land und ein Waldstück in und um Klein Jasedow erworben werden. Schon im Sommer 1997 zog die inzwischen zehnköpfige Gemeinschaft nach Klein Jasedow, wo sie mit dem Aufbau des Dorfes, der Initiierung wirtschaftlicher, ökologischer und sozialer Projekte zur Wiederbelebung der Region sowie mit der Verwirklichung ihrer Vision begann: Ende des Jahres 1997 gründete sie den Verein „Europäische Akademie der Heilenden Künste“. Im Laufe der folgenden Jahre konnten zunächst für 23 Menschen aus der unmittelbaren Umgebung Arbeitsplätze und fünf Ausbildungsplätze geschaffen werden.

Die Integration der Gemeinschaft in ihr neues Umfeld war ein Prozess voller Höhen und Tiefen, an dessen Ende sich jedoch ein klares Gelingen abzeichnete. Vor allem seit dem Aufbau des „Klanghauses“, des ersten Gebäudes der Akademie, das seitdem allen Einheimischen zum Feiern ihrer Feste offen steht, ist eine wachsende Anerkennung der Zugereisten spürbar. Dazu trugen auch die „Mitmachkonzerte“ im Klanghaus – interaktive Konzerte mit elementaren Musikinstrumenten – bei, die als „Symphonien des Augenblicks“ eine besondere Form von CMT darstellen. In diesem Kontext gibt es nicht mehr allein die professionellen Musiker, und die „nur“ zuhörenden Gäste des Hauses, vielmehr sind von Anfang an alle Anwesenden auf einer gleichen Ebene, – ernsthaft dabei, etwas Einzigartiges jenseits von Worten entstehen zu lassen. Einer der Klein Jasedower Musiker, Johannes Heimrath, wird dabei zum Dirigenten, der als sensibler Gestalter der Zeit alle Beteiligten in der Musik zu einer Gemeinschaft verbindet und die Fülle der musikalischen Äußerungen so strukturiert, dass unmerklich ein lebendiger musikalischer Fluss entsteht.

Johannes Heimrath sagte im Jahr 2010 in einem Gespräch mit BesucherInnen der Akademie dazu: „Ich empfinde diese Konzerte als einen Baustein zur Integration. Dadurch, dass die Leute in den Mitmachkonzerten elementare Prozesse selbst erfahren (z.B. wie Musik entsteht, wie eine Improvisation entwickelt wird, was nonverbale Kommunikation bedeutet), fördere ich ein Verstehen von dem, was wir hier tun, von unserer Musik und unserem Leben“ (Persönliche Mitteilung, 2010).

Parallel zu diesem Integrationsprozess entwickelte sich auch eine Vielfalt von Kooperationen weit über die Region hinaus. Eine besonders fruchtbare Kooperation entstand auf Grund eines Besuchs von Herrn Prof. Dr. Decker-Voigt im Jahr 2007 in Klein Jasedow. Er engagierte sich intensiv für die Etablierung eines ersten Studiengangs für Musiktherapie im Klanghaus, und sein Engagement war so erfolgreich, dass im September 2008 der erste Studiengang in Kooperation mit dem Institut für Musiktherapie der Hochschule für Musik und Theater Hamburg starten konnte. Im Laufe der folgenden Zeit entstanden die vielfältigsten musikalischen Beziehungen und Aktivitäten, die nicht nur die Mitglieder der Lebensgemeinschaft, StudentInnen, KursbesucherInnen, Gäste mit einschlossen, sondern auch viele Menschen der umliegenden Dörfer, die zu beschreiben den Rahmen dieser Arbeit weit übersteigen würde.

Heute umfasst die Lebensgemeinschaft 16 Mitglieder aus vier Generationen im Alter zwischen eins und 90 Jahren. Nach mehr als drei Jahrzehnten gemeinsamen Lebens hat sie einen stabilen Kern und ist in einer Erweiterung begriffen. Sie ist weltanschaulich frei und geprägt von einer starken Verbindlichkeit eines jeden gegenüber jedem Mitglied. Dabei ist sie an-archisch strukturiert: es gibt kein Netz von Regeln, wie in den meisten Gemeinschaften, sondern das Leben gestaltet sich selbst aus den Bedürfnissen und Kompetenzen der einzelnen heraus. Die Basis des Zusammenlebens ist ein bedingungsloses Vertrauen. Und dies mag mit der Qualität des Hörens zusammenhängen: Es ist die Bereitschaft, auch jenseits persönlicher Grenzen und scheinbar auswegloser Situationen Wege gegenseitigen Verstehens zu finden.

Viele Prozesse, und im Grunde das gesamte Verhalten der die Akademie tragenden Personen sind in wesentlichen Aspekten nur aus einer musikalischen Haltung heraus zu verstehen. So haben selbst krasse Erfahrungen von Gegnerschaft und Missverständnis einen schöpferischen Sinn in dieser Gesamtkomposition, was Johannes Heimrath, inzwischen Präsident der Akademie, oft betonte. Um nochmals den „Mythos des Lebens“ ins Spiel zu bringen: Eine Symphonie, die wirklich alle Aspekte des Lebens erklingen lassen will, darf eben nicht davor zurückschrecken, auch die Schattenseiten wahrzunehmen und aus der spannungsvoll-dissonanten Würdigung die Leit- und Gleittöne herauszuhören, die in die nächste Auflösung wieder hineinzukadenzieren helfen.

Betrachtet man diese Entwicklung von einem übergeordneten Standpunkt aus, wird deutlich, dass dieser Gesamtkomposition durchaus ein Gesundungsprozess innewohnt. In dieses Geschehen sehe ich alle Beteiligten synergetisch eingebunden, – es gibt darin keine zu Therapierenden oder TherapeutInnen, die wüssten, was das Richtige sei, sondern allein Menschen einer Gemeinschaft wie auch einer Region, die Teil eines gemeinsamen Lern- und Gesundungsprozesses sind. Aus meiner Sicht stellt dieser – musikalisch verstandene – Prozess einer umfassenden Gesundung, Wandlung und Transformation von Menschen und ihrer Region ein deutliches Beispiel von CMT dar.

7.11.1 Klaus Holsten – Tendenz: Brücke zwischen Polen

Das Interview zur Lebensgemeinschaft und der Akademie führte ich mit Klaus Holsten, einem Mitbegründer und Pionier seit den ersten Anfängen der Lebensgemeinschaft. Er ist Flötist und Musikpädagoge, war ein langjähriges Mitglied der Bayerischen Staatsoper und ist seit Anfang der 90er Jahre freiberuflich tätig. Schwerpunkte seiner Arbeit sind die intuitive Improvisation, experimentelle Musik sowie die Alte Musik auf historischen Flöteninstrumenten. In seiner pädagogischen Arbeit verbindet er die Pole künstlerischer Meisterschaft mit elementarem improvisierten Spiel. Er war zum Zeitpunkt des Gesprächs 59 Jahre alt und lebt seit seinem 27. Lebensjahr in der Lebensgemeinschaft. Innerhalb der Akademie arbeitet er als Dozent für Improvisation und musikalische Praxis. Sein Wesen ist offen, freundlich und herzlich, verwandt mit den hellen Tönen einer Flöte, und da er gern mit Menschen kommuniziert, gewinnt er zu jedem sofort Kontakt. Ich führte das Interview mit ihm an einem Maitag im Jahr 2010 in seinem Musikzimmer in Klein Jasedow. Am Vortag des Interviews, einem Sonntag, hatte ein offenes „Frühlingssingen“ im nahe gelegenen „Duft- und Tastgarten“ mit dem – im Jahr 2002 gegründeten – „Klein Jasedower Chor“ stattgefunden.

Seit seinen Kindertagen gehört Musik für Klaus Holsten zu seinem Leben. Seine Mutter sang jeden Tag mit ihm und sorgte dafür, dass er schon früh eine sehr gute musikalische Ausbildung erhielt. Für ihn ist es „unsagbar, was Musik berührt“, und er empfindet Musik als einen „elementareren Teil“ des Menschen. Er beschreibt, wie er als Jugendlicher „überwältigt“ war beim Hören einer Beethoven-Symphonie, und spricht von der „geistigen Welt“, die sich ihm beim Spiel von Musik der Gotik öffnete. Und er sagt: „Ich denke, dass Musik und Liebeskraft ganz stark zusammen hängen, und nicht umsonst sind mit die ersten Laute, die eine Mutter ihrem Kind angedeihen lässt, musikalische Laute, worin Liebeskraft zu Klängen gemacht wird.“ Wenn er Musik hört, erkennt er „gewaltige graduelle Unterschiede“ in der „musikalischen Intensität“. Für ihn hängt die Qualität von Musik davon ab, ob sie von Liebeskraft beseelt ist. Musik empfindet er als „etwas Göttliches“, etwas, das „offensichtlich auch etwas Transzendentes“ sei. Eingedenk des gemeinsamen Frühlingssingens am Vortag mit vielen Menschen aus den umliegenden Dörfern erwähnt er, dass es ihn zutiefst gerührt habe, wie alle zusammen „Es tönen die Lieder“ gesungen hätten, und er sagt: „Man merkt, sie treten damit gemeinsam in einen anderen Raum ein, und indem sie so etwas singen, werden sie mit Licht übergossen.“ In solchen Augenblicken, in denen Menschen, die sich kaum oder gar nicht kennen, auf einer elementaren Ebene zusammen singen, empfindet er die gemeinschaftsbildende Kraft der Musik als besonders stark.

Im Rückblick auf die Anfänge der Lebensgemeinschaft beschreibt er die Musik als die zentrale Kraft im täglichen Leben: „Da hat ganz viel Musik geschwungen, weil wir alle in Musik gefühlt haben. Und wenn wir uns dann zusammen gefunden und

improvisiert haben, dann hat sich dieser permanente Zustand materialisiert. Das hat nie etwas Künstliches gehabt, weil wir wussten, wir steigen eigentlich von einer Erscheinungsform desselben Kontinuums in die andere. Und wenn wir heute im Now!-Ensemble [einem Ensemble der Gemeinschaft] spielen, dann ist es deswegen gute Musik, weil es dieses Kontinuum unter uns nach wie vor gibt.“

Demgegenüber nimmt er die verbindende Kraft der Musik in der heutigen Lebensgemeinschaft aus vier Generationen als eine Kraft wahr, die sich weniger als früher konkret manifestiert, doch nach wie vor immer gegenwärtig ist. Augenblicke in der Gemeinschaft, in denen sich Musik als etwas Gemeinsames manifestiert, beschreibt er als ein „Extrageschenk“ und als „Sternstunde“.

Als eine stark gemeinschaftsbildende Kraft in der Gemeinschaft empfindet er „etwas Überpersönliches“, das er „die soziale Gestalt“ nennt. Die Entstehung dieser Gestalt „seit 1977“ sei „etwas Geheimnisvolles“. Und er sagt: „Die gemeinschaftsbildende Kraft ist, glaube ich, das Aufrechterhalten eines Lebensstroms, der eine bestimmte Gestalt hat, und diese Gestalt, das fühle ich, will sich Bahn brechen. Insgesamt formt sich da um alle Widerstände herum, [...] diese soziale Gestalt. Und da könnte man im weitesten Sinne dann sagen: Ja, vielleicht ist das auch ein Klang.“ Diese Gestalt hat für ihn eine musikalische Qualität. Dazu sagt er: „Es gibt ja das Klanghaus als eine Art Herzkammer, und durch die Projektarbeit mit den Kindern wird das Klanghaus auch praktisch von jedem begangen. Alles, was darin aufzufinden ist an Instrumentarium mit seinem Eigencharakter, formt auch diese Musik von uns.“ Ihr liege ein „gemeinsamer Impuls“ zugrunde, aus dem heraus die „soziale Gestalt entsteht“, ein Impuls, der „von weiter außerhalb als von uns allen“ käme, und den jeder aus der Gemeinschaft spüre. Ob mit den Kindern ein Eisenbahnlied oder zu Weihnachten ein gemeinsamer Klang gesungen werde, sei letztlich das Gleiche, was er in dieser Weise formuliert: „Wenn ich gesagt habe, dass Musik sozusagen klanggewordene Liebeskraft ist, und wir eine schöne Gestalt sind, die von der Liebeskraft gespeist wird, dann ist das der Impuls.“

Wie sich dieser Impuls musikalisch auf einer materiellen Ebene zeige, hänge von den unterschiedlichen Sozialisierungen ab. Und er spricht von „unserer verrückten Welt“ mit ihrer „Dissoziierung“, – z.B. der Tendenz bei jungen Leuten, mit Laptops auf dem Schoß und Kopfhörern Musik zu hören, wobei jeder „mit so einer Glocke über sich an einem Erwachsenen-Gameboy herumwerkeln“ würde. Dazu sagt er: „Tendenzen davon, bei aller Gemeinsamkeit, gibt’s in unserer kleinen Gesellschaft ganz genauso wie in der großen, denn dafür leben wir absolut in der gleichen Zeit.“ Bei aller Dissoziierung hat diese Zeit für ihn auch eine „integrale Qualität“. Man könne „Verwandtes miteinander tun, was dann aus einer elementaren Ebene herauswächst.“ Dies werde innerhalb der Akademie mit den „Symphonien des Augenblicks“, den interaktiven Konzerten, kultiviert. Das Integrale daran sei „ein tastendes In-die-Tat-umsetzen der Erkenntnis, dass die Welt Klang ist und nicht eine bestimmte Art von Musik“. Diese Haltung symbolisieren für ihn die „Klanghaus-Klän-

ge“ der elementaren Musikinstrumente, die von jedem Menschen spielbar sind. Man könne auf ihnen „hohe Kunst machen“ oder „auch eine ganz elementare Intuition fließen lassen“. Die Synthese beider Ansätze verkörpert für ihn einen integralen, heilsamen Aspekt, der nicht allein von der Ausprägung künstlerischer Meisterschaft oder intuitiven, elementaren Spiels geprägt sei, sondern von einem „Sich-Verweben aller Elemente“.

Diese Verbindung von hoher Kunst, von Wissensvermittlung und elementarer musikalischer Praxis, nimmt er als „heilsame Kraft“ wahr, „weil sie Trennung aufhebt“. Eine solche Synergie äußere sich z.B. besonders in den Studiengängen der Akademie, und er glaubt, dass die Dinge, die dabei geschehen, „auf subtile Weise zurück in die Gemeinschaft und auch in die Gesellschaft“ wirken. Die „Verbindung von elitärer Meisterschaft und elementarer Intuition“ beschreibt er als „zwei Dinge“, die in der Gemeinschaft wie in der Akademie zusammengeführt würden. Und er sagt dazu: „Wie kommen wir sonst dazu, mit unseren Biografien solche Leben zu führen? Ich glaube, dass das eine ganz heilsame, elementare Kraft ist, die da entwickelt wird, und die wirkt sich auf eine unsichtbare und geheimnisvolle Weise auch auf die Gemeinschaft aus.“ Zwischen den Aktivitäten innerhalb der Akademie und der Gemeinschaft bestünde eine beständige Wechselwirkung, und diese wechselseitige Befruchtung habe für ihn einen „heilsamen Charakter“. In krassem Gegensatz dazu steht für ihn die immense Empathielosigkeit in der modernen Gesellschaft, z.B. die heutigen Zustände an etlichen Schulen, wo Kinder „verlernen, zu spielen, Kinder, denen es egal ist, ob sie sich gegenseitig wehtun.“

Die „soziale Gestalt“ der Gemeinschaft beschreibt er als stark „gesellschaftsbezogen“, und sagt: „Ich glaube, dass unsere gemeinschaftlichen Impulse daraufhin zielen, gesellschaftsverändernd oder heilsam zu wirken.“ Dies gelte besonders für ihre musikalischen Aktivitäten, und er wünscht sich, dass sie noch viel stärker Teil des gemeinschaftlichen Lebens würden. Im gemeinsamen Singen sieht er ein starkes soziales Element, es würde „in einem hohen Maße Empathie befördern“ und sei „ein Mittel, um miteinander in einen Gleichklang zu kommen.“

Und er spricht von einer neuen Form gemeinschaftlichen Musizierens im Klanghaus, den „Symphonien des Augenblicks“ und den „Klanggeschichten“. Klaus Holsten beschreibt letztere als eine „Form von Community Music“, die dadurch ins Leben gerufen wurde, weil einem „Bedürfnis gefolgt wurde“: eine junge Frau aus dem regionalen Umfeld hatte angeregt, sich monatlich im Klanghaus zu treffen, um sich gegenseitig persönliche „Klanggeschichten“ auf musikalische Weise zu erzählen. Für ihn sind diese Veranstaltungen „Ebenen, die auf die Umgebung hin ausstrahlen“. Auch die von den Menschen der Umgebung sehr gut besuchten „Meisterkonzerte“ schließt er mit ein, wobei er betont, dass für ihn gerade die „Spannweite des Bogens“ bedeute, dass „nicht nur die Intuition“, sondern auch die „Hochbildung“ mit der Musik im Klanghaus „in die Breite geschickt werden kann“. Die Tatsache, dass der ehemalige Klein Jasedow Schlachter, ein sehr feinsinniger Mann, nahezu sämt-

liche Veranstaltungen des Klanghauses besuchen würde, sei für ihn ein Beispiel für das „eigentlich Integrale“ bei den Aktivitäten der Akademie und der Lebensgemeinschaft.

Zwischen der Musik und der Natur besteht für ihn eine starke Verbindung. Aus dem Bewusstsein heraus, „das alles Schwingung ist“, würden „viele Menschen die Natur als musikalisch empfinden“. Musikalische und natürliche Formen sind für ihn voller Analogien, und er sagt: „Wenn ich in jedem Birkenblatt oder in jedem Zweig oder in jedem Stein eine musikalische Gestalt erahnen kann, dann hängt das einerseits mit diesem Wissen zusammen, und andererseits auch mit dem Gefühl, dass, wenn man in der Natur ist, die Musik in einem sehr lebendig ist.“ Allein „über die Analogie von Formen“ könne man „einen Grashalm tönen lassen, einen „Rhythmus in einem Blatt“ erkennen oder eine Melodie erspüren, wenn man „die Augen über eine Horizontlinie streifen“ lasse. Es gebe für ihn noch „etwas Anderes“, wenn er in die Natur gehe, denn all die „Steine, Bäume, Tiere oder Wolken“ hätten ja „eine seelische Komponente“, und die sei „wiederum von Musik getragen“ oder „von Musik umhüllt“. In seinen Seminaren würde er versuchen, „einerseits über die reine Wahrnehmung diese seelischen Qualitäten der nicht-menschlichen natürlichen Gestalten wie Bäume, Pflanzen, Wasser, Tiere zu erträumen oder zu erahnen“, was „ein spiritueller Vorgang“ sei. Andererseits rege er die Teilnehmenden dazu an, auf analytische Weise aufmerksam die Oberfläche eines Blattes oder Steins zu betrachten und aus den sich ergebenden Analogien heraus zu improvisieren. Für ihn ist die beseelte Natur die stärkste musikalische Inspirationsquelle.

7.11.2 Auswertung

7.11.2.1 Beseelte Musik – zur Ebene des Persönlichen mit dem Bezug zur Musik

Für Klaus Holsten ist Musik seit seinen Kindertagen so essentiell wie die Luft zum Atmen. Da er schon mit 16 Jahren konzertierte, kam er früh in Kontakt mit den Werken der klassischen Musikkultur, durch sein Interesse an Alter Musik auch mit der geistlichen Musik der Frührenaissance, und die Spiritualität in dieser Musik prägte ihn sein Leben lang. Nur eine beseelte Musik ist für ihn wirklich Musik. Ein besonderer Wesenszug seiner künstlerischen Persönlichkeit ist das Verbindende, Brückenbauende zwischen Polen verschiedenster Art, – wie z.B. Meisterschaft und elementarem Spiel –, und er hat die Fähigkeit, Menschen unterschiedlichster Herkunft in der Musik zusammen zu führen, von MusiktherapiestudentInnen über behinderte Menschen bis hin zu Menschen aus dem dörflichen Umfeld Klein Jasedows, die noch nie die Erfahrung hatten, singen oder musizieren zu können. Seine langjährigen Erfahrungen in einer von hoher Verbindlichkeit geprägten Künstlergemeinschaft, die Leben und Kunst in einem ganzheitlichen Kontext sieht,

trugen dazu bei, dass für ihn Musik und „Liebeskraft“ unmittelbar verbunden sind, etwas, das ihn sein ganzes Leben als tiefe Einsicht und grundlegender Wert begleitet.

7.11.2.2 Der Klang der sozialen Gestalt – zur Ebene des Zwischenmenschlichen mit dem Bezug zur Musik

Diese Ebene bildet den Kern von seinen Aussagen. So wie für ihn Musik „klanggewordene Liebeskraft“ ist, nimmt er diesen „Klang“ auch in der „sozialen Gestalt“ der Lebensgemeinschaft wahr, die sich auf Grund musikalischer Beziehungen bildete. Er sieht diese Gestalt von einer starken Kraft getragen, deren Wesen fließend ist, wenn er sagt, dass sie sich „um alle Widerstände herum“ forme. Die Gestalt ist für ihn nichts Festgefügtes, Statisches, sondern etwas in einem ständigen Prozess der Wandlung Begriffenes, das „von der Liebeskraft gespeist“ ist. Aus seiner Sicht formt die „soziale Gestalt“, die er im weitesten Sinn als einen Klang wahrnimmt, eine unhörbare musikalische Qualität, welche sich atmosphärisch im alltäglichen Leben genauso äußert wie in der musikalischen Arbeit vieler Mitglieder der Gemeinschaft. Er beschreibt das Klanghaus als die „Herzkammer“ dieser sozialen Gestalt, in der sowohl die ältere wie auch die jüngere Generation vielfältige musikalische, zwischenmenschliche Beziehungen mit Menschen innerhalb wie außerhalb der Gemeinschaft eingehen. Die Herzesebene ist für ihn die grundlegende Basis, die in diesen Beziehungen aufgesucht wird, ob innerhalb der Musik- und Tanzwerkstatt, beim Erzählen von „Klanggeschichten“ oder in den „Symphonien des Augenblicks“ mit den elementaren Musikinstrumenten. Dabei weist er auf den Resonanzcharakter solcher Prozesse hin und spricht davon, wie das besondere Instrumentarium des Klanghauses mit seinem „Eigencharakter“ auch auf die Menschen zurückwirke und ihre musikalische Sprache formen würde. Nach seiner Wahrnehmung entstehen durch diese synergetischen Prozesse Beziehungen zwischen Menschen, die von Verbundenheit und Empathie geprägt sind, eine Qualität, die in den persönlichen wie musikalischen Beziehungen innerhalb der Gemeinschaft spürbar ist und in ihren Wirkungskreis hinein ausstrahlt.

7.11.2.3 Innere Räume – zur Ebene des Spirituellen

Musik als „Liebeskraft“ und Spiritualität sind für ihn untrennbar verbunden, – er versteht Musik als eine Brücke zu etwas Göttlichem. Diese Spiritualität ist wie ein Grundton im gesamten Interview spürbar, gleich, ob er seine Beziehung zur Musik, den Kontext der Lebensgemeinschaft oder den der Akademie darstellt. Auf dieser Basis spricht er von dem Impuls, aus dem heraus die Musik der Gemeinschaft und

ihre soziale Gestalt entstehen würde, ein Impuls, der „etwas Geheimnisvolles“ sei, „etwas Überpersönliches“, das aus einer größeren Weite käme als allein aus den Menschen der Gemeinschaft.

Musik öffnet für ihn eine „geistige Welt“, die er schon in jungen Jahren wahrnahm. Diese Qualität der Musik empfindet er ebenso auf einer elementaren Ebene, wenn er den besonderen Raum beschreibt, in den die singenden Menschen am Vortag des Interviews im „Duft- und Tastgarten“ getreten seien, – einen Raum, in dem es war, als seien sie „mit Licht übergossen“.

7.11.2.4 Musik an Naturplätzen – zur Ebene der Verbindung von Natur und Musik

Musik und Natur haben für Klaus Holsten eine dichte Verbindung, denn alle Wesen der Natur empfindet er als beseelt und „von Musik umhüllt“. Die gesamte Natur ist für ihn voller musikalischer Elemente: Schwingungen, Rhythmen, Klänge, Resonanzerscheinungen. In seiner künstlerischen und pädagogischen Arbeit, in der er Musik- und Naturerfahrung verbindet, wie z.B. in seinem Seminar „Musik an Naturplätzen“, gibt er den Teilnehmenden die Möglichkeit, die seelischen Qualitäten natürlicher Gestalten „zu erträumen oder zu erahnen“. Diese Wahrnehmung der inneren Musik in der Natur ist für ihn ein spiritueller Vorgang. Auch über die Analogie der Formen von Blättern, Steinen, Bäumen oder Horizontlinien lässt er in seinen Seminaren die Verbundenheit von Musik und Natur erfahren.

In der Natur erlebt er die stärkste Inspiration zur Improvisation. Und genauso wie bei der Musik ist für ihn das innere Wesen der Natur mit Worten nicht fassbar.

7.11.2.5 Resonanz und Ökologie – zur Ebene der Einbeziehung des Umfelds

Klaus Holsten beschreibt, wie im Rahmen der Akademie und des Klanghauses die Menschen der Umgebung von Klein Jasedow intensiv in musikalische Erfahrungen mit einbezogen werden. Er nennt dabei beispielhaft drei Ebenen, von denen er sieht, dass sie besonders ins regionale Umfeld ausstrahlen: die „Symphonien des Augenblicks“, die „Klanggeschichten“ und die Konzerte. Sie würden von Menschen der Region gern angenommen und gut besucht, wobei vor allem die interaktiven Konzerte dazu beitragen würden, dass die Inhalte und Anliegen der Akademie – wie z.B. Empathie und eine Vertiefung des Hörens – zunehmend Verständnis und Resonanz finden. Mit der Etablierung der „Klanggeschichten“ sei er einem Bedürfnis gefolgt, das von außen an ihn herangetragen wurde: dem Wunsch, sich auf nonverbale Weise musikalisch persönliche Geschichten zu erzählen. Von daher würden die Teilnehmenden selbst dazu beitragen, dass diese informellen musikalischen Begegnun-

gen eine „angemessene Form“ bekämen. Auf diese Weise beschreibt er einen beständigen Fluss gegenseitiger Befruchtung zwischen den Menschen der Akademie bzw. der Lebensgemeinschaft und denen ihres Umfelds im Sinne einer musikalischen Ökologie.

7.11.2.6 Elementare Verwandtschaft – zur Ebene des kulturellen Wandels

Auch wenn die Gemeinschaft durch musikalische Beziehungen entstand und nicht aus politischen Ambitionen heraus, beschreibt K. Holsten es als ein klares Ziel ihrer gemeinsamen Impulse, gesellschaftsverändernd zu wirken. Für ihn ist es vor allem die „soziale Gestalt“ der Gemeinschaft, die einen gesellschaftlichen Bezug hat und ins Umfeld hin ausstrahlt. Er kritisiert die Auswirkungen der modernen Gesellschaft und ihrer Medien auf die Menschen und hält sie für äußerst gefährlich, weil sie z.B. dazu führen würden, dass jeder nur in seiner eigenen Welt wie unter eine Glocke leben würde. Diese Entwicklung hinterlasse sogar in der Gemeinschaft und innerhalb der Studiengänge der Akademie ihre Spuren. Er empfindet in der modernen Gesellschaft etwas krankhaft Dissoziierendes und beklagt die Empathielosigkeit, die heute an etlichen Schulen das soziale Klima bestimme. Doch benennt er auch eine „integrale Qualität“ der heutigen Zeit: z.B. die Chance, in dieser Gesellschaft auf einer elementaren Ebene integrierend zu wirken, was im Rahmen der Akademie kultiviert werde. Als Beispiel nennt er die „Symphonien des Augenblicks“, in denen etwas elementar „Verwandtes“ zwischen Menschen gesucht werde auf der Basis der Erkenntnis, dass die Welt Klang sei. Die Instrumente des Klanghaus sind für ihn ein Symbol für dieses Tasten hin zu einer neuen Kultur, die von einer grundlegenden Verwandtschaft aller Menschen ausgeht, einer Verwandtschaft, die sich in gemeinsamen Klängen und Rhythmen äußert. Diesen gemeinsamen Prozess sieht er als etwas Fließendes, Organisches, das „aus einer elementaren Ebene“ herauswachse.

7.11.2.7 Die Kraft der Verbundenheit – zur Ebene des Therapeutischen

Der Aspekt des Therapeutischen zeigt sich für ihn in dem weiten Sinn der Bildung eines Bewusstseins in der Region, in dem sich konventionelle Trennungen zugunsten von Integration und Verbundenheit aufheben würden und ein gemeinsamer innerer Wachstumsprozess befördert werde. Diese Integration, ein „Sich-Verweben“ verschiedenster Elemente sieht er z.B. in der Arbeit der Akademie, wo hohe Kunst neben elementarer Praxis steht, und beides als eine Einheit wahrgenommen werden kann. Wenn einheimische Dorfbewohner sowohl die Meisterkonzerte wie die „Symphonien des Augenblicks“ besuchen, sei diese Verbindung gegeben, – etwas, das sich langfristig auf die Region auswirke. Ein heilsamer Aspekt liegt für ihn auch in

der wechselseitigen Befruchtung der Aktivitäten innerhalb der Studiengänge, der Gemeinschaft und der umgebenden Region. Diese Ausstrahlung und gegenseitige Durchdringung sei als heilsame Kraft deutlich spürbar.

7.11.3 Resümee

Musik und Gemeinschaft sind für Klaus Holsten die grundlegenden Elemente, von denen sein ganzes Leben durchdrungen ist, Musik als „klanggewordene Liebeskraft“. Auf seinem Weg zu einer ganzheitlichen, integrierten Form des Lebens und Wirkens bewegte er sich beständig im Spannungsfeld zwischen konventionellen und neuen, zukunftsweisenden Lebens- und Arbeitsformen. Als Mitbegründer der Europäischen Akademie der Heilenden Künste und der Klein Jasedower Lebensgemeinschaft trug er zum Aufbau eines Ortes bei, der einen besonderen Kulturimpuls verwirklicht und zugleich intensiv mit seinem regionalen wie überregionalen Umfeld vernetzt ist.

Dieser Impuls zielt angesichts einer Welt voll Dissoziierung und Trennung hin zu einer Kultur der Verbundenheit, Empathie und Integration: von künstlerischen wie therapeutischen Ansätzen, von Meisterschaft und elementarer Praxis, von Mensch und Natur, von Menschen unterschiedlichster Bildung und Sozialisierung, von allen Generationen.

Die „soziale Gestalt“ der Lebensgemeinschaft und die Akademie tragen den Impuls in die Region des Lassaner Winkels und nehmen von dort wieder Impulse auf, was für Klaus Holsten im weitesten Sinn eine musikalische Qualität bedeutet, ein sich wandelnder innerer Klang der „sozialen Gestalt“ wie auch der Region. Innerhalb der sich entwickelnden gemeinschaftsorientierten künstlerischen Formen – vom Chor-singen, der Musik- und Tanzwerkstatt, den „Symphonien des Augenblicks“ bis hin zu den „Klanggeschichten“ –, verwirklicht sich dieser Impuls im Sinne einer CMT, in die die Transformation einer gesamten Region, der Klang der Region, mit eingeschlossen ist.

Mir scheint, dass im Erleben dieser elementaren Prozesse, von Musik und Gemeinschaft ein Aspekt von CMT im weitesten Sinn liegt. Gerade in den „Symphonien des Augenblicks“ schwingt etwas mit, das über das reine Erleben einer musikalischen Communitas hinausgeht. So erscheinen mir diese Momente der Verbundenheit unterschiedlichster Menschen in der Musik wie Samenkörner, aus denen sich ein neues Verständnis von Kunst, Heilung und Gesundheit bildet.

7.12 Facites zu allen Interviews

Vor dem Hintergrund dieser Interviewstudien und ihrer Projekte wird deutlich, dass ihnen ein Potential innewohnt, das einen nachhaltig wirksamen Beitrag zur Lindering und Heilung der zerspaltenden Auswirkungen des „Mythos der Materialität“ leisten kann: Angefangen bei musikalischen Gemeinschaftserfahrungen in geschützten Räumen von Ruhe und Geborgenheit über große musikalische Gemeinschaftsprojekte wie interaktive Konzerte und Großveranstaltungen an öffentlichen Plätzen bis hin zu der Arbeit für ein neues Bewusstsein eines von Musik, Gemeinschaft und Spiritualität durchdrungenen Lebens, zielen die meisten der untersuchten Projekte auf eine grundlegende Veränderung der modernen Gesellschaften. Den InterviewpartnerInnen ist dabei mehrheitlich ihre „umfassende soziale und Gemein-sinn-stiftende Bedeutung und Aufgabe“ bewusst (siehe These). Von daher können diese Projekte als CMT-Projekte in einem weiten Sinn gesehen werden, – als schöpferische Kräfte für eine sich wandelnde Kultur.

Bei der Erarbeitung eines abschließenden Fazits dieser Interviewstudien fasste ich zunächst jeweils alle thematischen Tendenzen zu den sieben Fragenkomplexen zusammen, wobei sich jeder Ebene acht Tendenzen bzw. Titel zuordneten. Nun versuchte ich, mich dem „Zusammenklang“ dieser Titel auf musikalische Weise zu nähern, indem ich sie wie die Töne einer achtstufigen Tonskala wahrnahm und sie mit dem inneren Ohr zu einer Melodie oder einem Zusammenklang verband. Bei diesem inneren Hören richtete ich meine Aufmerksamkeit darauf, ob aus dem „Gesamtklang“ der Titel ein bestimmter Ton hervorschimmerte, stärker als alle anderen, – bezogen auf den Kontext dieser Dissertation. Um dieses Vorgehen zu verdeutlichen, führe ich hier alle thematischen Tendenzen innerhalb der Auswertungen in der Ordnung der sieben Ebenen auf, wobei der „hervortönende“ Titel optisch besonders gekennzeichnet ist:

1. zur Ebene des Persönlichen mit dem Bezug zur Musik:

Musik als Erfahrung der Einheit

Eintauchen in ein Schwingungsfeld

Auf der Suche nach dem Echten

..... wie der Wind zu Wolken und Meer

Augenblicke der Synchronisation

Musik ist so etwas Einfaches

Musik als sinnlicher Ausdruck

Beseelte Musik

2. zur Ebene der zwischenmenschlichen Beziehungen:

Gemeinsames Atmen

Musik als Basis von Gemeinschaft

Integration und Gastfreundschaft
Eine transversale Universalsprache
Musik – die Kunst des Zusammenlebens
Hören in Gemeinschaft
Verbundenes Leben
Der Klang der sozialen Gestalt

3. zur Ebene der Spiritualität:

Ein horizontales Kraftfeld im Gesang
Musikalische Rituale für die Gemeinschaft
Spiegel der Sonne
Von der Zerissenheit zum Einssein
.... in den Himmel geflogen
Die Kraft des Musikalischen
Homo donans
Innere Räume

4. zur Ebene der Natur mit dem Bezug zur Musik:

Klingende Schöpfung
Singen mit Tieren, Pflanzen und Wasser
Musik als ein Flusslauf
Berührung von Urbildern
Die Natur von Beziehung
Es ist alles schon da
Musik als Gesang der Natur
Musik an Naturplätzen

5. zur Ebene der Einbeziehung des regionalen Umfelds:

Wächter der Menschen
Singkreise für alle
Mitsingkonzerte
Singen als Gesundheitserreger
Werkstatt-Performance für die ganze Schule
Musik für Ausgeschlossene
Kultureller Austausch und Schenkökonomie
Resonanz und Ökologie

6. zur Ebene des kulturellen Wandels:

Wandlungsimpulse
Ermutigung im Singen
Bausteine einer neuen Kultur

Eine neue Gemeinschaftlichkeit
Kinder – die Zukunft der Gesellschaft
Ein Beitrag für eine menschlichere Gesellschaft
Die Ästhetisierung der Gesellschaft
Elementare Verwandtschaft

7. zur Ebene des Therapeutischen:

Überspringen von Mauern
Im täglichen Leben verwoben
Einfach nur sein
Singen als ökologisches Werkzeug
Beziehungsqualitäten
Therapie im weitesten Sinn
Krankheit als Disbalance in der Gemeinschaft
Die Kraft der Verbundenheit

Führt man diese sieben hervorgehobenen thematischen Tendenzen zusammen und hört auf den „Klang“ der Aussage, die sie in ihrer Gesamtheit kreieren, so wird eines deutlich: Ihre Aussage spricht von dem alles Leben durchdringenden Wesen der Musik. Versucht man, die Gleichzeitigkeit dieser Aussage in Worte zu fassen, ergibt sich folgende Kette der Phänomene: Musik – als Erfahrung der Einheit – ist Gemeinschaft ist spirituelle Erfahrung ist Natur ist Resonanz ist Wandel ist Therapie in einem ökologischen Sinn. Die Musik ist untrennbar mit allen weiteren Phänomenen verbunden, eins spiegelt sich im anderen bzw. bildet sich im anderen ab. Dabei wohnt allen ein Aspekt des Unbeschreibbaren, Informationellen inne, das über das jeweilige Phänomen hinausgeht.

Diese Erkenntnisse schlagen eine Brücke zur These dieser Dissertation, denn sie legen dar, „dass Musik im weiten Sinn (insbesondere in ihren heilsamen Aspekten) eine integrale Komponente der ganzen (= ungetrennten) Innen- und Außenwelt des Menschen ist.“ Ferner bildet sie einen Hintergrund für den darauf folgenden Satz der These: „Als informationelle, gemeinschaftliche Ausdrucksform der Natur, in die der Mensch mit seinen komplexen Fähigkeiten als essenzielles, nicht heraus zu dividierendes Mitglied eingewoben ist, kann Musik genauso als bewusstes Werkzeug des Menschen dort eingebracht werden, wo die lebensfördernden Bezüge abgebrochen sind, brüchig geworden sind oder zu zerbrechen drohen.“ Und auch der dritte, darauf folgende Satz steht in Resonanz zu dieser Aussage vom Wesen der Musik: „Auf diese Weise dient die CMT zur Wiederfindung, Restaurierung und Neuschaffung einer kraftvollen Lebenspraxis, die ein gesundes, erfülltes Leben in Verbundenheit ermöglicht und den Menschen zur Verwirklichung seiner Wesensnatur als Naturwesen befähigt und seiner edelsten Bestimmung, nämlich seinem die ganze Erde umfassenden Lebensraum liebend und schöpferisch gestaltend zu dienen.“

In den Auswertungen aller untersuchten Projekte wurde dargelegt, auf welche Weise sie in unmittelbarer Nähe zu CMT stehen, auch wenn sie nicht als solche bezeichnet werden. An dieser Stelle sei noch hinzugefügt, dass sie alle – wenn auch auf verschiedene Art – die drei von B. Stige definierten speziellen Charakteristika von CMT erfüllen: Sie sind „ökologisch, musikzentriert und wertegeleitet“ (Stige 2004b, S. 3 f.). Diese Untersuchungen zeigen, dass B. Stiges erwähnten drei Aspekte nicht additiv oder alternativ zu sehen sind, sondern sich – im Rahmen von CMT – gegenseitig bedingen und ihre Kraft erst in ihrer Gesamtheit und Gleichzeitigkeit entfalten. Dabei wird auch deutlich, dass das innere Wesen der Musik bei der Mehrzahl der Projekte im Vordergrund steht.

In diesem Zusammenhang sei der gedankliche Bogen zurück zu den oben exponierten thematischen Tendenzen gespannt, die eine Essenz von den Aussagen der Interviews wiedergeben, hinter denen sich ein wahrer Reichtum von Lebenserfahrungen und Erkenntnissen verbirgt. Im Folgenden lasse ich jeden der hervorgehobenen Titel noch einmal anklingen, kommentiere vergleichend die Ebene, für die sie stehen, und gebe auf diese Weise eine abschließende Zusammenfassung der zentralen Aspekte aller Interviews. Dabei findet die These dieser Arbeit eine Bestätigung, wobei auch Gesichtspunkte aufscheinen, die im Rahmen dieser Untersuchung neu sind, wie z.B. die Interviews mit den Klosterbrüdern zeigen.

7.12.1 Thematische Tendenz: Musik als Erfahrung der Einheit

Bei allen Projekten steht die Erfahrung der Einheit in Verbindung mit Musik im Vordergrund, etwas, was unmittelbar aus Pater Abrahams Worten klingt.

In allen Interviews war diese thematische Tendenz unüberhörbar wie ein klarer Oberton. Sie ist hörbar in Pater Michaels „Wächter“-Dasein für die Menschen oder in seinem Wort des „Wir-Herzens“, in der inneren Weite, mit der sich Hagara Feinbier und Christoph Kapfhammer in ihre Singkreis- und Chorarbeit hineingeben, in Karl Adameks Worten zur „Einsseins“-Erfahrung beim gemeinschaftlichen Singen in der Natur, und sie klingt aus dem Ausspruch eines „schweren Jungen“: „das klingt ja wie Liebe“, den Gisela Lenz wiedergibt. Sie spricht aus dem Vertrauen von Iris von Hänisch in die Kraft der Musik, Menschen zu verbinden, wie aus Heide Göttner-Abendroths Worten zur Verbundenheit von Musik, Gemeinschaft, Natur und Spiritualität und aus Klaus Holstens Naturerfahrungen mit Musik.

Musik als Einheitserfahrung, – diese Wahrnehmung ist in allen Interviews anzutreffen, sei es in der Beziehung zum Mitmenschen, zu einer Gemeinschaft, zur Natur oder zu etwas Transmateriellem.

7.12.2 Tendenz: Musik als Basis von Gemeinschaft

In allen Projekten gehen Musik und Gemeinschaft eine dichte Verbindung ein, – etwas, das sich aus der Auffassung von Musik als „klanggewordener Liebeskraft“ (K. Holsten) organisch ergibt. Man könnte angesichts der Interviews die philosophische Frage stellen: Was steht an erster Stelle, die Musik oder die Gemeinschaft, bildet sich Gemeinschaft aus der Musik oder bildet sich Musik aus der Gemeinschaft, oder ist von vornherein beides untrennbar verbunden? Ich neige zur letzteren Auffassung, da es scheint, als würden sich beide wechselseitig beständig neu kreieren. Das alltägliche Singen hält die Gemeinschaft der Klosterbrüder zusammen, und H. Feinbier betont, dass es ohne die Musik die ZEGG- Gemeinschaft nicht mehr gäbe. C. Kapfhammer und K. Adamek erleben in ihrer Chor- und Seminararbeit die starke gemeinschaftsbildende Kraft des Singens, und G. Lenz beschreibt, wie sich durch die Musik spontane Gemeinschaften zwischen jungen Menschen bilden, die sich vorher gewalttätig begegnen. I. v. Hänisch spricht vom hohen Wert des gemeinschaftlichen Erlebens der Live-Konzerte, aus denen sich völlig neue Ebenen der Beziehung bilden, in H. Göttner-Abendroths Werk ist das Verständnis von Musizieren, Singen und jeglicher Form von Kunst oder heilender Praxis von vornherein untrennbar mit gemeinschaftlichem Leben verbunden, und über die Musik entstand die Lebensgemeinschaft Klein Jasedow und später die Akademie.

Die drei Lebensgemeinschaften zeigen besonders deutlich die dichte Verbindung von Musik, Gemeinschaft und ihrer Ausstrahlung in ihr Umfeld. Während sie in der Klostersgemeinschaft den kommunitären Körper der Klosterbrüder im beständig wiederkehrenden Stundengebet prägt, führt sie im ZEGG zu neuen Formen freien Singens, Musizierens und Kommunizierens innerhalb der Gemeinschaft wie in ihrem Umfeld. In der Klein Jasedower Lebensgemeinschaft ist sie auf subtile Weise immer präsent und strahlt durch die Akademie mit ihren Veranstaltungen in die Region hinein. Versucht man, die Musik dieser Gemeinschaften innerlich zu hören, wird sofort deutlich, welche immensen strukturellen und inhaltlichen Unterschiede zwischen ihnen bestehen, und wie ihre spezifische Musik bereits das Wesentliche über sie aussagt. Man höre:

- Die liturgischen Gesänge der Mönche,
- Lieder aus aller Welt, gesungene Mantren und Weltmusik im ZEGG,
- Improvisationen und Lieder mit Kindern, Blues, Reggae, Jazz und Ska junger Mitglieder der Lebensgemeinschaft, experimentelle improvisierte Musik der professionellen MusikerInnen Klein Jasedows sowie Interpretationen klassischer Musikliteratur und das Singen von Volksliedern mit den 80- bis 90-jährigen.

Aus allen drei Gemeinschaften spricht ein starkes Vertrauen in die Kraft von Musik und Gemeinschaft. Die Klein Jasedower Gemeinschaft lebt aus dieser Kraft, und das Wesen ihrer sozialen Gestalt wird als musikalische Qualität wahrgenommen.

Für die Mönche ist ihr tägliches rituelles Singen ein verlässliches Kontinuum, das sie immer neu auf einer Ebene jenseits persönlicher Schwierigkeiten miteinander vereint. Durch die musikalischen Freiräume im ZEGG erfahren seine Mitglieder wie Gäste aus aller Welt Ermutigung, sich selbst und ihren Mitmenschen zu vertrauen. Dieses uneingeschränkte Vertrauen spricht aus allen Interviews und wird von den InterviewpartnerInnen ausdrücklich betont. Ebenso gilt für alle Projekte, dass Musik als ein Tor in der Beziehung zum Mitmenschen gesehen wird.

7.12.3 Tendenz: Ein horizontales Kraftfeld im Gesang

In allen Interviews klingt die spirituelle Dimension von Musik und Gemeinschaft in besonderer Weise an, auch wenn sie nur schwer in Worte gefasst werden kann. Sie klingt durch die Atmosphäre im Gespräch wie durch einzelne Worte, die ihre Dimension berührten. Ich spürte durch die Art, wie sie gesprochen wurden, – einfache Worte wie Geschenk, Kraftfeld oder Raum –, was mein Interviewpartner damit verband und aus welcher Tiefe sie rührten. Für alle von mir interviewten Menschen bedeutet Musik eine Brücke zu dieser Dimension. Dabei klingt aus vielen Interviews die intime Verbundenheit von Musik, Spiritualität und Natur. Dies wird besonders deutlich in einem Satz von Pater Abraham, in dem er von seinem Lehrer spricht, der seinen Schülern die Erkenntnis mitgab, dass das, was die Mönche (in der damaligen Situation) miteinander teilten, intimer sei als Sexualität. Er drückt damit die Zartheit dieser Thematik aus, die ans Unbenennbare grenzt. Der Aspekt klingt auch aus H. Feinbiers Worten, wenn sie von der besonderen Intimität spricht, die mit dem Sprechen über Spiritualität verbunden sei, einer Intimität, die größer sei als die der partnerschaftlichen Liebe.

Mehrfach wird in den Interviews die Grenze zum Unsagbaren erwähnt, so z.B. bei Pater Abraham, wenn er vom Wesen der Musik als „Nadelör“ spricht, „durch das man hindurchlinsen“ könne, oder von der „Schwingung jenseits der Person“. Singen und Musizieren ist für sie, ebenso wie für die Klosterbrüder, Gebet, Ausdruck einer spirituellen Haltung. Dieses Verständnis von Musik und Spiritualität wird auch spürbar, wenn I. v. Hänisch von der Schönheit der Musik spricht oder G. Lenz vom „Zauber der Begegnung“ und den „moments of meeting“, sie erklingt, wenn Pater Michael von der Hingabe spricht oder C. Kapfhammer von der Demut. Er, der institutioneller Religiösität sehr kritisch gegenüber steht, prägt den Satz, dass sich in der Musik die Sonne spiegele, und „vielleicht auch das Göttliche“.

7.12.4 Tendenz: Musik als Gesang der Natur

Aus nahezu allen Interviews spricht eine starke Verbundenheit mit der Natur, ihre Würdigung und das Bewusstsein, dass die Natur „von Musik umhüllt“ ist, wie es K. Holsten von der Akademie ausdrückt, oder H. Göttner-Abendroth, wenn sie sagt, Musik sei der „Gesang der Natur“. Auch bei den Gesangspionieren wie K. Adamek, H. Feinbier und C. Kapfhammer hat dieser Aspekt eine hohe Bedeutung. Bei diesen InterviewpartnerInnen wird deutlich, dass ihre Beziehung zur Natur eine spirituelle Dimension hat, – vielfach wird in der Natur gesungen und musiziert, wobei ihr Verehrung und Achtung entgegen gebracht wird. Dieses Bewusstsein ist auch bei den GesprächspartnerInnen spürbar, deren Arbeit sich in erster Linie hinter Mauern abspielt, z.B. Schul-, Gefängnis-, Krankenhaus- und Klostermauern. Bei der Frage nach der Natur wird, stärker als bei allen anderen Fragen, häufig ein kulturkritischer Aspekt deutlich: Das Bewusstsein der kulturellen Notwendigkeit einer Rückverbindung des Menschen mit der Natur. Dies spricht z.B. aus C. Kapfhammers Äußerung, dass es wichtig sei, sich nicht auf marginale Aspekte wie dem Singen in der Natur zu beschränken, sondern weit darüber hinaus neue gemeinschaftliche, in der Natur verwurzelte Lebensformen zu verwirklichen. Und H. Göttner-Abendroth betont die Untrennbarkeit von Musik und Natur, Geistigkeit und Körperlichkeit matriarchaler Kulturen, die so weit reicht, dass kein spezieller Kunstbegriff gebraucht wird, weil „alles mit allem verbunden“ ist.

7.12.5 Tendenz: Resonanz und Ökologie

Jedes der hier untersuchten Projekte ist in ausgeprägter Weise mit seinem Umfeld vernetzt, und ein in allen Projekten anzutreffendes Charakteristikum ist ihre Ausstrahlung in ihr Umfeld, mit dem sie auf unterschiedliche Weise in Resonanz stehen. Während diese Ausstrahlung bei den Klosterbrüdern auf eine subtile Art geschieht, zeigt sich bei den Projekten von H. Feinbier, C. Kapfhammer und K. Adamek, dass sie mit ihren Singkreisen, Mitsingkonzerten und Generationen-verbindenden Projekten eine neue Kultur des Singens befördern, die – wie es K. Adamek beschreibt – in nachhaltiger Weise als „Gesundheitserreger“, als „ökologisches Werkzeug“ für eine menschlichere Gesellschaft wirken. Diese Verbundenheit mit dem Umfeld auf mikro- wie makrosystemischer Ebene klingt deutlich aus der Leidenschaft, mit der K. Adamek für ein heilsames „Singen als Alltagskultur“ eintritt, aus G. Lenz' Worten zum Wesen der Musik als einer im Säuglingsalter beginnenden Kraft von Beziehung, aus I. v. Hänisch Berichten über Musik für benachteiligte Menschen, die in der Regel nie die Gelegenheit hätten, Konzerte zu besuchen, aus dem Verständnis von Kunst und Leben in matriarchalen Kulturen und aus der Verwobenheit der Klein Jasedower Akademie mit ihrem Umfeld.

In diesem Kontext klingt aus den meisten Projekten eine radikal ganzheitliche Auffassung von Musik, Kunst und Leben bzw. einem ökologischen Verständnis im weitesten Sinn. Dies gilt besonders für die Interviews mit H. Göttner-Abendroth, K. Holsten, H. Feinbier, C. Kapfhammer wie auch mit K. Adamek.

7.12.6 Tendenz: Die Ästhetisierung der Gesellschaft

Aus nahezu allen Interviews spricht eine kritische Haltung gegenüber der modernen westlichen Kultur. So ist die Gründung des ZEGG eine Antwort auf die isolierenden Strukturen der modernen Gesellschaft, und aus C. Kapfhammers Worten klingt sein grundsätzliches Misstrauen gegenüber erstarrten Strukturen und künstlichen, „hochgeblasenen“ Egoismen innerhalb der Gesellschaft. Sowohl K. Adamek als auch H. Göttner-Abendroth sprechen von der „Entmenschlichung“ der heutigen modernen Gesellschaft, und Gisela Lenz entzieht der politischen und gesamtgesellschaftlichen Entwicklung in Deutschland, die sie als herzlos, zerrissen und oberflächlich wahrnimmt, vollständig ihr Vertrauen. I. v. Hänisch beklagt die Entfernung der modernen Zivilisation vom „Grundprozess“ einer ursprünglichen Verbundenheit von Kunst, Natur und Leben, und K. Holsten weist auf die krankhafte Dissoziierung in der heutigen Gesellschaft hin.

Neben dieser grundsätzlichen Kritik sehen die meisten meiner InterviewpartnerInnen auch ein Wandlungspotential in der heutigen Gesellschaft, – etwas, was in den Projekten auf sehr unterschiedliche Weise ausgeprägt ist. Z.B. spricht K. Holsten – mit dem Bezug auf das Konzept der „integralen Kultur“ von J. Gebser – von der Chance in der Gesellschaft, mit Musik auf einer elementaren Ebene integrierend zu wirken und dabei Welten zu verbinden, die zunächst unverbunden nebeneinander stehen. Projekte wie die Akademie, das ZEGG und die Stiftungen El Canto del Mondo, MUSIKUZ und die moderne Matriarchatsforschung wurden ins Leben gerufen, um den Menschen der modernen Gesellschaften neue zukunftsweisende Lebensformen und/oder die Integration von Musik ins tägliche Leben zu vermitteln. Hier zeigt sich auch deutlich ein Bezug zur CMT: Alle Projekte strahlen auf jeweils unterschiedliche Weise in ihr Umfeld hinein und werden von ihren InitiatorInnen in einem gesellschaftspolitischen Kontext gesehen. Dieser Aspekt wird besonders klar von K. Adamek formuliert, der von „einer neuen Gemeinschaftlichkeit“ spricht, die durch das „Singen als Alltagskultur“ ausgelöst würde, einer Gemeinschaftlichkeit, die zu einer „Kultur des Vertrauens“ führen würde statt zu der heute vorherrschenden „Kultur der Angst“. Er – wie auch K. Holsten und H. Göttner-Abendroth – beklagen den immensen Verlust von Empathie in der heutigen Gesellschaft und weisen auf die Chance hin, durch die Kraft gemeinschaftlichen Singens, Musizierens und neuer Formen der Lebenspraxis zur Entfaltung einer neuen Kultur des Friedens und einer „Gesellschaft in Balance“ beizutragen. Iris von Hänisch hält Musik gar für

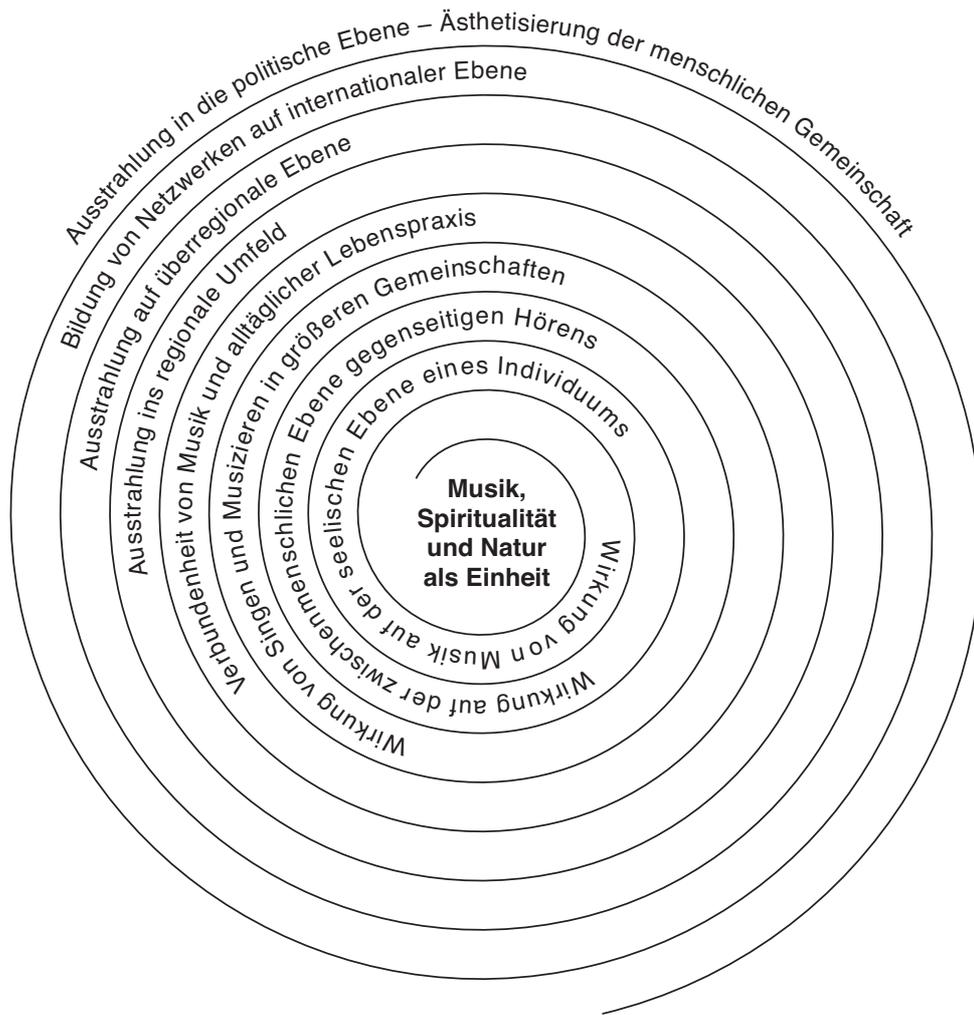
das Einzige, was gesellschaftsverändernd wirken könne. In allen Projekten wird die Notwendigkeit zum kulturellen Wandel gesehen, – wobei die Klosterbrüder diesen Aspekt eher allgemein als die Notwendigkeit einer menschlicheren Gesellschaft angesichts des Leids der Welt formulieren.

Nahezu aus allen Interviewbeiträgen geht hervor, dass die interviewten Menschen es für essentiell sinnvoll halten, von alten Kulturen zu lernen, – dies wurde angesprochen, obwohl ich dazu keine Frage stellte. Gelebt wird diese Haltung im täglichen Psalmodieren der Mönche, sie klingt aus der Gesellschaftskritik H. Feinbiers, die auf die natürliche Verbundenheit musikalischer traditioneller Rituale mit dem täglichen Leben verweist, aus der Beschreibung indianischer musikalischer Praxis von Iris von Hänisch mit dem Hinweis auf das Lebenswerk Carl Orffs und aus der Arbeit von H. Göttner-Abendroth, die auf globaler Ebene Matriarchate in Geschichte und Gegenwart erforschte.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Aktivitäten aller InitiatorInnen innerhalb ihrer Projekte und ihres Umfelds mittel- oder unmittelbar auf einen Wandel hin zu einer menschlicheren Gesellschaft ausgerichtet sind. Dies klingt am stärksten aus H. Göttner-Abendroths Äußerungen zu einer „Ästhetisierung der Gesellschaft“, gilt aber genauso für die Klein Jasedower Akademie, die Arbeit Karl Adameks, das ZEGG und für die anderen Projekte. Das einer veränderten, humaneren Gesellschaft zugrunde liegende Menschenbild ist – nach Heide Göttner-Abendroth – der „homo donans“, der schenkende Mensch. Dabei ist allen bewusst, dass ein solcher Wandel im Innern des Menschen und in zwischenmenschlichen Beziehungen beginnt, – was ich als Ausdruck einer musikalischen Qualität betrachte. So spricht Iris von Hänisch von der dringenden Notwendigkeit des „Aufeinanderhörens“, der gegenseitigen Wahrnehmung, – einer neuen Kultur des Hörens. Und G. Lenz betont die hohe Bedeutung gegenseitiger Resonanz auf einer elementar musikalischen Ebene zwischen Mutter und Kind wie auch zwischen Kindern und LehrerInnen.

Bei der Vertiefung in diese Äußerungen wird eines deutlich: Die Musik in Verbindung mit einer hörenden Haltung gegenüber dem Leben ist eine immens starke Kraft für einen gesamtgesellschaftlichen kulturellen Wandel, da sie alle Ebenen, die mikro- wie makroskopischen, materiellen wie spirituellen, durchdringt und in ihnen wirkt. Sie lebt im Herzen eines Menschen ebenso wie im Trommeln einer Menschenmenge, im Konzertsaal und im Gesang der Natur.

In der abschließenden Betrachtung der Interviews wird deutlich, welch immenses (r)evolutionierendes Wandlungspotential für eine menschlichere Welt der Musik innewohnt (vgl. Schata 1984, S. 104 f. zur Verbindung der Begriffe Revolution und Evolution bei Joseph Beuys). Meine folgende Grafik einer Spirale zeigt dieses Potential und gibt einen Eindruck davon, wie die Musik – im Rahmen von CMT – innerhalb eines kulturellen Wandlungsprozesses wirken kann, im Sinne einer Gleichwertigkeit aller Ebenen.



Von dieser inneren Ebene ausgehend über die zwischenmenschliche bis hin zur gesellschaftlich wirksamen Ebene spannt sich in allen Projekten ein weiter Bogen, der bis in die Verwirklichung einer gesunden Kultur für die Menschheit hineinreicht und von dort aus wieder in die inneren Ebenen zurückwirkt. Deutlich spricht dies aus K. Adameks Äußerungen, der durch eine Förderung der „Fähigkeit“ des Menschen mit Hilfe des Singens zur Entstehung einer gesunden Kultur beitragen will. C. Kapfhammer formuliert diesen Aspekt auf eine schlichte Art, indem er seine gesamte Chor- und Seminartätigkeit als einen „Übergang“ darstellt hin zu einer Gesellschaft, in der die Menschen in Gemeinschaft und in Frieden leben. H. Göttner-Abendroth stellt diesen Kontext nicht als Übergang in stufenweisen Schritten dar, sondern als Notwendigkeit einer gleichzeitigen Veränderung auf allen Ebenen des Lebens, ein von vornherein vernetztes Bild im Sinne einer zyklischen Entwicklung. In diesem Zusammenhang erinnere ich an G. Ansdells Bild vom „Sprungbrett“-Charakter von CMT. Bei aller überzeugenden Kraft dieser Metapher verlässt der Springende doch auf lineare Weise das Sprungbrett, indem es ihn schwungvoll in einen neuen Lebensbereich befördert. Das oben dargestellte Bild der Spirale meint etwas

Anderes: Darin gibt es keine lineare Entwicklung von A nach B, sondern alle Prozesse sind beständig aufeinander bezogen in einer nicht endenden Gleichzeitigkeit. Dies scheint, aus meiner bescheidenen Perspektive, unmittelbar das Wesen von Musik zu sein.

7.12.7 Tendenz: Therapie im weitesten Sinn

Dicht mit dem vorausgegangenen Kapitel verbunden ist der Aspekt des Therapeutischen, der von allen Interviewten in einem weiten Zusammenhang gesehen wird. So äußert sich H. Feinbier sehr kritisch zum Therapiebegriff, indem sie darauf hinweist, wie stark das isolierte Leben in der modernen Gesellschaft dazu beitrage, dass beständig TherapeutInnen aufgesucht werden müssten. In einem spezifischeren Sinn kritisiert K. Adamek musiktherapeutische Methoden, die statt eines ganzheitlichen Ansatzes ein „Zerschnipseln möglicher Interventionsformen“ oder gar die „Pharmakologisierung der Musik“ begünstigen würde. Und G. Lenz stellt die skeptische Frage: „Was ist Therapie“, während Iris von Hänisch ihre Kritik auf sehr subtile Weise äußert, indem sie auf ihre Schwierigkeit verweist, etwas so unmittelbar zum Leben Gehörendes wie Musik mit dem Begriff Therapie zu belegen. Am radikalsten ist die Kritik von H. Göttner-Abendroth, die von dem heutigen „entmenschten“ Gesundheitsbetrieb spricht, dem sie ein konträres, ganzheitliches Modell von Gesundheit und Heilung entgegensetzt. Was alle GesprächspartnerInnen vereint, ist die Überzeugung, dass gemeinsames Singen, Musizieren oder Hören von Musik eine heilsame, im weitesten Sinn therapeutische Wirkung hat, die sich von der individuellen Ebene bis hin zu einer gesellschaftsverändernden Ebene ausbreitet.

Allerdings wird diese Wirkung von keinem und keiner der InterviewpartnerInnen in einem rein klinischen Sinn verstanden. Statt dessen klingt über dem lebensfördernden „Grundton“, der allen Projekten innewohnt, ein breites Spektrum von „Obertönen“ heraus, die Facetten von Musik und Gemeinschaft in ihrem allgemein heilsamen, unspezifischen Aspekt zeigen. Dies beginnt beim Einsatz von Musik für spezielle Anlässe wie Geburten, Feste, Beerdigungen, Krankheit oder Konflikte (insbesondere bei H. Feinbier, C. Kapfhammer, H. Göttner-Abendroth), geht über den sozialtherapeutischen Einsatz von Musik als Gewaltprävention (G. Lenz) bis hin zur Langzeitwirkung gemeinsamen Singens, Musizierens oder Musikhörens auf einzelne Menschen, auf Gruppen und ganze Regionen (die Klosterbrüder, C. Kapfhammer, K. Adamek, I. v. Hänisch, H. Göttner-Abendroth und K. Holsten). Im Sinne von CMT gestaltet sich das Therapeutische in diesen Projekten als salutogenetische, ressourcenorientierte Praxis, die der Gesundheitsprävention dient und dazu beiträgt, die Randbedingungen klinisch orientierter Musiktherapie zu verbessern. Ein CMT-Bezug ist auch dadurch gegeben, dass einige Projekte so genannte „Randgruppen“ der Gesellschaft intensiv mit einbeziehen. Diese Einbeziehung gilt besonders für das Pro-

jekt von I. v. Hänisch mit gefangenen, behinderten und schwerkranken Menschen, für den Beginn von C. Kapfhammers Arbeit mit russischen Aussiedlern, und die „Musikwerkstatt“ der Akademie mit behinderten und verhaltensgestörten Kindern. Bei der Betrachtung der Eigen-Art eines jeden Projekts fällt zunächst auf, dass jedes eine eigene, sehr spezielle Welt bildet, die scheinbar mit der sie umgebenden modernen Gesellschaft recht wenig gemeinsam hat, die meisten wirken – bei oberflächlicher Betrachtung – von diesem Aspekt her geradezu insulär. Ihre Ziele und Intentionen sind jedoch völlig konträr dazu: Nahezu alle Projekte zielen – in unterschiedlicher Ausprägung – darauf ab, Musik, Gemeinschaft und das Therapeutische eben gerade nicht als insuläre, von der übrigen Gesellschaft abgespaltene, Phänomene wahrzunehmen, sondern sie – im Sinne einer CMT – als Quelle einer in alle Richtungen ausstrahlenden Bewegung zu sehen, ähnlich dem von G. Ansdell und M. Pavlicevic skizzierten Bild eines Kieselsteins, der, ins Wasser geworfen, eine Fülle radial ausstrahlender Kreise kreiert (Pavlicevic/Ansdell 2004, S. 304). Es geht ihnen um ein verbundenes Leben: Eine Überwindung der Zerrissenheit der modernen Gesellschaft hin zu einer gewandelten Kultur im Sinne des in der These erwähnten „Mythos des Lebens“. In vielen Interviews klingt er wie ein tragendes Grundmotiv. Ein therapeutisches Verständnis in diesem Sinn meint also nicht singuläre Maßnahmen zur Verbesserung einzelner Teilaspekte in der Gesellschaft, sondern die Arbeit an der Umgestaltung der modernen Gesellschaften auf der Basis eines nicht-materialistischen Weltbilds, das von der Beseeltheit allen Lebens ausgeht, – ein bewusstseinsverändernder wie politischer Ansatz. Dies spricht besonders deutlich aus den Projekten der Klein Jasedower Akademie, dem Wirken H. Feinbiers, K. Adameks und H. Göttner-Abendroths. Gerade diese Projekte zeigen, dass ein solches therapeutisches Verständnis einen weitaus größeren Raum öffnet als wie dies bei vielen der in der aktuellen Literatur von CMT vorgestellten Ansätze der Fall ist. Ein solcher Raum gewinnt seine Tiefe auch durch die Betonung der Ebenen von Natur und Spiritualität, womit deutlich wird, dass in diesem Verständnis alle Bereiche des Lebens im Sinne einer tiefenökologisch orientierten CMT mit einbezogen sind, – einer CMT im weitesten Sinn.

Abschließend sei darauf hingewiesen, dass bei allen GesprächspartnerInnen eine grundsätzliche Übereinstimmung dahingehend besteht, dass gesellschaftliche Veränderung auf eine dem Wesen der Musik entsprechende Weise stattfinden sollte: Durch ein hörendes, schöpferisch gestaltendes Leben, durch die Entwicklung einer Selbstheilungskraft der menschlichen Gemeinschaft, die in alle Ebenen der Existenz hinein strahlt. Eine in dieser Art verstandene CMT könnte innerhalb der Musiktherapie eine integrative Kraft entfalten, zumal sie, wie dargelegt, an frühe Formen der Musiktherapie anknüpft. Auf diese Weise könnte CMT angesichts unserer heutigen, von Spaltung und Entfremdung gekennzeichneten Welt zur „Musikalität“ des Menschen als Eigenschaft eines umfassenden Mitfühlens beitragen.

8 Schlussbetrachtung

Zu Beginn dieser Schlussbetrachtung sei G. Ansdells „Discussion Paper“ aus dem Jahr 2002 mit dem Titel „Community Music Therapy and the Winds of Change“ in Erinnerung gerufen und ihre am Ende gestellte Frage: „Kann CMT dazu beitragen, eine fruchtbare Übereinstimmung zu schaffen zwischen dem, wozu Musiker im besten Fall zu geben in der Lage sind und dem, was die Gesellschaft in der kommenden Generation von ihnen braucht?“ (Ansdell 2002, S. 22). Im Titel wie der Frage schwingt etwas wie ein musikalisches Motiv, das diese Dissertation zu einer komplexen Sinfonie auszuarbeiten versuchte. Trägt man den Ausdruck dieses Motivs auf die Ebene des Verbalen, klingt daraus die Kraft von Wandlung und Integration. *Wandlung:* Im Zentrum dieses Diskurses um CMT steht ein neues Denken und Handeln, jenseits von Hierarchien, starren Regeln und einem materialistischen Weltbild. Neu, weil es selbstermächtigend, an-archisch, partizipativ, ökologisch ist und eine Kultur kreiert, die aus vielen sich gegenseitig stärkenden, miteinander vernetzten Organismen besteht anstelle von wenigen übermächtigen Institutionen, in denen sich der Mensch nicht mehr wiederfindet, – ein neues Verständnis von Musiktherapie in einer gewandelten Kultur.

Integration: G. Ansdells Impulse zu einer Integration von Individuum und Gemeinschaft, von Musik, Therapie und Gesellschaft werden hier fortgeführt, indem in die Integration alle Sphären des Menschen, „in denen sich die Welt der Beziehung baut“ mit eingeschlossen sind, um ein Wort Martin Bubers zu gebrauchen (Buber 1995, S. 97). Das bedeutet, den Menschen in dem weiten Bogen seiner Historie und Perspektive für die Zukunft genauso zu sehen wie seine Spiritualität und Verbundenheit mit aller Natur. Ein solches Verständnis kreiert Resonanz, die aus den drei Naturbildern spricht, die in dieser Arbeit als Metaphern für CMT erschienen.

Die erste: Brynjulf Stiges Bild des asiatischen „Ficus benghalensis“, der bengalischen Feige, die in ihrem Wachstumsprozess beständig neue Luft-Wurzeln bildet, aus denen die Stämme neuer Bäume wachsen, nachdem sie sich in der Erde verwurzeln. Ein einziger Baum bildet so Dutzende von Stämmen, bis nicht mehr erkannt werden kann, wer der Urahne all dieser Bäume ist (Stige 2002a, S. 30).

Die zweite: Ein Kieselstein wird in den „Teich der Musiktherapie“ geworfen und erzeugt „schöpferische, energetische“ Wellen, die sich kreisförmig ausbreiten (Pavlicevic/Ansdell 2004, S. 304).

Die dritte: Ein von Rauhref bedeckter Erdboden im Herbst nach dem ersten Frost. Die niedergefallenen, bereiften Blätter bilden zusammen ein zartes Netz, das immer neue Verknüpfungen generiert – ein organisch wachsendes Geflecht aus weißen Rändern, die zu neuen „Fäden“ werden (vgl. Kapitel 3 in dieser Dissertation). Lauscht man der Musik, die in diesen Naturbildern klingt, und versucht, diesen Eindruck zu verbalisieren, so schwingt darin ein Reichtum an Resonanz: Ausgehend von einem Impuls – der Fall der Luftwurzeln auf den Erdboden, der Aufprall des

Kiesels auf die Oberfläche des Wassers, der nächtliche Frost – verströmt sich der Klang in die Weite von Zeit und Raum, ähnlich dem Klang eines Gongs. Es ist das Sich-Ausbreitende, Vernetzende, im tiefsten Sinn Ökologische von CMT, was sich in diesen „Natur-Klangbildern“ ausdrückt, und was sie mit dem Zauber des Musikalischen umgibt.

Mir scheint, dass der Klang dieser Bilder zum Wesenskern von CMT führen mag: dem Vertrauen in die Kraft der Musik. An dieser Stelle sei ein Zitat von Simon Procter wiederholt, der zu seiner Arbeit im Rahmen von CMT schrieb:

„Das Konsens-Modell war ungeeignet, weil es nicht nur die besondere Gemeinschaft, innerhalb der ich arbeitete, vernachlässigt, nicht nur die Gegebenheiten der Individuen innerhalb dieser Gemeinschaft, sondern gerade auch die ganze Idee der Musik. [...], es war mein Wissen von der Kraft des Musizierens, die mich vom Konsens-Modell Abschied nehmen ließ, und mein musikalisches Können, meine Erfahrung und mein Verständnis, das mich dazu befähigte, effektiv arbeiten zu können“ (Procter, 2004, S. 224). „The whole idea of music“, – hinter diesem Ausdruck Simon Procters liegt ein Impuls, der sich im Diskurs um CMT ausdrückt: Das Verlangen, eine Form von Musiktherapie zu praktizieren, der eine Weite und inspirative Kraft innewohnt, die mit dem Wesen von Musik unmittelbar in Resonanz steht.

Das Thema der Resonanz von Musik und Gemeinschaft, die allen Sphären der Innen- und Außenwelt des Menschen innewohnt, zieht sich durch sämtliche Kapitel dieser Arbeit, und es ist ein Resonanzphänomen, auf dem meine erweiterte Sicht von CMT beruht. Dies bedeutet über die Einbeziehung der drei Aspekte Naturerfahrung, Spiritualität und politisches Bewusstsein hinaus ein radikal erweitertes Verständnis von künstlerischem und therapeutischem Wirken: einen schöpferischen Bewusstseinsprozess, der im Herzen des Menschen beginnt, der menschliche Gemeinschaften ergreift und von dort aus seine Mitwelt so grundlegend umgestaltet, dass Raum entsteht für eine gewandelte Kultur, – eine Kultur, die durchdrungen ist von einer „Genialität des Herzens“ (vgl. Kurt 2010, S. 126). Ein solch schöpferisch evolutionärer Gestaltungsprozess der Gesellschaft, der Ästhetik und Ethik verbindet, ist zugleich ein künstlerischer wie therapeutischer Prozess, – ein musikalisches, nie endendes Werk, ein heilsames Wirken „evolutionärer Wärme“, um ein Wort Joseph Beuys zu gebrauchen (Rappmann 1984, S. 58).

Und in Resonanz zu J. Beuys sehe ich in CMT das Potential zu einer transformierenden, sozialen, von Wärmeenergie geleiteten künstlerischen Gestalt, in der die bisherigen Trennungen zwischen Natur und Kultur, Kunst und Leben, Therapie und gesellschaftlicher Evolution durchlässig werden. Für eine CMT in diesem Sinn wird die soziale, kulturelle und natürliche Umwelt des Menschen zu einer Mit- und Innenwelt, mit der er unlösbar verbunden ist.

Aus dem Bewusstsein dieser Verbundenheit entsteht Betroffenheit und ein verändertes Selbstverständnis als MusiktherapeutIn: Das Bewusstsein, Teil eines Gesamtorganismus und zugleich einer umfassenden Bewegung zu sein, die angesichts einer

Welt voller Gewalttätigkeit, Not und wachsender Zerstörung der Grundlagen des irdischen Lebens für Gemeinschaftlichkeit, Gerechtigkeit und Respekt vor allem Leben arbeitet. Wie dargelegt ist diese Betroffenheit bei vielen Pionieren von CMT bereits in verschiedener Ausprägung vorhanden, – im Kontext eines tiefenökologischen Verständnisses von CMT, wie es in dieser Dissertation herausgearbeitet wurde, kommt ihr jedoch eine zentrale Bedeutung zu.

Community Music Therapists, die aus diesem Bewusstsein leben und aus dieser Betroffenheit heraus handeln, sind – wie diese Arbeit aufzuzeigen versucht – Teil einer wachsenden Bewegung, die über den musiktherapeutischen Rahmen weit hinausgeht, beständig neue Netzwerke bildet und in einem globalen Zusammenhang steht. Von daher ist die „Community“ im Begriff CMT auch als eine weltweite zu verstehen, wie die sich ausbreitenden Kreisen in der Metapher von M. Pavlicevic und G. Ansdell bereits andeuten.

Damit wird deutlich, dass CMT weit mehr sein kann als nur eine öffentliche Erweiterung der Musiktherapie, – vielmehr eine bewegende Kraft für eine sich wandelnde Kultur, deren Wirksamkeit sich gerade dadurch begründet, dass sie elementarste Ebenen der menschlichen Existenz berührt: Musik und Gemeinschaft in einem spirituellen Verständnis der Verbundenheit allen Lebens. Betrachtet man die menschliche Gemeinschaft als einen Organismus, so mag man sich vorstellen, dass eine so verstandene CMT ihre Arbeit in seinem Herzen leistet und auf eine kraftvolle Weise zu ihrer Selbstheilung beiträgt, – im Sinne einer „Kultur der Innerlichkeit“, – um einen Begriff von Harald Walach zu verwenden (Walach 2011, S. 216).

Abschließend sei hier auf einen Bericht des amerikanischen Umweltaktivisten und Autors Paul Hawken über seine Untersuchung weltweiter ökologischer, sozialer und kultureller Bewegungen verwiesen, in der ein hoffnungsvoller Ton schwingt. Er bezeichnet die Gesamtheit heutiger sozial- und kulturkritischer Bewegungen als „die größte soziale Bewegung in der Geschichte der Menschheit“ und ist überzeugt davon, dass es mehr als 1 Million – möglicherweise sogar mehr als 2 Millionen Organisationen gibt, die sich derzeit für Werte wie soziale Gerechtigkeit, Verbundenheit und den Schutz der Erde einsetzen (Hawken 2010, S. 9). Er sieht sie als „das Immunsystem der Erde“, welches das Potential habe, das „weltweite Chaos“ aufzuhalten (ebd., S. 255).

Wenn sich die Bewegung von CMT als eine Stimme in diesem vielstimmigen Chor von Menschen und Organisationen versteht, die für eine Welt im Sinne des „Mythos des Lebens“ arbeiten, mag sie zu den Bausteinen einer neuen Kultur der heilsamen Re-Integrierung in die Musik des Lebens gehören, in der sich die Menschen wieder mit sich selbst, ihren Mitmenschen und den Reichen der Natur verbinden.

9 Literaturverzeichnis

- Aasgaard, Trygve: An Ecology of Love: Aspects of Music Therapy in the Pediatric Oncology Environment, *Journal of Palliative Care*, 3, 2001
- Community Music Therapy in a Paediatric Hospital Setting; in: Pavlicevic, Mercédès & Ansdell, Gary (Hrsg.): *Community Music Therapy*, Jessica Kingsley Publishers, London 2004
- Abram, David: *The Spell of the Sensuous*, Pantheon Books, New York, 1996
- Adamek, Karl: *Il Canto del Mondo – Internationales Netzwerk zur Förderung der Alltagskultur des Singens*, www.il-canto-del-mondo.de, 2010, Stand: 15.12.2010
- Adorno, Theodor W.: *Klangfiguren – Musikalische Schriften I*, Suhrkamp Verlag, Berlin/Frankfurt a. M., 1959
- Adrienne, Jennifer: *A Feminist Sociology of Professional Issues in Music Therapy*; in: Hadley, Susan (Hrsg.), *Feminist Perspectives of Music Therapy*, Barcelona Publishers, Gilsum, 2006
- Aigen, Kenneth: *Conversations on Creating Community: Performance as Music Therapy in New York City*; in: Pavlicevic, Mercédès & Ansdell, Gary (Hrsg.): *Community Music Therapy*, Jessica Kingsley Publishers, London 2004
- Allesch, Christian G.: *Kultur- und sozialpsychologische Aspekte*; in: Decker-Voigt, Hans-Helmut/Knill, Paolo/Weymann, Eckhard (Hrsg.): *Lexikon für Musiktherapie*, Hogrefe Verlag, Göttingen, 1. Auflage, 1996
- Altenähr, Abt Albert OSB: „Neige dein Ohr“ – RB [Regel des Benedikt] Prolog 1 und Ps 78, <http://www.abtei-kornelimuenster.de/spirituelles/Benediktinisches/Neige%20dein%20Ohr.htm>, 2011, Stand: 11.5.2011
- Altmann, Winfried: *Song of Waitaha – Das Vermächtnis einer Friedenskultur in Neuseeland*, Drachen-Verlag, Klein Jasedow, 2010
- Amir, Dorit: *Community Music Therapy and the Challenge of Multiculturalism*; in: Pavlicevic, Mercédès & Ansdell, Gary (Hrsg.): *Community Music Therapy*, Jessica Kingsley Publishers, London 2004
- Ansdell, Gary: *Community Music Therapy & The Winds of Change*, [www.voices.no/mainissues/Voices\(2\)2ansdell.html](http://www.voices.no/mainissues/Voices(2)2ansdell.html), Stand: 22.8.2010, 2002
- *Rethinking Music and Community: Theoretical Perspectives in Support of Community Music Therapy*; in: Ansdell, Gary/Pavlicevic, Mercédès (Hrsg.): *Community Music Therapy*, Jessica Kingsley Publishers, London 2004
- *Community Music Therapy: A Plea For „Fuzzy Recognition“ Instead of „Final Definition“*, www.voices.no/discussions/discm4_07.html, 2005a, Stand: 13.8.2009
- *Being Who You Aren't, Doing What You Can't – Community Music Therapy and the Paradoxes of Performance*, www.voicesno/mainissues/mi40005000192.html, Stand: 23.8.2010, 2005b

- Community Music Therapy – Ein neuer alter Gedanke, Musiktherapeutische Umschau 3, Band 27, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, Übersetzung aus dem Englischen von Susanne Steber-Jacobs, 2006
- Where Performing Helps: Processes and Affordances of Performance in Community Music Therapy; in: Stige, Brynjulf/Ansdell, Gary/Elefant, Cochavit/Pavlicevic, Mercédès (Hrsg.): Where Music Helps, Ashgate, Farnham, UK, 2010a
- Belonging through Musicing: Explorations of Musical Community; in: Stige, Brynjulf/Ansdell, Gary/Elefant, Cochavit/Pavlicevic, Mercédès (Hrsg.): Where Music Helps, Ashgate, Farnham, UK, 2010b
- Can Everything Become Music? Scrap Metal in Southern England; in: Stige, Brynjulf/Ansdell, Gary/Elefant, Cochavit/Pavlicevic, Mercédès (Hrsg.): Where Music Helps, Ashgate, Farnham, UK, 2010c

Anthony, Carol K.: Handbuch zum klassischen I Ging, Diederichs Verlag, München, 1989

Antonovsky, Aaron: Health, Stress, and Coping, Jossey-Bass, San Francisco, 1979

- Salutogenese: Zur Entmystifizierung der Gesundheit, dgvt, Tübingen, 1997

Augustinus: Bekenntnisse, Fischer Bücherei, Frankfurt a. M./ Hamburg, 1955, Originaltext aus dem 4. Jahrhundert p. Chr.

Bader, Günther: Psalterium affectuum palaestra – Prolegomena zu einer Theologie des Psalters; in: Betz, Hans Dieter (Hrsg.): Hermeneutische Untersuchungen zur Theologie, Band 33, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1996

Baer, Udo/Frick-Baer, Gabriele: Bausteine einer kreativen Sozio- und Psychotherapie – Ausgewählte Beiträge 1991 bis 2005, Abschlussrede auf der sozialtherapeutischen Fachtagung „Wenn Worte nichts mehr sagen“ am 3.11.1996, Affenkönig-Verlag, Neukirchen-Vluyn, 2005

Bauer, Joachim: Prinzip Menschlichkeit – Warum wir von Natur aus kooperieren, Hoffmann und Campe Verlag, Hamburg, 2007

Bauer, Susanne: Identität und Kultur – Musiktherapie in Lateinamerika, Musiktherapeutische Umschau 4, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2007

Baumann, Zygmunt: „Community“, Polity Press, Cambridge, 2001

Beck, Ulrich: Risikogesellschaft – Auf dem Weg in eine andere Moderne, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1986

Becker, Maria: Musikbegriff; in: Decker-Voigt, Hans-Helmut/Weymann, Eckhard: Lexikon Musiktherapie, 2. erweiterte Auflage, Hogrefe-Verlag, Göttingen, 2009

Becker, Sebastian: Lotsenchor! oder Musiktherapiegruppe? – Zur Bedeutung von Musik und der Musiktherapiegruppe in einer Einrichtung für wohnungslose Männer vor dem Hintergrund der Diskussion über CMT, Diplomarbeit im Rahmen des Diplom-Aufbaustudiums Musiktherapie, Institut für Musiktherapie der Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2006

- Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers, Berlin, Britische und Ausländische Bibelgesellschaft, 1914
- Bischof, Marco: Salutogenese, Unterwegs zur Gesundheit – Neue Gesundheitskonzepte und die Entfaltung einer Integrativen Medizin, Drachen-Verlag, Klein Jasedow, 2010
- Bloch, Ernst: Das Prinzip Hoffnung, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1985, Erstausgabe 1954
- Blume, Friedrich (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Band 9, Bärenreiter Verlag, Kassel, 1961
- Borner, Joachim: Fragen zur Ästhetik der Nachhaltigkeit, <http://www.kupoge.de/ifk/tutzinger-manifest/pdf/borner.pdf>, 2001, Stand 19.2.2011
- Boschat, Heike Marie/Kirchhofs, Markus: Freie Gesundheitsberufe, www.freiegesundheitsberufe.de, Wuppertal, 2010, Stand: 3.12.2010
- Bossinger, Wolfgang: Singende Krankenhäuser – internationales Netzwerk zur Förderung des Singens in Gesundheitseinrichtungen, www.singende-krankenhaeuser.de, 2010, Stand: 21.12.2010
- Boxill, Edith H.: Continuing Notes: Having Courage to Act. Music Therapy: Journal of the American Association for Music Therapy 8 (1), 1989
- The Miracle of Music Therapy, Barcelona Publishers, Gilsum, 1997
- Brockhaus Enzyklopädie, Band 22, 19. Auflage, F. A. Brockhaus, Mannheim, 1993
- Brockhaus Enzyklopädie, Deutsches Wörterbuch, F.A. Brockhaus, Mannheim, 1995
- Bruscia, Kenneth E.: Defining Music Therapy, Barcelona Publishers, Gilsum, 1989
- Defining Music Therapy, Second Edition, Barcelona Publishers, Gilsum, 1998
- Buber, Martin: Das dialogische Prinzip, Lambert Schneider Verlag, Heidelberg 1984
- Ich und Du, Reclam Verlag, Stuttgart, 1995
- Bühren, Astrid: Psychische Erkrankungen: Alle Fachgebiete sind gefordert, <http://www.aerzteblatt.de/v4/archiv/artikel.asp?id=60149>, 2008, Stand: 10.1.2011
- Burgess, Brad: The Living Theatre – History, <http://www.livingtheatre.org/history.html>, 2010, Stand: 7.1.2011
- Buzzell, Linda: What is Ecotherapy?, <http://www.ecotherapyheals.com/whatisecotherapy.html>, 2010, Stand: 24.10.2010
- Buzzell, Linda/Chalquist, Craig: Ecotherapy – Healing with Natur in Mind, Sierra Club Books, San Francisco, 2009
- Capra, Fritjof: The Tao of Physics, Boulder, CO: Shambala, 1975
- Wendezeit, Scherz Verlag, Bern/München/Wien, 1987
- Carley, Jacalyn: Royston Maldoom – Community Dance – Jeder kann tanzen, Henschel Verlag, Leipzig, 2010
- Chalquist, Craig: Ecopsychology and Ecotherapy: Deep Cultural Work, <http://www.jfku.edu/Programs-and-Courses/College-of-Professional-Studies/>

- Consciousness-Transformative-Studies/Courses/CNS5830.html, 2010, Stand: 24.10.2010
- Cobb, Edith: *The Ecology of Imagination in Childhood*, New York: Columbia University Press, 1977
- Conner, Michael: *What is Wilderness Therapy and a Wildernis Program?*, <http://www.wildernesstherapy.org/Wilderness/WhatIsWilderess.htm>, 2007, Stand: 2. Mai 2010
- Crossen, Cynthia Rylander: *The Community Music Project*, www.communitymusicproject.org, 2009, Stand: 2.9.2009
- Curtis, Sandra L./Mercado, Chesley Sigmon: *Community Music Therapy for Citizens with Developmental Disabilities*, www.voices.no/mainissues/mi40004000162/html), 1.11. 2004, Stand: 7.8.2009
- Dahlhaus, Carl/Eggebrecht, Hans Heinrich: *Was ist Musik*, Heinrichshofen, Wilhelmshaven, 1985
- Dali, Salvador: *Raffaelskopf, zerborsten*, 1951; in: Descharnes, Robert/Néret, Gilles: *Salvador Dali – Das malerische Werk, Band II*, Benedikt Taschen Verlag, Köln, 1993
- Daniels, Dieter: *John Cage*, <http://www.medienkunstnetz.de/werke/4-33/>), 2010, Stand: 14.12.2010
- Deane, Kathryn: *About Community Music*, <http://www.soundsense.org/metadot/index.pl?id=23786&tisa=Category&top=show>, 2010, Stand: 4.4.2011
- Decker-Voigt, Hans-Helmut: *Projekt: Musikerziehung – Aspekte und Möglichkeiten zum Angebot, zum Aufbau und zur Durchführung von projektorientierten Studiengängen der Musikpädagogik im Fachhochschulbereich für Sozialwesen, Werkreihe Musikreport, Heft 13*, Eres, Lilienthal, Bremen, 1974
- *Texte zur Musiktherapie*, Bremen/Lilienthal 1975
 - *Anmerkungen zur sozialpädagogischen Praxis in der Sonderschule – dargestellt am Beispiel musikpädagogischer Angebote*; in: Finkel, Klaus (Hrsg.): *Handbuch Musik und Sozialpädagogik*, Gustav Bosse Verlag, Regensburg, 1979
 - *Aus der Seele gespielt*, Goldmann-Verlag, München, 1991
 - *Mit Musik ins Leben*, Ariston-Verlag, Kreuzlingen, 1999
 - (Hrsg.): *Schulen der Musiktherapie*, Ernst Reinhardt Verlag, München, Basel, 2001
 - *Aspekte zu den Musiktherapie-Ausbildungen vor dem Hintergrund der Entwicklungen im Rahmen der EU*; in: Decker-Voigt, Hans-Helmut/Oberegelsbacher, Dorothea/Timmermann, Tonius: *Lehrbuch der Musiktherapie*, Ernst Reinhardt Verlag, München, Basel, 2008
 - „Was Hänschen lernt, lernte auch sein Kulturkreis – Ein Vortrag über die Parallelen kindlichen Aufwachsens, des Wachsens unseres Kulturkreises und die Geschichte der Musik darin“, gehalten im Rahmen eines Weiterbildungsstudien-

- gangs an der Europäischen Akademie der Heilenden Künste in Klein Jasedow,
7.5.2010
- DeNora, Tia: After Adorno, Cambridge, Cambridge University Press, 2003
- Dornes, Martin: Der kompetente Säugling – Die präverbale Entwicklung des Menschen, Fischer Verlag, Frankfurt a. M., 1993
- Die frühe Kindheit – Entwicklungspsychologie der ersten Lebensjahre, Fischer Verlag, Frankfurt a. M., 1997
- Dürr, Hans Peter/ Popp, Fritz-Albert/ Schommers, Wolfram: Elemente des Lebens – Naturwissenschaftliche Zugänge – Philosophische Positionen, Die Graue Edition, Unterentersbach, 2000
- Dürr, Hans Peter/Dahm, J. Daniel/zur Lippe, Rudolf: Das Potsdamer Manifest – „We have to learn to think in a new way“, oekom Verlag, München, 2006
- Elefant, Cochavit: Must We Really End? Community Integration of Children in Raanana, Israel; in: Stige, Brynjulf/Ansdell, Gary/Elefant, Cochavit/Pavlicevic, Mercédès (Hrsg.): Where Music Helps, Ashgate, Farnham, UK, 2010a
- Musical Inclusion, Intergroup Relations, and Community Development; in: Stige, Brynjulf/Ansdell, Gary/Elefant, Cochavit/Pavlicevic, Mercédès (Hrsg.): Where Music Helps, Ashgate, Farnham, UK, 2010b
 - Giving Voice: Participatory Action Research with a Marginalized Group; in: Stige, Brynjulf/Ansdell, Gary/Elefant, Cochavit/Pavlicevic, Mercédès (Hrsg.): Where Music Helps, Ashgate, Farnham, UK, 2010c
- Elgin, Duane: The Living Universe, Berrett-Koehler Publishers Inc., San Francisco, 2009
- Elgin, Duane/LeDrew, Coleen: Global Consciousness Change: Indicators of an Emerging Paradigm. Millenium Project, San Anselmo, CA, <http://awakeningearth.org>, 1999, Stand: 23.5.2010
- Elliott, David J./Higgins, Lee: Welcome-Seite der Homepage des IJCM, <http://www.intljcm.com/>, 2008, Stand: 2.12.2010
- Erven, Eugene van: Community Theatre – Global perspectives, Routledge, London, 2001
- Falter, Reinhard: Natur neu denken, Drachen-Verlag, Klein Jasedow, 2003
- Feinbier, Hagara: Come Together Songs, www.come-together-songs.de, 2010, Stand: 5.2.2011
- Fekete, Anna: Das regressive Potenzial einer archetypischen Musiktherapie am Beispiel der ungarischen Volkskultur, Inaugural-Dissertation am Institut für Musiktherapie der Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2001
- Finkel, Klaus (Hrsg.): Handbuch Musik und Sozialpädagogik, Gustav Bosse Verlag, Regensburg, 1979
- Fitzhum, Elena: Von den Reformbewegungen zur Musiktherapie – Die Brückenfunktion der Vally Weigl, Band 5; Edition Praesens, Wien, 2003

- Musiktherapie im Wien der 70er Jahre – Fragen zur musiktherapeutischen Identität; in: Metzner, Susanne (Hrsg.): Faszination Musiktherapie – Hommage an Hans-Helmut Decker-Voigt, Eres Edition, Lilienthal, 2005
- Florschütz, Till M.: Anthroposophische Musiktherapie; in: Decker-Voigt, Hans-Helmut/Weymann, Eckhard: Lexikon Musiktherapie, 2. erweiterte Auflage, Hogrefe-Verlag, Göttingen, 2009
- Fludd, Robert: Von der Wissenschaft des Makrokosmos, Cap. 1, 1617; in: Pfrogner, Hermann: Musik. Geschichte ihrer Deutung, Freiburg/München 1954
- Fox, Warwick: Toward a transpersonal ecology, State University of New York Press, Albany, 1995, Erstaussgabe 1990
- Frohne-Hagemann, Isabelle: Integrative Musiktherapie; in: Decker-Voigt, Hans-Helmut/Weymann, Eckhard: Lexikon Musiktherapie, 1. Auflage, Hogrefe-Verlag, Göttingen, 1996
- Fenster zur Musiktherapie, Reichert Verlag, Wiesbaden, 2001
- Goldgräber und Alchemisten – wie ich das musiktherapeutische Feld erlebte, als ich Musiktherapie kennen lernte; in: Metzner, Susanne: Faszination Musiktherapie – Hommage an Hans-Helmut Decker-Voigt, Eres Edition Lilienthal, 2005
- Integrative Musiktherapie; in: Decker-Voigt, Hans-Helmut/Weymann, Eckhard: Lexikon Musiktherapie, 2. erweiterte Auflage, Hogrefe-Verlag, Göttingen, 2009
- Garred, Rudy: Fusing (or Confusing?) the Terms ‘Music Therapy’ and ‘Community Music’: A Plea for Clarification, www.voices.no/discussions/discm4_09.htm, 2005, Stand: 13.8.2009
- Gill, Bernhard: Streitfall Natur – Weltbilder in Technik- und Umweltkonflikten, http://www.lrz.de/~Lehrstuhl_Beck/d/gill/publika/habwdv.pdf, Westdeutscher Verlag, Wiesbaden, 2003, Stand: 2.11.2010
- Gimbutas, Marija: Die Sprache der Göttin, Zweitausendeins, Frankfurt a. M., 1995
- Goebel, Wilfried: Wörterbuch altgriechisch-deutsch, <http://www.operone.de/griech/wad109.html>, 2009, Stand: 5.4.2009
- Göttner-Abendroth, Heide: Für die Musen, Zweitausendeins, Frankfurt a.M., 1988
- Die tanzende Göttin, Verlag Frauenoffensive München, 2001, Erstaussgabe 1982
- Das Matriarchat II.I – Stammesgemeinschaften in Ostasien, Indonesien, Ozeanien, Kohlhammer-Verlag, Stuttgart, 1999
- Der Weg zu einer egalitären Gesellschaft – Prinzipien und Praxis der Matriarchatspolitik, Drachen-Verlag, Klein Jasedow, 2008
- Goldberg, Frances Smith: Descent to the Goddess: A Spiritual and Psychological Journey to the Feminine; in: Hadley, Susan (Hrsg.): Feminist Perspectives in Music Therapy, Barcelona Publishers, Gilsum, 2006
- Grimm, Rüdiger: Entwicklung der anthroposophischen Heilpädagogik und Sozialtherapie, <http://www.khsdornach.org/de/heilpaedagogik-sozialtherapie/geschichte/>, 2004, Stand: 5.5.2011

- Grossarth-Maticsek, Ronald: Synergetische Präventivmedizin, Springer Verlag, Heidelberg, 2008; in: Petzold, Theodor Dierk: Wie entsteht Gesundheit? – Von der Krankheitsorientierung zur Bildung von Gesundheit: Forschungsansätze zur Salutogenese, Zeitschrift „Oya – anders denken, anders leben“, 2, 2010
- Grossmann, Karin/Klaus E.: Bindungen – das Gefüge psychischer Sicherheit, Klett-Cotta, Stuttgart, 2004
- Gruen, Arno: Der Wahnsinn der Normalität – Realismus als Krankheit: eine Theorie der menschlichen Destruktivität, dtv, München, 1987
- Der Verlust des Mitgefühls – über die Politik der Gleichgültigkeit, dtv, München, 1997
 - Der Fremde in uns, Klett-Cotta, Stuttgart, 2001
 - Das Böse und der Fremde in uns – Politische Konsequenzen, <http://www5.stuttgart.de/stadtbuecherei/druck/oc/gruen.pdf>, 2005, Stand: 24.2.2011
- Gustorff, Dagmar: Nordoff/Robbins-Musiktherapie (Schöpferische Musiktherapie); in: Decker-Voigt, Hans-Helmut/Weymann, Eckhard: Lexikon Musiktherapie, 2. erweiterte Auflage, Hogrefe-Verlag, Göttingen, 2009
- Haase, Ulrike: Sozialmusiktherapie mit scheinbar Gesunden; in: Schwabe, Christoph/Haase, Ulrike: Die Sozialmusiktherapie (SMT) – Das musiktherapeutische Konzept nach Christoph Schwabe, 3. neu überarbeitete Auflage, Akademie für angewandte Musiktherapie Crossen, 2008
- Haase, Ulrike/Reinhardt, Axel: Schwabe-Musiktherapie; in: Decker-Voigt, Hans-Helmut/Weymann, Eckhard: Lexikon Musiktherapie, 2. erweiterte Auflage, Hogrefe-Verlag, Göttingen, 2009
- Habermas, Jürgen: Die postnationale Konstellation, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1998
- Hadley, Susan: Embracing Feminism, An Overview; in: Hadley, Susan (Hrsg.): Feminist Perspectives in Music Therapy, Barcelona Publishers, Gilsum, 2006
- Hänisch, Iris von: Life Music Now – Yehudi Menuhin, www.livemusicnow-hamburg.de, 2010, Stand: 3.7.2010.
- Hahn, Walter S./ Fischer, Charlotte: Die Sinne erleben – Erfahrungsfelder zur Entfaltung der Sinne, Drachen-Verlag, Klein Jasedow, 2010
- Halprin, Anna: Anna Halprin, http://www.annahalprin.org/about_bio.html, 2010, Stand: 3.3.2010
- Hamburger Institut für Sozialforschung (Hrsg.): Die Ausschwitz-Hefte – Texte der polnischen Zeitschrift „Przeglad Lakarski“ über historische, psychische und medizinische Aspekte des Lebens und Sterbens in Auschwitz, Rogner & Bernhard bei Zweitausendeins, 1994
- Haselbach, Barbara: Globalisierung und/oder eigene kulturelle Tradition?; in: Orff-Schulwerk-Information, http://www.orff-schulwerk-forum-salzburg.org/deutsch/orff_schulwerk_informationen/pdf/Heft_Nr_74.pdf, 2005, Stand: 11.6.2010

- Hawken, Paul: Wir sind der Wandel, Hans-Nietsch-Verlag, Emmendingen, 2010
- Heidbüchel, Liv: Allsang pa Skansen, <http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=2108&artikel=1454012>, 2011, Stand: 3.5.2011
- Heimrath, Johannes: http://www.club-of-budapest.de/?page_id=191, 2010, Stand: 2.2.2010
- Heister, Hanns-Werner/Spaude, Edelgard: Politische Musik und Moderne; in: Geschichte der Musik Band IV, Schott-Verlag, Mainz, 1993
- Hemetsberger, Paul: Deutsch-Englisch-Wörterbuch, www.dict.cc, 2010, Stand: 2.6.2010
- Heyne, Hannes: Klänge aus der Natur, Drachen-Verlag, Klein Jasedow, 2009
- Himmel, Thomas: Der Jamliner, www.jamliners.de, 2009, Stand: 1.9.2009
- Hollendung, Simon: Descartes: Cogito, ergo sum, www.descartes-cogito-ergo-sum.de, 2001, Stand: 20.12.2010
- Hüther, Gerald: Schwingung und Neurobiologie – Über die Kunst, sein Gehirn in salutogenetische Schwingungen zu versetzen; in: Schwingung und Gesundheit, Wolfgang Bossinger und Raimund Eckle (Hrsg.), Traumzeit-Verlag, Battweiler, 2008
- Inglehart, Ronald: Die stille Revolution. Vom Wandel der Werte, Athenäum Verlag, Frankfurt a. M., 1982, Erstaussgabe 1977
- Jung, Carl Gustav: Der Mensch und seine Symbole, Olten/Freiburg i. B., 1968
- Junker, Christoph: Socialinfo – Gesundheit, www.socialinfo.ch/cgi-bin/dicopossode/show.cfm?id=255, 2010, Stand: 23.11.2010
- Kaiser, Rudolf: Indianischer Sonnengesang, Herder Verlag, Freiburg, 1993
- Kapfhammer, Christoph: Klang der Seele – Christoph Kapfhammer, www.klang-der-seele.de, 2011, Stand: 6.2.2011
- Kapteina, Hartmut: Soziale Arbeit; in: Decker-Voigt, Hans Helmut/ Weymann, Eckhard, Lexikon Musiktherapie, 2. Auflage, Hogrefe, Göttingen, 2009a
- Spiritualität und Seelsorge in der Musiktherapie; in: Decker-Voigt, Hans Helmut/ Weymann, Eckhard, Lexikon Musiktherapie, 2. Auflage, Hogrefe, Göttingen, 2009b
- Kapteina, Hartmut/Schreiber, Bettina/Klug, Hans Dieter: Musikprojekte in der stadtteilorientierten sozialen Kulturarbeit, www.musiktherapie.uni-siegen/kapteina/Material/Lehrgebiete/neu, 2004, Stand: 30.1.2010
- Katz, Sharon: Sharon Katz & The Peace Train, www.sharonkatz.de und: „The Peace Train Tour Souvenir Cassette“ (Audio-tape), Durban: Unity Productions, 1993, Sharon Katz, 2010, Stand: 15.4.2010
- Kayser, Hans: Akroasis. Die Lehre von der Harmonik der Welt, Schwabe & Co., Basel, 2007, Erstaussgabe 1946
- Kenny, Carolyn: Music & Life in the Field of Play, Barcelona Publishers, Gilsum, 2006a

- The Earth is our Mother: Reflections on the Ecology of Music Therapy from a Native Perspective; in: Hadley, Susan (Hrsg.), Feminist Perspectives of Music Therapy, Barcelona Publishers, Gilsum, 2006b
- Kepler, Johannes: Harmonices Mundi, V. Buch der Weltharmonik, Kapitel VII, Linz in Österreich, 1619
- Khan, Hazrat Inayat: A Sufi Message Vol. II, Publ. for International Headquarters of the Sufi Movement, Geneva, London, 1963
- Kietzmann, Peter (Hrsg.): René Descartes – Abhandlung über die Methode des richtigen Vernunftgebrauchs – Körper, Raum, Leben, www.textlog.de/35504.html, 2010, Stand: 28.12.2010
- Kildea, Clare: In Your Own Time: A Collaboration Between Music Therapy In a Large Pediatric Hospital And a Metropolitan Symphony Orchestra, <https://normt.uib.no/index.php/voices/article/viewArticle/495/402>, 2007, Stand: 5.5.2011
- Kim, Seung-A: Feminism and Music Therapy in Korea; in: Hadley, Susan (Hrsg.), Feminist Perspectives of Music Therapy, Barcelona Publishers, Gilsum, 2006
- Kirchhoff, Jochen: Unveröffentlichtes Interview im Rahmen der Europäischen Akademie der Heilenden Künste, Klein Jasedow, 2009a
- Was die Erde will, Drachen Verlag, Klein Jasedow, 2009b
- Klages, Helmut: Werteorientierung im Wandel, Campus Verlag, Frankfurt a. M., 1985
- Knill, Paolo: Das unvermittelbare Heilmittel oder das Dritte in der Kunsttherapie; in: Petersen, Peter: Ansätze kunsttherapeutischer Forschung, Springer Verlag, Heidelberg, 1990
- „Community Art“, die Kunst und das Gemeinwesen; in: Eberhart, Herbert (Hrsg.): Kunst wirkt – Kunstorientierte Lösungsfindung in Beratung, Therapie und Bildung, Egis-Verlag, Zürich, 2007
- Kobayashi, Hill H.: WFAE Up Front – Newsletter, <http://wfae.proscenia.net>, 2011, Stand: 15.5.2011
- Kolbe, Corina: Mit der Geige aus den Slums, www.zeit.de/online/2009/17/el-sistema, 16.4.2009, Stand: 4.12.2010
- Kollektiv „Brennpunkt Faschismus“, Brennpunkt Faschismus – Aspekte eines Themas – Antifaschistische Ausstellung, www.antifafestival.ch/ausstellung/ausstellung/jugend.html, 2006, Stand: 21.9.2010
- Kommerell, Julia: Ökodorf Sieben Linden, www.oekodorf7linden.de, 2010, Stand: 21.12.2010
- Kozljanic, Robert J.: Freundschaft mit der Natur. Naturphilosophische Praxis und Tiefenökologie, Drachen-Verlag, Klein Jasedow, 2008
- Kreszmeier, Astrid Habiba: Systemische Naturtherapie, Carl-Auer-Verlag, Heidelberg, 2008
- Krishnamurti, Jiddu: Meditationen, Diogenes-Verlag, Zürich, 1998

- Küppers, Günther: Chaos und Ordnung – Formen der Selbstorganisation in Natur und Gesellschaft, Reclam Verlag, Ditzingen, 1996
- Kuhn, Thomas S.: Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1973, Erstausgabe 1962
- Kuna, Milan: Musik an der Grenze des Lebens – Musikerinnen und Musiker aus böhmischen Ländern in nationalsozialistischen Konzentrationslagern und Gefängnissen, Zweitausendeins, Frankfurt a.M., 1993
- Kunze, Iris: Soziale Innovationen für eine zukunftsfähige Lebensweise – Gemeinschaften und Ökodörfer als experimentierende Lernfelder für sozial-ökologische Nachhaltigkeit, Ecotransfer-Verlag, 2008
- Kurt, Hildegard: Wachsen! Über das Geistige in der Nachhaltigkeit, Mayer Verlag, Stuttgart, 2010
- La Chapelle, Dolores: Weisheit der Erde, Verlag Neue Erde, Saarbrücken, 1978
- Lakoff/Johnson: Philosophy in the Flesh – The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought, Basic Books, A Member of Perseus Books, New York, 1999
- Laszlo, Ervin: Das fünfte Feld, Bastei-Lübbe-Verlag, Bergisch-Gladbach, 2000, Erstausgabe 1996
- Lauterwasser, Alexander: Wasser – Klang – Bilder – die schöpferische Musik des Weltalls, AT-Verlag, Aarau, CH, 2002
- Lee, ChihChen Sophia: Women, Power, Music Therapy: A Feminist Perspective on Music Therapy in Taiwan; in: Hadley, Suzan, Feminist Perspectives in Music Therapy, Barcelona Publishers, Gilsum, 2006
- Leidecker, Klaus: Wie das Leben so klingt – Akustische und therapeutische Aspekte unserer Um- und Innenwelt, www.schule-des-hoerens.de, 2005, Stand: 3.4.2010
- Lenz, Gisela/Moreau, Dorothee von: Resonanz und Synchronisation als regulative Faktoren von Beziehung – das spezifische Potential der Musiktherapie; in: Nöcker-Ribaupierre, Monika (Hrsg.): Hören – Brücke ins Leben – Musiktherapie mit frühgeborenen und neugeborenen Kindern, Vandenhoeck&Ruprecht, Göttingen, 2003
- Lenz, Gisela: www.musikuz.de, 2009, Stand: 1.9.2009
- Lichte, Michael: Kids im Nazi-Regime – Widerstand Jugendlicher gegen den Nationalsozialismus, www.shoahproject.org/widerstand/kids/shkids4.htm (Edelweißpiraten) und www.shoahproject.org/widerstand/kids/shkids3html (Widerstand Jugendlicher und Swing-Jugend), 1997, Stand: 22.1.2011
- Liedloff, Jean: Auf der Suche nach dem verlorenen Glück – Gegen die Zerstörung unserer Glücksfähigkeit in der frühen Kindheit, Verlag C. H. Beck, München, 1980
- Lishinsky, Saul/Bandini, Christopher/Joan Winer Brown: The Florence Tyson Fund for Creative Therapies, <http://www.tysonfund.org/history.html>, 2010, Stand: 3.1.2011

- Louv, Richard: Last Child in the Woods – Saving Our Children From Nature Deficit Disorder, Workman Publishing Company, New York, 2008
- Macy, Joana/Gahbler, Norbert: Fünf Geschichten, die die Welt verändern, Junfermann Verlag, Paderborn, 2008
- Maldoom, Royston: Tanz um dein Leben – meine Arbeit, meine Geschichte, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M., 2010
- Marcuse, Herbert: Kultur und Gesellschaft 2, Edition Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1965
- Margulis, Lynn: Leben – Vom Ursprung zur Vielfalt, Spektrum Akademischer Verlag, Heidelberg, 1997
- Die andere Evolution, Spektrum Akademischer Verlag, Heidelberg 1999
- Mayer, Karl C.: Milieutherapie, http://www.neuro24.de/show_glossar.php?id=1091, 2010, Stand: 3.2.2010
- Mechthild von Magdeburg: Das fließende Licht der Gottheit, Mystik in Geschichte und Gegenwart, Abteilung I, Christliche Mystik Band 11, niederdeutsches Original: 13. Jahrhundert, 1. Übertragung: 14. Jahrhundert, Friedrich Frommann Verlag, Stuttgart-Bad Cannstatt, 1995
- Meier, Gerhard: Die Camphill-Bewegung weltweit, <http://www.camphill-freundeskreis.de/werwirsind/camphill.html>, 2010, Stand: 1.2.2011
- Menuhin, Yehudi: Zur Bedeutung des Singens, www.il-canto-del-mondo.de/fileadmin/docs/YehudiMenuhin.pdf, 1999, Stand: 26.10.2009
- Merker, Björn: Synchronous Chorus and Human Origins; in: Wallin, Nils L./Merker, Björn/Brown, Steven (Hrsg.): The Origins of Music, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Massachusetts, London, 2000
- Merleau-Ponty, Maurice: Das Primat der Wahrnehmung, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 2003
- Meyer-Abich, Klaus Michael: Was es bedeutet, gesund zu sein – Philosophie der Medizin, Carl Hanser Verlag, München, 2010
- Milonni, Peter W.: The Quantum Vacuum, Academic Press, San Diego, 1994
- Morley, Audicia Lynne/Houghton, Derek: State Theta Galleries – Anna Halprin's Planetary Dance, www.statetheta.com/services/planetarydance.html, 2010, Stand: 7.1.2010
- Nelson, Geoffrey & Prilleltensky, Isaac: Community Psychology. In Pursuit of Liberation and Well-being, Palgrave MacMillan, New York, 2005
- Nöcker-Ribaupierre, Monika: Wanderung durch konzentrische Kreise; in: Metzner, Susanne: Faszination Musiktherapie – Hommage an Hans-Helmut Decker-Voigt, Eres Edition Lilienthal, 2005
- Noelle-Neumann, Elisabeth: Werden wir alle Proletarier? Wertewandel in unserer Gesellschaft, Interfrom Verlag, Zürich, 1978

- Noone, Jason: Developing a Music Therapy Programme within a Person Centred Planning Framework, www.voices.no/mainissues/mi40008000281.php, 2008, Stand: 20.9.2009
- O'Grady, Lucy/McFerran, Katrina: Birthing Feminist Community Therapy: The Progeny of Community Music Therapy Practice und Feminist Therapy Theory; in: Hadley, Susan (Hrsg.), *Feminist Perspectives of Music Therapy*, Barcelona Publishers, Gilsum, 2006
- Oosthuizen, Helen: Collaborative Work: Negotiations between Music Therapists and Community Musicians in the Development of a South African Community Music Therapy Project, www.voices.no/mainissues/mi40007000243.php, 2007, Stand: 25.11.2009
- Orff, Carl/Keetmann, Gunild: *Orff-Schulwerk*, B. Schott's Söhne, Mainz, 1950-54
- Pavlicevic, Mercédès: *Music Therapy in Context*, Jessica Kingsley Publishers Ltd., London, 1997
- Learning from Thembalethu: Towards Responsive and Responsible Practice in Community Music Therapy; in: Pavlicevic, Mercédès/Ansdell, Gary (Hrsg.): *Community Music Therapy*, Jessica Kingsley Publishers, London 2004
 - Community Music Therapy – Anyone for Practice?“, www.voices.no/discussions/discm4_10.html, 31.1.2005, Stand: 15.2.2010
 - Music in an Ambiguous Place: Youth Development Outreach in Eersterust, South Africa; in: Stige, Brynjulf/Ansdell, Gary/Elefant, Cochavit/Pavlicevic, Mercédès (Hrsg.): *Where Music Helps*, Ashgate, Farnham, UK, 2010a
 - Crime, Community, and Every Day Practice: Music Therapy as Social Activism; in: Stige, Brynjulf/Ansdell, Gary/Elefant, Cochavit/Pavlicevic, Mercédès (Hrsg.): *Where Music Helps*, Ashgate, Farnham, UK, 2010b
- Pavlicevic, Mercédès/Ansdell, Gary (Hrsg.): *Community Music Therapy*, Jessica Kingsley Publishers, London 2004
- Penderecki, Krzysztof: *Dies Irae – Oratorium zum Gedenken der Opfer von Auschwitz*, 1967
- Petzold, Theodor Dierk: *Wie entsteht Gesundheit? Von der Krankheitsorientierung zur Bildung von Gesundheit: Forschungsansätze zur Salutogenese*, Zeitschrift Oya, Ausgabe 2, Oya Medien eG, Klein Jasedow, 2010
- Preparata, Giulio: *Coherence in Matter*: World Scientific Publishing, Singapore, 1995
- Procter, Simon: *Playing Politics – Community Music Therapy and the Therapeutic Redistribution of Musical Capital for Mental Health*; in: Pavlicevic, Mercédès & Ansdell, Gary (Hrsg.): *Community Music Therapy*, Jessica Kingsley Publishers, London 2004
- Programme Structure – Module 2C, <http://www.web37859.clarahost.co.uk/musicTherapy/trainingAndEducation/ProgrammeStructure.html>, 2009, Stand: 25.12.2010

- Quarch, Christoph: Eros und Harmonie, Herder Verlag, Freiburg/Basel/Wien, 2006
- Die Erotik des Betens, Kösel-Verlag, München, 2007
- Ray, Paul H.: The Rise of Integral Culture. Noetic Sciences Review, Bd. 37, Spring 1996
- The Cultural Creatives, An Interview with Paul H. Ray. Lapis, No. 13, Spring 2001
- Rappmann, Rainer: Der Soziale Organismus – ein Kunstwerk; in: Harlan, Volker/
Rappmann, Rainer/Schata, Peter: Soziale Plastik – Materialien zu Joseph Beuys,
Achberger Verlag, Achberg, 1976/1984
- Redl, Fritz: Erziehung schwieriger Kinder – Beiträge zu einer psychotherapeutisch orientierten Pädagogik, Piper Verlag, München, 1987
- Reed, E. S.: Encountering the World: Toward an Ecological Psychology, Oxford University Press, New York, 1996
- Rieger, Gerd: Musiktherapie und Gemeinwesenarbeit; in: Musiktherapeutische Umschau 3, Band 27, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2006
- Der Begriff Community in der Musiktherapie und in der Heilpädagogik – Gedanken zur Entwicklung zweiter Arbeitsfelder; in: Musiktherapeutische Umschau, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, Band 31, 4, 2010
- Riethmayer, Hans: Forum Englisch, www.leo.org, 2010, Stand: 4.7.2010
- Rinke, Moritz: Augusto Boal: Lateinamerikas Bertold Brecht, www.tagesspiegel.de/kultur/augusto-boal-lateinamerikas-bertolt-brecht/v_default,1506546.html, 8.5.2009, Stand: 19.1.2011
- Rilke, Rainer Maria: Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens – Gedichte aus den Jahren 1906 bis 1926, Insel Taschenbuch Verlag, Wiesbaden, 1912/1980
- Rittner, Sabine: Die Klang- und Mustermedizin der Shipibo im Amazonastiefland von Peru; in: Bossinger, Wolfgang/Eckle, Raimund (Hrsg.), Schwingung und Gesundheit, Traumzeit-Verlag, Battweiler, 2008
- Rolfsjord, Randi: Gender Politics in Music Therapy Discourse; in: Hadley, Suzan (Hrsg.): Feminist Perspectives in Music Therapy, Barcelona Publishers, Gilsum 2006a
- Therapy as Empowerment – Clinical and Political Implications of Empowerment Philosophy in Mental Health Practices of Music Therapy, www.voices.no/mainissues/mi40006000223.php, 2006b, Stand: 5.5.2010
- Roszak, Theodore: Ökopsychologie – Der entwurzelte Mensch und der Ruf der Erde, Kreuz Verlag, Stuttgart, 1994
- Ruud, Even: Music Therapy and its Relationship to Current Treatment Theories, St. Louis, MO: Magna-Music Baton, 1973/1980
- Music and the Quality of Life; file:///Users/cs/Desktop/nordic%20journal%20of%20music%20therapy.webarchive, Erstveröffentlichung in: Nordic Journal of Music Therapy, 6(2), Stand: 27.3.2009, 1997
 - Music Therapy: Improvisation, Communication and Culture, Barcelona Publishers, Gilsum, USA, 1998

- Defining Community Music Therapy, S. 2, www.voices.no/discussions/discm4_04.html, 2004, Stand: 13.8.2009
 - Philosophy and Theory of Science; in: Wheeler, Barbara L.: Music Therapy Research, Second Edition, Barcelona Publishers, Gilsum, USA, 2005
- Ruzicka, Peter: Ein Komponist – vergnügt und munter und am Leben!, zwölf, Zeitung der Hochschule für Musik und Theater Hamburg, Ausgabe Drei, Oktober 2008
- Salas, Jo: Musik im Playback-Theater; in: Musiktherapeutische Umschau, Band 20, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1999
- Schablon, Kai-Uwe: Community Care: Professionell unterstützte Gemeinweseneinbindung erwachsener geistig behinderter Menschen, Lebenshilfe Verlag, Marburg, 2009
- Inclusionspädagogik als Konsequenz auf die Community Care Philosophie – Die Chancen und Gefahren eines Community Care Konzeptes für Menschen unter der Bedingung einer geistigen Behinderung, www.rauheshaus.de/fach-formum/veroeffentlichungen/behindertenhilfe/community-care/inclusion, 2010, Stand: 25.1.2011
- Schata, Peter: Das Oevre des Joseph Beuys – Ein individueller Ansatz zu universeller Neugestaltung; in: Harlan, Volker/Rappmann, Rainer/Schata, Peter: Soziale Plastik – Materialien zu Joseph Beuys, Achberger Verlag, Achberg, 1976/1984
- Schmidt, Jens-Uwe: Was ist Soziotherapie?, <http://www.psychiatrie-aktuell.de/bgdisplay.jhtml?itemname=soziotherapie>, 2002, Stand: 26.2.2011
- Schmidt-Salomon, Michael: Die tiefenpolitische Dimension von Musik oder: Warum es sinnvoll ist, über Geschmack zu streiten, Vortragsreihe: Musik und Politik, www.schmidt-salomon.de/mupo1.htm, 2002, Stand: 15.11.2010
- Schryer, Claude: Elektroakustische Ökologie in Kanada, (www.kunstradio.at/ZEITGLEICH/CATALOG/DEUTSCH/schryer_a-d.html), 1992, Stand: 22.3.2010
- Schwabe, Christoph: Musiktherapie bei Neurosen und funktionellen Störungen, Gustav Fischer Verlag, Jena, 1974
- Das Jahr 1991 oder Der weite Weg zur Musiktherapie, Crossener Schriften zur Musiktherapie, Band II, Crossen, 1991
- Schwabe, Christoph/Haase, Ulrike: Die Sozialmusiktherapie (SMT) – Das musiktherapeutische Konzept nach Christoph Schwabe, 3. neu überarbeitete Auflage, Akademie für angewandte Musiktherapie Crossen, 2008
- Schwaiblmaier, Frauke: Community Music Therapy, Musiktherapeutische Umschau 26, 2, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2005
- Seidel, Almut: Soziale Kulturarbeit am Beispiel Musik, Gustav Bosse Verlag, Regensburg, 1980
- Sozialpädagogische Musiktherapie: Anmerkungen zu einem Praxis- und Ausbildungskonzept (Vortrag beim 8. Deutschen Kongreß für Musiktherapie); in: Musiktherapeutische Umschau, Band 13, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1992

- Sozialwesen (Sozialarbeit/Sozialpädagogik); in: Decker-Voigt, Hans-Helmut/Weymann, Eckhard: Lexikon Musiktherapie, 1. Auflage, Hogrefe-Verlag, Göttingen, 1996
 - Anfänge oder: die Schnittflächentheorie; in: Metzner, Susanne: Faszination Musiktherapie – Hommage an Hans-Helmut Decker-Voigt, Eres Edition Lilienthal, 2005
- Seligman, Martin E. P.: Der Glücks-Faktor – Warum Optimisten länger leben, Lübbe 2005, Köln, 2005
- Senterfit, Ben: Community Music Space, www.communitymusic.space.com/about/, 2010, Stand: 21.3.2011
- Sieb, Rainer: Der Zugriff der NSDAP auf die Musik. Zum Aufbau von Organisationsstrukturen für die Musikarbeit in den Gliederungen der Partei, Dissertation im Fachbereich Erziehungs- und Kulturwissenschaften der Universität Osnabrück, Hanheide, http://repositorium.uni-osnabrueck.de/bitstream/urn:nbn:de:gbv:700-2007091013/2/E-Diss699_Thesis.pdf, 2007, Stand: 20.10.2009
- Skolimowski, Hendryk: Öko-Philosophie. Entwurf für neue Lebensstrategien, C. E. Müller Verlag, Karlsruhe, 1981
- Sloterdijk, Peter: Wo sind wir, wenn wir Musik hören?; in: Sloterdijk, Peter: Weltfremdheit, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1993
- Small, Christopher: Musicking: The Meanings of Performing and Listening, Wesleyan University Press, Middletown, 1998
- Sonnenmoser, Marion: Wildnistherapie: Hoffnung oder unverantwortliches Experiment?, <http://www.aerzteblatt.de/v4/archiv/artikel.asp?id=77536>, 2010, Stand: 23.9.2010
- Sonntag, Jan-Peter: Akustische Lebensräume in Hörweite der Musiktherapie, in: Musiktherapeutische Umschau, 26,3, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2005
- Spintge, Ralph: Der Brückenbauer; in: Metzner, Susanne: Faszination Musiktherapie – Hommage an Hans-Helmut Decker-Voigt, Eres Edition Lilienthal, 2005
- Sponheuer, Bernd: Nationalsozialismus, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik; 2., neubearbeitete Ausgabe, Sachteil Nr. 7, Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1997
- Staffler, Armin: Das Theater der Unterdrückten – Wurzeln, Auswüchse und neue Triebe, www.spectact.at/files/newsletter/Wurzeln,_Auswuechse_und_neue_Triebe_.pdf, 2006, Stand: 19.1.2011
- Stangl, Werner: Psychodrama und Gruppenpsychotherapie: Jakob Levy Moreno, www.arbeitsblaetter.stangl-taller.at/PSYCHOTHERAPIE/Psychodrama-Moreno.shtml, 2010, Stand: 21.6.2010
- Starhawk (Simos, Miriam): Starhawk's Tangled Web, www.starhawk.org, 2010, Stand: 6.5.2010
- Stern, Daniel: Die Lebenserfahrung des Säuglings, Klett-Cotta Verlag, Stuttgart, 2007, Erstausgabe 1985

Stewart, David: Narratives in a New Key: Transformational Contexts in Music Therapy; in: Pavlicevic, Mercédès & Ansdell, Gary (Hrsg.): Community Music Therapy, Jessica Kingsley Publishers, London 2004

Stige, Brynjulf: The Relentless Roots of Community Music Therapy,

[www.voices.no/mainissues/Voices2\(3\)Stige.html](http://www.voices.no/mainissues/Voices2(3)Stige.html), 2002a, Stand: 17.7.2009

- Culture-Centered Music Therapy, Barcelona Publishers, Gilsum 2002b
- Elaborations toward a Notion of Community Music Therapy. Doctoral thesis, University of Oslo, Norway, published by: Unipub, 2003
- Culture, Care and Welfare; in: Pavlicevic, Mercédès & Ansdell, Gary (Hrsg.): Community Music Therapy, Jessica Kingsley Publishers, London, 2004a
- On Defining Community Music Therapy; www.voices.uib.no/discussions/discm4_05.html, 2004b, Stand: 29.8.2010
- Participatory Action Research; in: Wheeler, Barbara L. (Hrsg.): Music Therapy Research, Second Edition, Barcelona Publishers, Gilsum, 2005
- Introduction: Music and Health in Community; in: Stige, Brynjulf/Ansdell, Gary/ Elefant, Cochavit/Pavlicevic, Mercédès: Where Music Helps, Ashgate, Farnham (UK), 2010a
- Musical Participation, Social Space, and Every Day Ritual; in: Stige, Brynjulf/ Ansdell, Gary/ Elefant, Cochavit/Pavlicevic, Mercédès: Where Music Helps, Ashgate, Farnham (UK), 2010b
- A Society for All? The Cultural Festival in Sogn og Fjordane, Norway; in: Stige, Brynjulf/Ansdell, Gary/ Elefant, Cochavit/Pavlicevic, Mercédès (Hrsg.): Where Music Helps, Ashgate, Farnham, UK, 2010c
- Musical Participation, Social Space, and Everyday Ritual; in: Stige, Brynjulf/ Ansdell, Gary/ Elefant, Cochavit/Pavlicevic, Mercédès (Hrsg.): Where Music Helps, Ashgate, Farnham, UK, 2010d
- Caring for Music: The Senior Choir in Sandane, Norway; in: Stige, Brynjulf/Ansdell, Gary/ Elefant, Cochavit/Pavlicevic, Mercédès (Hrsg.): Where Music Helps, Ashgate, Farnham, UK, 2010e
- Practicing Music as Mutual Care; in: Stige, Brynjulf/Ansdell, Gary/ Elefant, Cochavit/Pavlicevic, Mercédès (Hrsg.): Where Music Helps, Ashgate, Farnham, UK, 2010f

Stige, Brynjulf/Ansdell, Gary/ Elefant, Cochavit/Pavlicevic, Mercédès: When Things Take Shape in Relation to Music: Towards an Ecological Perspective on Music's Help; in: Stige, Brynjulf/Ansdell, Gary/ Elefant, Cochavit/Pavlicevic, Mercédès: Where Music Helps, Ashgate, Farnham (UK), 2010a

- Situating Authors and Projects – Initial Dialogue; in: Stige, Brynjulf/Ansdell, Gary/ Elefant, Cochavit/Pavlicevic, Mercédès: Where Music Helps, Ashgate, Farnham (UK), 2010b

Stroh, Wolfgang Martin: „Musik macht dumm!“, Zeitschrift für kritische Musikpädagogik, www.zfkm.org/08stroh.pdf, 2008, Stand: 22.9.2010

- Länderportrait Chile, siehe „Spezialitäten“, www.musik-for.uni-oldenburg.de/lateinamerika/chile.htm, 2010, Stand: 3.6.2010
- Stützl, Barbara/Nickel, Bill: ZEGG – Zentrum für experimentelle Gesellschaftsgestaltung, www.zegg.de, 2010, Stand: 21.10.2010
- Sünner, Rüdiger: Schwarze Sonne – die Macht der Mythen und ihr Missbrauch im Nationalsozialismus und rechter Esoterik, Drachen-Verlag, Klein Jasedow, 2009
- Timmermann, Tonius: Musiktherapeutische Selbsterfahrung. Plädoyer für eine moderne Form von Seelsorge in der säkularen Gesellschaft, Musiktherapeutische Umschau, Band 4, Heft 1, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2003
- Letzter Lebensabschnitt – Normalverlauf und Störungsmöglichkeiten; in: Decker-Voigt, Hans-Helmut/Oberegelsbacher, Dorothea/Timmermann, Tonius: Lehrbuch Musiktherapie, Reinhardt Verlag München/Basel, 2008
- Trolldalen, Gro: Review – The Miracle of Music Therapy – Edith Hillman Boxill, <http://www.barcelonapublishers.com/?s=edith+boxill>, 2010, (Erstveröffentlichung im Nordic Journal of Music Therapy, 1998), Stand: 16.8.2010.
- Tucek, Gerhard: Von einer „Altorientalischen“ zur „Ethnomusiktherapie“; in: Decker-Voigt, Hans-Helmut/Weymann, Eckhard: Lexikon Musiktherapie, 2. erweiterte Auflage, Hogrefe-Verlag, Göttingen, 2009
- Tüllmann, Michael: Community Care als Antwort auf katastrophale Zustände in der Behindertenfürsorge in England als Anstoß von Veränderungsprozessen in Hamburg – Ein Update der Diskussionen zum Thema Community Care im Rauhen Haus, Diskussionsbeitrag, www.rauheshaus.de/fach-forum/veroeffentlichungen/behindertenhilfe/community-care/community, 2010, Stand: 25.1.2011
- Turry, Alan: Music Psychotherapy and CMT: Questions and Considerations, www.voices.no/mainissues/mi40005000171.html, 1.5.2005, Stand: 2.7.2010
- Supervision in the Nordoff-Robbins Music Therapy Program; in: Howat, Robin: Nordoff and Robbins, <http://www.nordoff-robbins.com.au>, 2006, Stand: 20.1.2009
- Ueltzhöffe, Jörg: Bürgerschaftliches Engagement und Gemein Sinn – Anmerkungen zur Theorie und Praxis der nachmodernen Bürgergesellschaft, <http://library.fes.de/fulltext/akademie/freudenstadt/00935004.htm>, 2001, Stand: 10.1.2011
- Uexküll, Jakob von: Das sind wir unsern Kindern schuldig, Europäische Verlags-Anstalt, Hamburg, 2007
- Vaughan, Genevieve: Homo Donans, Anomaly Press, Austin (Texas), 2006
- Verres, Rolf: Resonanz und Gesundheit – Resonanz in der Heilkunde; in: Bossinger, Wolfgang/Eckle, Raimund (Hrsg.), Schwingung und Gesundheit, Traumzeit-Verlag, Battweiler, 2008
- Virtanen, Miina: Musiktherapie und Natur: Ein Konzept gegen Burnout, Diplomarbeit an der Westfälischen Wilhelm-Universität Münster im Fach Musiktherapie,

- 2010 (PDF von Miina Virtanen in einem persönlichen Mail an die Autorin vom 26. Mai 2010)
- Wahl, Klaus: Fremdenfeindliche Täter: Prävention muß früh, individuell und an den Emotionen ansetzen, www.dji.de/cgi-bin/projekte/inklunde.php?inklunde=aktuelles/wahlap.htm, 11.4.2002, Stand: 3.6.2010
- Walach, Harald: Spiritualität – Warum wir die Aufklärung weiterführen müssen, Drachen-Verlag, Klein Jasedow, 2011
- Wallmann, Johannes: Der blaue Klang – Landschaftsklang-Komposition für voneinander weit entfernte Vokal- und Orchestergruppen, www.integralart.de/content/projekte/der-blaue-klang, 2004, Stand: 4.7.2010
- Waters, Frank: Das Buch der Hopi, Droemer Knaur Verlag, München, 2000
- Weber, Andreas: Alles fühlt – Mensch, Natur und die Revolution der Lebenswissenschaften, Berlin Verlag, Berlin, 2007
- Weber, Ernst Waldemar: Mit Musik gegen Gewalt – Neue Wege in der Pädagogik; in: Bossinger, Wolfgang/Eckle, Raimund (Hrsg.), Traumzeit-Verlag, Battweiler, 2008
- Weber, Tilman: Gruppenmusiktherapie; in: Decker-Voigt, Hans-Helmut/Weymann, Eckhard: Lexikon Musiktherapie, 2. erweiterte Auflage, Hogrefe-Verlag, Göttingen, 2009
- Wenger, Etienne: Communities of Practice: Learning, Meaning and Identity. New York: Cambridge University Press, 1998
- Weil, Simone: Fotoausstellung mit Texten der Friedensbibliothek – Antikriegsmuseum der ev. Kirche Berlin, Brandenburg, schlesische Oberlausitz, www.friedensbibliothek.de/friedensbibliothek.php?fbakm=09, Zitat: 1942, Stand: 3.7.2010
- Westwood, Jennifer: Music from the Mound, posthum veröffentlicht von Jeremy Harte; in: Time and Mind, the Journal of Archaeology, Consciousness and Culture, Volume 2, Issue 2, Berg Publishers, Oxford, 2009
- Weymann, Eckhard: Zwischentöne – Psychologische Untersuchungen zur musikalischen Improvisation, Psychosozial-Verlag, Gießen, 2004
- Wheeler, Barbara L.(Hrsg.): Feminist Perspectives in Music Therapy Research; in: Hadley, Susan (Hrsg.), Feminist Perspectives of Music Therapy, Barcelona Publishers, Gilsum, 2006
- Winkler, Justin: Beobachtungen zu den Horizonten der Klanglandschaft; in: Böhme, Gernot/Schiemann, Gregor (Hrsg.): Phänomenologie der Natur, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt a. M., 1997
- Wolbert, Klaus: Die Lebensreform – Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, Band 1, haeusser.media/Verlag Haeusser, Darmstadt, 2001
- Wood, Stuart: 'The Matrix': A Model of Community Music Therapy Processes, www.voices.no/mainissues/mi40006000218.php, 1.11. 2006, Stand: 27.10.2010
- Wood, Stuart/Verney, Rachel/Atkinson, Jessica: From Therapy to Community: Making Music in Neurological Rehabilitation; in: Pavlicevic, Mercédès & Ansdell,

Gary (Hrsg.): Community Music Therapy, Jessica Kingsley Publishers, London, 2004

Wosch, Thomas: Community Music Therapy; in: Decker-Voigt, Hans-Helmut/Weymann, Eckhard: Lexikon für Musiktherapie, 2. überarbeitete und erweiterte Auflage, Hogrefe Verlag, Göttingen, 2009a

– Community Music Therapy; in: Decker-Voigt, Hans-Helmut: Musik und Gesundheit, Halbjahreszeitschrift, Ausgabe 16, Eres-Edition, Lilienthal, 2009b

Wrightson, Kendall: An Introduction to Acoustic Ecology, <http://wfae.proscenia.net/about/wrightson.pdf>, 1999, Stand: 21.1.2011

Ziems, Dirk: Thematische Frageperspektiven des tiefenpsychologischen Tiefeninterviews in der morphologischen Wirkungsforschung – Zwischenschritte 1/96, 1996

Zimmermann, Hans: Quellen zum Thema „Schöpfung“ und zum Weltbild der Antike und des Mittelalters – Boethius: De institutione musica: Sphärenharmonie als musica mundana, <http://12koerbe.de/arche/musica.htm>, 2009, Stand: 10.3.2011

Zimmermann, M. A.: Handbook of Community Psychology, Springer Verlag, Heidelberg/München, 2000

Weitere Quellen:

Kapitel 1.2.2: Persönliches Gespräch mit dem Bürgermeister der Lausitzer Gemeinde Nebelschütz, Thomas Zschornak, im Sorbenland am 5.6.2010

Kapitel 2.7: Persönliches Gespräch mit meiner Mutter, Else Simon, am 22.8.2010

Kapitel 2.9: Persönliches Gespräch mit Prof. Dr. Peter Petersen am 26.2.2009 im Wohnstift Birkenhof in Hannover

Kapitel 2.10.1: Curriculum der Weiterbildungsstudiengänge der European Academy of Healing Arts, Klein Jasedow, 2008-2010

Kapitel 4.5: Toggenburg, Informationsbroschüre des Klangwegs in Toggenburg, Sommer/Herbst 2009

Kapitel 4.6: Persönliches Gespräch mit einem der berühmtesten irischen Meisterriffdler, James Byrne, im August 1994

Kapitel 5.2: Mailkontakt mit Brynjulf Stige am 22.12.2010

Kapitel 7.11: Persönliche Mitteilung von Johannes Heimrath am 27.8.2010

Tabellarischer Lebenslauf Christine Simon

Geboren am 23.12.1952 in Hamburg-Bergedorf

Frühe musikalische Bildung

Seit 1960 Ensemblespiel, Teilnahme an den Wettbewerben „Jugend musiziert“, Bundespreise, frühe Konzerttätigkeit

- | | |
|-----------|---|
| 1971 | Abitur und Immatrikulation an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Hamburg |
| 1973 | Geburt einer Tochter |
| 1974/75 | Examen Musikpädagogik/ Künstlerisches Diplom |
| 1975 | Umzug der Familie nach München |
| 1975–1980 | Fortbildung in Musiktherapie und Heilpädagogik, Sommerkurse am Orff-Institut Salzburg |
| Seit 1976 | Projekte musiktherapeutischer Arbeit, Einzelarbeit mit schwerbehinderten Kindern, musikalische Früherziehung |
| 1975–1978 | Studium der Viola da Gamba bei Jordi Savall an der Schola Cantorum Basiliensis |
| 1976–1993 | Musikpädagogische Arbeit |
| 1978 | Mitbegründung einer Lebensgemeinschaft in Oberbayern |
| 1978 | Geburt eines Sohnes |
| Ab 1979 | Erweiterung der künstlerischen Tätigkeit in die Bereiche Neue Musik und Improvisation, Konzerttätigkeit mit Neuer Musik, Entstehung eigener Kompositionen, musiktherapeutische Einzelarbeit mit Erwachsenen |
| 1983 | Mitbegründung des Temenos-Projekts, eines soziokulturellen Gemeinschaftsprojekts, Veranstaltung von Konzerten, Seminaren, Vorträgen und Diskussionen zum Thema freie Bildung und Gesellschaftsgestaltung |
| 1984–1992 | Leitung des Temenos-Musikprojekts, Engagement für freie Bildungsformen, Studium indischer Streichinstrumente, Konzerte und Performances mit experimenteller Musik in verschiedenen En- |

sembles, medienübergreifende Workshops und Projekte im In- und Ausland

- 1993 Umzug der Gemeinschaft nach Caux/Schweiz oberhalb des Genfer Sees, Konzerttätigkeit
- 1997 Umzug der Lebensgemeinschaft zurück nach Deutschland nach Klein Jasedow in Ostvorpommern und Gründung des Vereins Europäische Akademie der Heilenden Künste, Beginn mit dem Aufbau des Dorfes und des regionalen Umfelds
- Seit 2002 Vorstand der Akademie, Initiierung soziokultureller, musiktherapeutischer und ökologischer Projekte, Pionierarbeit auf allen Ebenen
- 2007 Einweihung des „Klanghauses am See“, dem 1. Gebäude der Akademie, Mitinitiierung eines Mehrgenerationen-Wohnhauses in Klein Jasedow
- ab 2008 Lehrtätigkeit in den Weiterbildungsstudiengängen für Musiktherapie der Europäischen Akademie der Heilenden Künste in Zusammenarbeit mit dem Institut für Musiktherapie der Hochschule für Musik und Theater Hamburg, Veranstaltung und Betreuung von Konzerten, Tagungen, Seminaren, Workshops und Naturcamps in Klein Jasedow
- 2010 Mitbegründung des „Zukunftswerks Klein Jasedow“

Erklärung

Hiermit bestätige ich, dass ich diese Dissertation selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel verwendet habe.

Klein Jasedow, den

Christine Simon