

MUSIKGESCHICHTE UND MUSIKTHERAPIE – EINIGE GRUNDLINIEN UND ZUSAMMENHÄNGE¹

History of Music and Musical Therapy – basic ideas and contexts

Historia de la Música y Musicoterapia – cuestiones básicas y contextos

Claus Bockmaier

Hochschule für Musik und Theater, München

Zusammenfassung:

Die Abhandlung unternimmt den Versuch, die im vergangenen Jahrhundert aufgekommene Musiktherapie in ihren künstlerischen Bezügen als Teil einer musikgeschichtlichen Entwicklung begreiflich zu machen, die nach 1900 in letzter Konsequenz eine Öffnung für alle möglichen Erscheinungsformen von Musik mit sich gebracht hat. Der allgemeinverständlich gehaltene Text entfaltet zunächst eine musikhistorische Gesamtsicht unter dem Aspekt der sukzessive gelösten Aufgaben von Komposition, um dann spezifische Bedingungen, Ausprägungen und Methoden der Musiktherapie in ihrer Abhängigkeit von der vielschichtigen Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts zu beleuchten. Abrundend erscheinen zwei Beispiele je eigener Art für die schon früher bewusst ins Werk gesetzte "therapeutische" Kraft der Musik.

Schlagwörter:

Darstellung des Menschen, Heilpädagogik, Mehrstimmigkeit, Musikgeschichte, Musiktherapie, Rhythmische Gymnastik, Schallplatte, Sprache

Abstract:

This essay intends to interpret music therapy, originated in the last century, in its creative aspects as a component of a historical process which has ultimately lead to an openness to all possible manifestations of music. The text, accessible also to readers without expert knowledge, first gives a survey of European music history in relation to problems gradually solved by composition, and then discusses some specific conditions, forms, and methods of music therapy, in its dependence on the diversity of 20th century musical history. The essay ends with two examples of former composition demonstrating in their own ways the "healing" power of music.

Key Words:

Representation of man, therapeutic pedagogy, polyphony, music history, music therapy, rhythmic gymnastics, record, language.

¹ Bei dem vorliegenden Beitrag handelt es sich ursprünglich um einen mündlichen Vortrag des Verfassers aus dem Jahr 1999, dessen geringfügige Überarbeitung für den Druck den zum Teil essayistischen Duktus des Referats bestehen lässt.

Resumen:

El presente artículo pretende analizar la musicoterapia originada en el siglo pasado, en sus aspectos artísticos, como componente de un proceso histórico que ha conducido, a partir de 1900, a una apertura a todas las manifestaciones posibles de la música. El texto, también accesible a lectores que no posean un conocimiento experto, proporciona en primer lugar un panorama de la historia de la música europea en relación con problemas gradualmente solucionados por la composición, discutiendo luego algunas condiciones específicas, formas y métodos de la musicoterapia, a la vista de su dependencia de la diversidad de la historia de la música del siglo XX. El trabajo finaliza con dos ejemplos de la composición más reciente, demostrando, con sus propios medios, el poder “curativo” de la música.

Palabras clave:

Representación del hombre, pedagogía terapéutica, polifonía, historia de la música, musicoterapia, gimnasia rítmica, disco de vinilo, idioma.

Vorbemerkung

Das Thema bezieht sich letztlich auf das Verhältnis der beiden “Gegenstände” im 20. Jahrhundert. Um sich dem sinnvoll anzunähern, muss man gleichwohl bei der Musik selbst als historischem Phänomen ansetzen: bei der Musik, so wie sie geworden ist. Keine ihrer unüberschaubaren Ausprägungen im vergangenen Jahrhundert ist einfach “vom Himmel gefallen”. Vielmehr sind diese Ausprägungen einerseits Ergebnisse, mögliche Erträge von Musikgeschichte, andererseits auch mehr oder weniger bewusste Reaktionen darauf. Wenn man die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts begreifen will, muss man daher zunächst die Frage nach der Musikgeschichte insgesamt stellen. Aber was ist Musikgeschichte? Und: von welcher Musikgeschichte wollen wir hier überhaupt reden? Das Selbstverständnis des Historikers gebietet, dazu etwas weiter auszuholen. Vom großen Ganzen aus auf das Einzelne, sehr Spezielle zu blicken, ermöglicht aber, dieses neu und womöglich klarer zu sehen. Die moderne Musiktherapie ist selbst Teil von Musikgeschichte. Zu dieser Perspektive wäre vorzudringen, und dahin gehend möge das Ganze dieses Beitrags verstanden werden.

Zur Musikgeschichte

Musik gibt es wohl, seit es den Menschen gibt. Elementare musikalische Praktiken einfacher Völker und Kulturen, die vielleicht noch etwas von der Frühzeit einer allgemeinen und gleichwohl vielschichtigen “Musikgeschichte der Welt” erahnen lassen, sind vereinzelt bis in unsere Tage erhalten geblieben. Die Ethnomusikologie weiß über solche Arten von Musik rund um unsere Erde detailliert zu berichten. Womöglich wären wir heute noch nicht einmal weit von solchen Praktiken entfernt, hätte es nicht Europa als christliches Abendland gegeben. Hier, gerade in unserem Kulturkreis, begann sich im Mittelalter die – uns selbstverständlich gewordene – eigenständige, neue, extraordinäre Musikgeschichte zu entfalten.

Im Resultat kristallisiert sich dieses Neue und Einzigartige zentral in dem Phänomen von Komposition. Darunter verstehe ich:

1. Es handelt sich um Mehrstimmigkeit – was schon etwas Besonderes ist.
2. Diese Mehrstimmigkeit wird bewusst geplant, bewusst organisiert; sie stellt sich dar als regulierter musikalischer Satz.

Dem entspricht 3. die Abhängigkeit von Notenschrift, welche solche Planung und Organisation erst ermöglicht.

Gewiss hat es daneben in Europa immer auch mündlich weitertradierte Muszierweisen gegeben, und gewiss haben auf verschiedenen Ebenen “vor-kompositorische” Bedingungen – z. B. besondere Ausführungsgepflogenheiten – auf die Struktur des kunstgerechten Satzes eingewirkt. Doch die Dynamik der geschichtlichen Entwicklung betraf primär das durch Notation zu fixierende Werk.

Wie ein solches Werk im Verhältnis der Töne und Stimmen zueinander konzipiert werden sollte, war auf jeder Epochenstufe durch einen gewissen Regelkanon umrissen. Als Lehre von der Komposition wurde dieser immer auch theoretisch reflektiert. Damit verbunden zeigt die Musik des Abendlandes eine eminent handwerkliche Seite, wobei die “Fort-Schritte” üblicherweise auf dem festen Boden des schon Bestehenden erfolgt sind. Mit anderen Worten: in der abendländische Musikgeschichte hat sich das Neue zuallermeist in je bewusster Anknüpfung an das Ältere entfaltet.

Erinnern wir uns, wie diese “Kompositionsgeschichte” – so sollte man sie sinnvollerweise bezeichnen – konkret in Gang gekommen und anhand welcher zwingenden Aufgaben sie letztlich gewachsen ist. Dazu die abgebildete Schemadarstellung (Abbildung 1). Was die Basis des ganzen “Gebäudes” ist, zeigt das unterste System: die liturgische Einstimmigkeit, der Gregorianische Choral. Ohne selbst Komposition im engeren Sinn zu sein – weil genuin nicht auf Notation angewiesen – durchzieht diese Schicht unsere Musikgeschichte gleich einem Cantus firmus. Wir wissen aber auch, dass die mittelalterliche Mehrstimmigkeit auf genau dieser Grundlage entstanden ist. Den entsprechenden Rahmen bot mithin die Liturgie des christlichen Gottesdienstes. Die klangliche Ergänzung als besondere Art von Ornament war eine Möglichkeit, das sakrale Wort beim gesanglichen Vortrag in seiner Bedeutsamkeit zu unterstreichen.

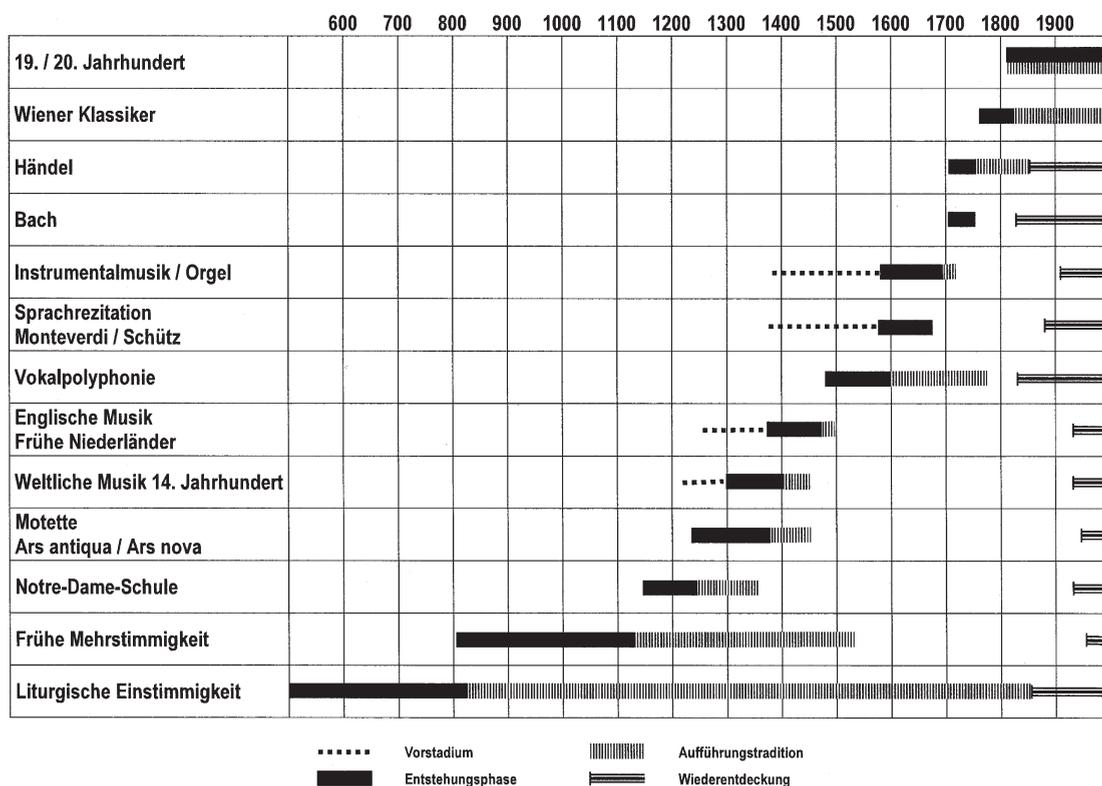


Abbildung 1:

“Partitur” der abendländischen Musikgeschichte; Zeitachse mit Jahrhundertangaben von links nach rechts; links von unten nach oben die wesentlichen, voneinander abzuhebenden Erscheinungsformen abendländischer Musik in ihrer Folge; in den einzelnen Zeilen Differenzierung dieser Schichten nach Vorstadium, Entstehungsphase, Aufführungstradition und Wiederentdeckung. (Das Schema entspricht im Wesentlichen einer Darstellung, die Theodor Göllner, früherer Ordinarius des Instituts für Musikwissenschaft an der Münchner Ludwig-Maximilians-Universität, dort schon in den 1970er Jahren in seinen Vorlesungen gezeigt hat.)

Zunächst beruhte diese frühe sakrale Mehrstimmigkeit auf bestimmten Klangschrift-Regeln und benötigte noch keine eigene Notation – sowenig wie ursprünglich der Choral selbst. Nach ersten weiterführenden Ansätzen war es schließlich um 1200 die große Tat der Kantoren an der Pariser Kathedrale Notre Dame, die mehrstimmige Musik auf eine neue Stufe gestellt, ihr eine neue, im individuellen Fall auch verbindliche Gestalt gegeben zu haben. Dabei traten die Protagonisten schöpferisch gestaltend in Erscheinung, da sie die bisher weitgehend unangetasteten liturgischen Gesänge

in Einzeltöne zerlegten, um sie nunmehr mit selbsterfundene Melodien zu einem polyphonen Ablauf zu verbinden.

Darüber hinaus bestand die maßgebende Entdeckung in der Fixierbarkeit von Rhythmus, und zwar auf melismatischer Ebene, d. h. unabhängig von Sprachdeklamation. Somit unterlag die Gliederung der Zeit im mehrstimmigen Ablauf, die sonst ein Ergebnis des musikalischen Vortrags war, einer bereits vorher festgelegten Absicht. Eben deswegen stellte die schriftliche Planung der Stimmführungen die wichtigste Voraussetzung für die Verwirklichung der neuen Polyphonie dar. Dies geschah mit Hilfe der aus der Choralnotation bekannten, aber spezifisch umgedeuteten Notenformen. Nachdem auf diesem Wege, durch das Prinzip der sogenannten Modalnotation, der Raum für wirkliches kompositorisches Arbeiten geöffnet war, konnten die fähigen Musiker Schritt für Schritt zu weiterführenden Möglichkeiten vordringen. So nahm die abendländische Musikgeschichte als Kompositionsgeschichte ihren Lauf.

Was aber blieb dann die historische Aufgabe der neuen musikalischen Kunst? In der weitesten Perspektive hauptsächlich wohl dies: wie die anderen Künste, wie die Dichtung und Malerei, zu einer "Darstellung des Menschen" zu gelangen. Die Musik nämlich konnte so weit nur sich selbst realisieren, als tönenden Ablauf. Das Vermögen, auf den Menschen zu verweisen, ihn darzustellen, gewann sie erst in einem langdauernden Prozess. Dabei war sie langfristig besonders vor das Problem gestellt, einen Ausgleich zu schaffen zwischen den zwei unterschiedlichen Wesenheiten, die in ihr zusammentrafen: Musik als klangliche Konstruktion – und Sprache².

In der Tat handelt es sich dabei um grundlegend Verschiedenes. Dieses Problem kann hier nur angedeutet werden³. Das abendländische Tonsystem, auf dem griechischen beruhend, geht von einfachen Zahlenrelationen aus, die das Verhältnis der Töne untereinander bestimmen. Kurz gesagt gilt damit, dass der Klang als Basis von Mehrstimmigkeit durch das Phänomen der Zahl konstituiert wird. (Wohlgemerkt ist dieses Konstitutive nicht etwas Physikalisches – die Teilungen etwa einer Saite machen das Tonphänomen nur hörbar; und die physikalische Obertonreihe z. B. beruht auch gar nicht auf der Überteiligkeit, sondern auf der reinen Vervielfachung einer Schwingungszahl.) Ähnlich ist es übrigens beim musikalischen Rhythmus, so wie er sich in Verbindung mit der Notenschrift definiert. Die Sprache dagegen hängt nicht von der Zahl ab. Die verschiedenen Laute, die sie in "Artikuliertrauben" zusammenbindet, sind nicht etwa arithmetisch aufeinander bezogen. Davon abgesehen ereignet sich bei der Sprache im Augenblick des Artikulierens Bedeutung – wie immer man diese im Einzelnen auffasst. Die Sprache tatsächlich verweist auf etwas, oder sie initiiert Handlungen, offenbart sich

2 Mit diesen Ausführungen beziehe ich mich grundlegend auf die musikgeschichtliche Perspektive von Thrasybulos Georgiades, wie sie besonders zur Geltung kommt in GEORGIADES, Thr. G.: *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe (Verständliche Wissenschaft 50)*. Berlin u. a., Springer, 1954, sowie ders.: *Nennen und Erklängen. Die Zeit als Logos*, aus dem Nachlass hg. v. I. Bengen. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1985 (Kapitel "Künste", S. 159–237). Vgl. außerdem die Erläuterungen zu "Sprache und Spiel in der Musik" bei BOCKMAIER, Claus: *Die instrumentale Gestalt des Taktes. Studien zum Verhältnis von Spielvorgang, Zeitmaß und Betonung in der Musik (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 57)*. Tutzing, Schneider, 2001, S. 17–24.

3 Vgl. zum Folgenden GEORGIADES, Thr. G.: *Nennen und Erklängen*, S. 77–82 u. S. 89–100.

als “performativ”⁴. Das Tonphänomen jedoch tut dies nicht, sondern genügt sich selbst. Es besteht gleichsam in seiner eigenen Welt, hat seinen eigenen Sinn, seine eigene Funktion: eben die, bestimmte Zahlenrelationen als Klänge zum Ausdruck zu bringen.

Aufgrund dieser unterschiedlichen Beschaffenheit von Musik und Sprache kam es nun in der Kompositionsgeschichte zu einer tiefgreifenden Auseinandersetzung. Sie lieferte wesentliche, wenn nicht die wesentlichen Impulse für die neuen schöpferischen Möglichkeiten und bestimmte die Richtung des Fortgangs. Den betreffenden Prozess kann man, in Anlehnung an Thrasybulos Georgiades, grob mit der Formel “Musikalisierung der Sprache” und “Versprachlichung der Musik”⁵ umschreiben. Zunächst fiel der genuine Artikulationscharakter der Sprache weiteren Differenzierungen der klanglich-melodischen Baustruktur des musikalischen Satzes zum Opfer. (Noch in der Vokalkomposition des 15. Jahrhunderts ist ja die Textunterlegung nicht verbindlich festgelegt, zumal die musikalische Faktur es auch kaum erlaubte, den Sprachablauf unmittelbar verständlich zu machen.)

Allmählich jedoch lernte die Musik, sprachnäher zu artikulieren. So gelangte sie auf vokaler Ebene in der späten Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts erstmals dahin, Sprachzusammenhang tatsächlich als musikalischen Zusammenhang zu verwirklichen (was in der Forschung z. B. “Deklamationsmelodik” genannt wird). Ein wesentlicher Schritt darüber hinaus erfolgte um 1600 mit Erfindung der Monodie, der nunmehr generalbassbegleiteten solistischen Sprachrezitation. Daraus folgte das eigentliche Musiktheater, die Oper. Besonders in den Kompositionen von Claudio Monteverdi kam nun die neue Art der Sprachvertonung zukunftsweisend zur Geltung.

Der entscheidende Durchbruch zur vollkommenen Konkretisierung von “Sprache als Musik” aber geschah erst anschließend auf deutschem Boden, und zwar auf Grundlage der Bibelprosa Martin Luthers, im Werk von Heinrich Schütz. Erst an dieser Stelle der Musikgeschichte wird der Mensch – bzw., darüber hinaus, Gott der Herr – als handelnde, weil mit bewusstem Willen sprechende Person tiefgreifend durch die Musik erfasst. Dies ist geschichtlich ein Durchbruch von großer Tragweite: Denn nun endlich tritt die Musik als Werk im Abendland mit den anderen Künsten, namentlich mit der Bildenden Kunst und der Dichtkunst, auf eine Stufe. Diese Künste nämlich hatten sozusagen von Anfang an den Menschen in ihrem Blick und vermochten ihn in seinen Lebensvollzügen darzustellen (schon in der Antike). Insbesondere mit Schütz erreichte so gesehen die abendländische Musikgeschichte – und darauf kommt es jetzt besonders an – ein erstrangiges Ziel, jedenfalls ein entscheidendes Etappenziel. Und jene musikalisch bewusst gewordene Sprachkraft strahlte auch auf die kompositorische Nachwelt aus⁶.

Auf der weiteren Linie dieser unmittelbaren Vergegenwärtigung des Menschen liegt dann vor allem die Komposition der Wiener Klassiker. Obwohl es sich primär um Instrumentalmusik handelt, ist hier

4 Vgl. zu Letzterem die philosophisch-linguistische “Theorie der Sprechakte” bei AUSTIN, John L.: *How To Do Things with Words* (Oxford, 1962), deutsch *Zur Theorie der Sprechakte*. Stuttgart, Reclam, 1972.

5 GEORGIADES, Thr. G.: *Musik und Sprache*. 2. Aufl., Berlin u. a., Springer, 1974, S. 44.

6 Hier müsste man nicht zuletzt Händels englisches Oratorium nennen; vgl. dazu BOCKMAIER, Claus: *Händels Oratorien. Ein musikalischer Werkführer*. München, Beck, 2008 (Kapitel II.2 “Die Kraft der Sprache im Chor”, S. 76–84, mit Bezug auch auf John Austin).

die motivische Formung gleichsam von Sprache durchdrungen (denken wir nur an Beispiele wie den Beginn von Beethovens *Fünfter Symphonie*). Obwohl dieser instrumentale Satz als solcher keine Worte trägt, verkörpert er in seiner klanglich-rhythmischen Fügung die Haltung personalen Sprechens und Handelns und stellt uns damit den Menschen wie auf einer Theaterbühne lebendig gegenüber⁷. Gerade im Musiktheater bei Mozart ist damit nicht nur der agierende Sänger sondern entscheidend auch das ihm gegenüber tretende Orchester an solcher "Demonstration" beteiligt. Eine letztmögliche Konsequenz aus jener wechselseitigen Durchdringung von Musik und Sprache zieht darüber hinaus noch Franz Schubert, indem er im klavierbegleiteten Sololied nunmehr Lyrik als musikalische Struktur realisiert⁸.

Wie nun die oben dargestellte "Geschichtspartitur" mit ihren teilweise übereinanderstehenden Balken deutlich macht, haben die verschiedenen historischen Erscheinungsformen der Musik sich nicht einfach nach Art eines Staffellaufs abgelöst. Die althergebrachte Vorstellung vom "Gänsemarsch der Stile" trifft also kaum zu. Vielmehr bestand Unterschiedliches, auf verschiedenen Stufen Gewachsenes, vielfach nebeneinander in der Gleichzeitigkeit. Und weithin war diese Koexistenz vollkommen friedlich, so dass das Ganze jeweils eine mehrdimensionale Einheit bilden konnte. Bis über die Zeit der Wiener Klassiker, nicht zufällig, war es in der Hauptsache so. Nimmt man das erreichte Ziel der Menschendarstellung zum Maßstab, ist damit die abendländische Kompositionsgeschichte von der Notre-Dame-Schule bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts hinein als ein großes Ganzes, als eine eigene integrale Großepoche innerhalb jener endlos weit erscheinenden Musikgeschichte der Welt zu begreifen.

Nach Beethoven setzte – ungeachtet des von den Wiener Klassikern ausgehenden "Gattungskontinuums"⁹ – latent eine Umbruchphase ein. Die ästhetischen Kontroversen mehrten und verschärften sich deutlich; es sei nur an den Streit zwischen Anhängern von Brahms und den "Neudeutschen" um Liszt und Wagner erinnert. Unter dem Einfluss individualistischer Tendenzen begann die Musikgeschichte im 19. Jahrhundert sich aufzusplittern, in gegensätzliche Richtungen und Schulen. Auch deutliche Spezialisierungen traten ein: Chopin etwa schrieb fast ausschließlich Klaviermusik, Hugo Wolf in der Hauptsache nur Lieder. Diese Entwicklung weg vom universalen und hin zum individuellen Begriff von Komposition setzte sich im 20. Jahrhundert fort. Doch wurden im Zuge jener Aufspaltung nun spezifische Erweiterungen des musikalischen Denkens möglich: satztechnisch etwa die Chromatisierung der Harmonik durch Wagner, ästhetisch etwa die Bezugnahme auf eine literarische Bildungstradition bei der Programm-Musik, in den nationalen Schulen z. B. die Einbeziehung von musikalischem Volksgut.

Abgesehen davon kommt im 19. Jahrhundert die Wiederentdeckung historischer, durch keine Aufführungstradition mehr mit ihrer Entstehungszeit verbundener Musik als entscheidend neues Phänomen zum Tragen. Auch dies ist an der abgebildeten Geschichtspartitur abzulesen: Bach, Schütz, die Vokal-

7 Dazu GEORGIADIS, Thr. G.: "Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters" (1950) und "Zur Musiksprache der Wiener Klassiker" (1951), in ders.: *Kleine Schriften*. Tutzing, Schneider, 1977, S. 9–32 u. S. 33–43.

8 Dazu GEORGIADIS, Thr. G.: *Schubert. Musik und Lyrik*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1967.

9 Vgl. die "Einführung" zum Handbuchband *Die Sonate: Formen instrumentaler Ensemblesmusik* von BOCKMAIER, Claus u. MAUSER, Siegfried (*Handbuch der musikalischen Gattungen* 5). Laaber, Laaber-Verlag, 2005, S. 3–5.

polyphonie – und im 20. Jahrhundert zudem längst vergessene ältere Schichten – werden Gegenstand des Interesses. Die sich etablierende Musikwissenschaft macht durch Editionen historische Musik der Forschung wie auch der praktischen Wiederaufführung zugänglich. Die Aufgabe solcher Wiederaufführung aller erschließbaren früheren Musik tritt neben die übliche Aufgabe der Neukomposition. Daneben bildet sich ein umfangreiches Standardrepertoire aus Wiener Klassik und Romantik heraus, dessen Aufführungskontinuität gefestigt wird. Von der Wissenschaft wird andererseits, etwa seit Beginn des 20. Jahrhunderts, ebenso die Musik fremder Völker gezielt untersucht und dokumentiert.

Auf all diese Weise gewinnt die Musikgeschichte erheblich an Komplexität, wobei sie sich also zu einer über die aktuelle Komposition hinausgehenden Vielfalt musikalischer Erscheinungen öffnet. Auch die "Unterhaltungsmusik" erhält einen ganz neuen Impuls – aus Amerika, durch den Jazz. 1918 bereiste die "Original Dixieland Jazz Band" Europa und erstaunte die solches nicht gewohnten Hörer mit ihren rhythmusbetonten Improvisationen¹⁰. Auswirkungen auf die moderne Komposition blieben nicht aus. Eine neue, zukunftssträchtige Verbreitungsmöglichkeit bot für die ernste wie für die unterhaltende Musik die Erfindung der Schallplatte.

1905 erreichte der Umsatz in Deutschland bereits 1½ Millionen Stück, 1930 wuchs er gar auf 30 Millionen an¹¹. Das Ende dieser Entwicklungen besteht heute darin, dass wir jegliche bekannte Art von historischer wie von aktuell geschaffener Musik in Tondokumenten zur Verfügung haben. Als Konsumenten können wir je nach individuellem Interesse und Bedürfnis frei auswählen.

Damit ist die vielleicht bezeichnendste Tendenz der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts angesprochen: die Tendenz nämlich zur Totalität. War die "alte" Musikgeschichte in ihrem Rahmen durch einheitlich gewachsene Vorstellungen von musikalischer Tradition und musikalischem Satz jeweils klar beschränkt, so hat sich im letzten Jahrhundert dieser Rahmen bis an die Grenzen alles musikalisch Möglichen erweitert. Dabei beinhaltet aber diese neue Musikgeschichte – das muss man sich klarmachen – auch die alte, begrenzte "Großepoche", wie sie vorher genannt wurde. Keineswegs nur in musikwissenschaftlichen Seminaren der Universitäten, sondern ebenso in Konzertsälen und vor allem auf dem Schallplattenmarkt ist sie ja vollständig präsent. Insofern dreht sich der vorliegende Beitrag von Anfang an tatsächlich auch um Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts.

Doch sei noch kurz die Komposition des 20. Jahrhunderts angeschnitten, bevor wir den Blick dann auf die Musiktherapie richten. Um anzudeuten, wie vielfältig die Tendenzen allein schon auf dieser Ebene sind, nachfolgend ein kleiner Querschnitt der unterschiedlichen Konzepte aus den 1920er Jahren mit maßgebenden bzw. typischen Beispielen.

¹⁰ Dazu BRUNN, Harry O.: *The Story Of The Original Dixieland Jazz Band*. Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1960.

¹¹ Diese Zahlen werden genannt schon in dem Artikel "Schallplatte" von LICHTHORN, Hans-Gerhard, in *Riemann Musiklexikon*, 12. völlig neubearbeitete Aufl. Mainz, Schott, 1967, Sachteil, S. 844–845.

Klassizistische Tonalität:

Richard Strauss, Oper ("bürgerliche Komödie") *Intermezzo* (1923)

Zwölftontechnik (als künstliche Neuordnung der Tonbeziehungen im Satz):

Arnold Schönberg, *Suite für Klavier* op. 25 (1923)

Rückgriff auf Volksmusik:

Béla Bartók, *Improvisationen für Klavier* (1920)

Rhythmisch entfesselte Expressivität:

Béla Bartók, *Sonate für Klavier* (1926)

Konstruktiv gebundene Expressivität:

Paul Hindemith, Liederzyklus *Das Marienleben I* (1923)

Jazz in der Komposition:

Darius Milhaud, Ballett *La Création du monde* (1923), George Gershwin, *Rhapsodie in blue* (1924), Ernst Krenek, Oper *Jonny spielt auf* (1927)

Neoklassizismus:

Igor Strawinsky, Ballett mit Gesang *Pulcinella* (1920), zum Teil auch Francis Poulenc, Sergej Prokofiew

Bewusste Distanz zur Kunst (karikierende Musik, "Songs"):

Kurt Weill, *Dreigroschenoper* (1928).

Überwiegend schlossen sich diese Kompositionsrichtungen gegenseitig aus. Die nicht mehr zu einende Vielfalt der Möglichkeiten relativierte insgesamt auch die Bedeutung neukomponierter reiner Kunstmusik. Andererseits eröffneten sich so neue Funktionen für Musik – wie durch den Film, der zunächst schon wegen der noch nicht realisierbaren Tonaufzeichnung auf sie angewiesen war.

Zur Musiktherapie¹²

Ein ganz anderes Feld, auf dem der Musik nunmehr eine veränderte, neu definierte Rolle zukam, war das der Erziehung. Um die schöpferischen Kräfte im Menschen zu wecken, verband Anfang des Jahrhunderts Emile Jaques-Dalcroze in seiner "rhythmischen Gymnastik" Musik nach ihren elementaren Bestandteilen – Melodie, Rhythmus, Dynamik – mit entsprechenden Körperbewegungen.¹³ Jaques-Dalcroze war selbst auch Komponist, doch als Pädagoge ging es ihm um die Entwicklung der

12 Vgl. zum Folgenden auch Gesamtdarstellungen wie die von BRUHN, Herbert: *Musiktherapie – Geschichte, Theorien, Methoden*. Göttingen, Hogrefe, 2000.

13 DALCROZE, Émile Jacques: *Le rythme, la musique et l'éducation*. Paris, 1920. Vgl. KUGLER, Michael: *Die Methode Jacques-Dalcroze und das Orff-Schulwerk "Elementare Musikübung"*. Bewegungsorientierte Konzeptionen der Musikpädagogik. Frankfurt a. M., Lang, 2000.

differenzierten Hör- und Gestaltungsfähigkeit des Kindes. Diesem Impuls folgten dann auch erste musikbezogene Konzepte in der Heilpädagogik (nicht zuletzt, freilich in markant esoterischer Richtung, im anthroposophischen Bereich). Im Kontext der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts wurde so schließlich auch die therapeutische Funktion als eine Aufgabe der Musik bestimmt. Musiktherapien entfalteten sich, aber in durchaus unterschiedlicher Beziehung zu der beschriebenen Pluralität der Musikgeschichte.

Zwei konträre Ansätze sollen zunächst unter diesem Aspekt beleuchtet werden: auf der einen Seite die "Orff-Musiktherapie" – besser gesagt: das *Orff-Schulwerk* in der Musiktherapie –, auf der anderen Seite die schwedische Schule von Aleks Pontvik. Orffs elementare Musik- und Bewegungserziehung begründete zwar im spezifischen Sinn keine musiktherapeutische Schule, zumal sie zunächst in der Heilpädagogik Fuß fasste. Wohl aber hat sie gerade von der musikalischen Seite, vom Instrumentarium her, wesentliche Bedeutung in verschiedenen Therapiekonzepten gewonnen, so in der Leipziger Schule (Christoph Schwabe)¹⁴, um ein jüngeres Beispiel zu nennen. Doch zuvor schon entstand daraus in München eine fruchtbare Arbeit unter Theodor Hellbrügge am Kinderzentrum des Instituts für Soziale Pädiatrie und Jugendmedizin der Universität München. Die ausdrücklich so benannte "Orff-Musiktherapie" wurde in den 1960er Jahren von Gertrud Orff eingeführt (sie war die zweite der vier Ehefrauen des Komponisten). Den Begriff selbst prägte aber Hellbrügge.

In der Einleitung des gleichnamigen Buchs von 1974 wird die Orff-Musiktherapie von ihrer Initiatorin als "multisensorische Therapie" bezeichnet:

"Der Einsatz der musikalischen Mittel – phonetisch-rhythmische Sprache, freier und gebundener Rhythmus, Bewegung, Melos in Sprache und Singen, das Handhaben von Instrumenten – ist so gestaltet, daß er alle Sinne anspricht."¹⁵

Diese Integration von Musik, Sprache und Bewegung kennzeichnet bereits das Schulwerk selbst¹⁶, das Carl Orff in erster Konzeption während der 1920er Jahre an der von ihm mitbegründeten "Günther-Schule" für Gymnastik, Musik und Tanz in München¹⁷ entwickelt hatte. Es soll, laut Vorwort der Erstausgabe von 1930, "als elementare Musikübung an Urkräfte und Urformen der Musik heranfüh-

14 Grundlegend hier SCHWABE, Christoph: *Regulative Musiktherapie*. Stuttgart u. New York, Fischer, 1979. Vgl. ferner die Publikationsreihe "Crossener Schriften zur Musiktherapie" der von Schwabe geleiteten Akademie für angewandte Musiktherapie Crossen.

15 ORFF, Gertrud: *Die Orff-Musiktherapie. Aktive Förderung der Entwicklung des Kindes*. München, Kindler, 1974, S. 9.

16 *Orff-Schulwerk*, 5 Bde. u. ergänzende Hefte, hg. v. C. Orff u. G. Keetman. Mainz, Schott, 1930–1935. Was die umfangreiche Literatur zu Orffs musikpädagogischem Opus betrifft, sei hier nur verwiesen auf die Dokumentationen *Symposion Orff-Schulwerk*, die seit 1975 (weitgehend im Fünf-Jahres-Turnus) vom Orff-Institut der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mozarteum Salzburg herausgegeben werden, sowie auf wenigstens eine der diesbezüglichen Schriften von THOMAS, Werner: *Musica poetica. Gestalt und Funktion des Orff-Schulwerks*. Tutzing, Schneider, 1977.

17 Benannt nach der Kunstpädagogin Dorothee Günther, mit der zusammen Orff diese Form musikalischer Bewegungserziehung erarbeitete.

ren". Das Bemerkenswerte dabei ist, dass diese urtümliche Musik, ebenso wie deren Verbindung mit Sprache und Bewegung, auch die Bühnenerwerke des Komponisten Carl Orff prägen. Ja man könnte sogar sagen, dass sein Bühnenschaffen der 1930er und 1940er Jahre (*Carmina Burana*, *Der Mond*, *Die Kluge*, *Catulli Carmina*, *Ein Sommernachtstraum*, *Die Bernauerin*, *Antigona*) letztlich dieses aus pädagogischer Absicht entworfene Konzept unter je bestimmten Akzenten zur Dimension des musikalischen Werks steigert. So gesehen sind diese Bühnenerwerke und die Orff-Musiktherapie zwei verschiedene Konsequenzen aus derselben Sache.

Wie aber formte sich Orffs Vorstellung von elementarer Musik und Bewegung, sieht man einmal von Bezügen zu der schon erwähnten rhythmischen Gymnastik von Jaques-Dalcroze ab? Ein wesentlicher Ausgangspunkt war für Orff die Auseinandersetzung mit historischer Musik, und zwar im Hinblick auf deren szenische Realisierbarkeit. Bereits 1924, im Gründungsjahr der Günther-Schule, richtete er Kompositionen Monteverdis in deutscher Neugestaltung für die Bühne ein: die Oper *L'Orfeo*, den *Ballo delle Ingrate*, das *Lamento d'Arianna*¹⁸. In den frühen 1930er Jahren, als Dirigent des Münchner Bachvereins, verwirklichte er dann eine szenisch-oratorische Aufführung der Pseudo-Bach'schen *Lukas-Passion* und auch der *Auferstehungshistorie* von Heinrich Schütz. Wir stehen hier also an einem Punkt in Orffs schöpferischer Entwicklung, wo jene hinzugekommene Aufgabe der Musikgeschichte, zurückliegende historische Musik wieder lebendig zu machen, ihn als modernen Komponisten unmittelbar befruchtet hat. Mit den durch Monteverdi und Schütz gewonnenen Erfahrungen nämlich bahnte Orff sich den Weg zu seinem ersten Meisterwerk, den *Carmina Burana*, die 1937 in Frankfurt szenisch uraufgeführt wurden. Die andere "Erfahrungsquelle", das Schulwerk, hat Orff mit Gunild Keetman weiter bearbeitet und es dann Anfang der 1950er Jahre als *Musik für Kinder* in 5 Bänden neu herausgegeben¹⁹.

Mit dem Entwurf des Schulwerks ging bekanntlich von Anfang an die Konzipierung eines eigenen Instrumentariums einher, das im Grundstock aus Schlagstabspielen besteht: aus Xylophonen und Metallophonen. Die Herstellung hatte in enger Zusammenarbeit mit Orff der Instrumentenbauer Karl Maendler übernommen²⁰. Da Xylophoninstrumente ursprünglich im außereuropäischen Bereich beheimatet sind, in Afrika und Ostasien, spielt hier auch ein ethnomusikologischer Impuls mit (Orff gewann auch eine entscheidende Anregung konkret durch eine afrikanische Marimba). Allerdings kommen vereinzelt bereits seit Anfang des 20. Jahrhunderts Xylophone in der Opern- und Orchesterkomposition vor, etwa in den *Images pour orchestre* von Claude Debussy (1910) oder in Giacomo Puccinis *Turandot* (1926). Orff selbst benutzt dann einen größeren Apparat von Xylophonen ab seiner *Antigona* von 1949, so dass sogar auf dieser Ebene des Instrumentariums ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen elementarer Musikübung und Komposition greifbar wird.

18 Vgl. dazu *Carl Orff und sein Werk. Dokumentation*, Bd. II: "Lehrjahre bei den Alten Meistern". Tutzing, Schneider, 1975.

19 *Orff-Schulwerk – Musik für Kinder*. Mainz, Schott, 1950–1953.

20 Maendler war als Klavierbauer 1898 in München Teilhaber an der Firma seines Schwiegervaters Max Josef Schramm geworden und führte das Unternehmen "Maendler-Schramm" letztlich bis 1956.

Wie eng tatsächlich die Art der musikalischen Faktur in den beiden Feldern bei Orff zusammenhängt, möge eine kleine Gegenüberstellung veranschaulichen (Abbildungen 2 und 3): ein kurzes Notenbeispiel, das Gertrud Orff aus ihrer musiktherapeutischen Anwendung des Schulwerks mitteilt, und eine Partiturseite aus Carl Orffs *Carmina Burana*.

Handgesten

Klatschen

gesprochen

Improvisation

D. C.

Abbildung 2:

Orff-Schulwerk (Die Orff-Musiktherapie, S. 37): Ostinato, markante Taktakzente, rhythmisches Skandieren, Klatschimpuls auch auf der Taktmitte einsetzend, reimende Verse, elementare Melodik aus vier Tönen mit Wiederholungsmoment.

Erste Versuche, das Orff-Schulwerk therapeutisch fruchtbar zu machen, wurden schon bald nach dessen Neuerscheinung ab 1950 unternommen – also noch vor Gertrud Orffs Initiative: zunächst an der Psychiatrischen und Neurologischen Klinik der Universität Heidelberg²¹. Dort nutzte man es in der Gruppentherapie von 4- bis 14-jährigen neuropathologischen Patienten. Schon zur gleichen Zeit konnten auch in der Sonderpädagogik mit dem Schulwerk Erfolge erzielt werden, und zwar bemerkenswerterweise gerade bei Taubstummen. Hier zeigte sich, dass die Verbindung der Musik mit Körperbewegungen, unter Berücksichtigung der physischen Vibrationsempfindungen, auch bei solchen Menschen förderliche Erlebnisformen ermöglicht. Vor allem auf den Gleichgewichtssinn und das Sprechen-Lernen hat sich die Musiktherapie positiv ausgewirkt.

21 Vgl. KELLER, Wilhelm: "Orff-Schulwerk in Musiktherapie und Heilpädagogik", in *Grundlagen der Musiktherapie und Musikpsychologie*, hg. G. Harrer. Stuttgart, Fischer, 1975, S. 175–185.

The image shows a page of a musical score for 'Carmina Burana'. It features multiple staves for various instruments and a choir. The instruments listed on the left are: Fl. 1, 2, 3; Ob. 1, 2, 3; Clar. Sib. 1, 2, 3; Fag. 1, 2; C.-fag.; Cor. 1, 2, 3, 4; Tr. 1, 2, 3; Tbn. 1, 2, 3; Timp.; Camp.; T. bass.; CORO; Pno. I; Pno. II; Viol. 1, 2; Vla.; Vcl.; and Ch. The score includes dynamic markings like 'ff' and 'ff martellato', and articulation like 'a2'. The lyrics for the choir are: 'il - li mens est mi - se-ra, qui nec vi - vit, nec las - ci - vit sub E - sta - tis dex - te - ra'.

Abbildung 3:

Carmina Burana (Partitura, Mainz: Schott [1937], S. 35): ebenfalls Ostinato, markante Akzente (hier im 2/4-Abstand), nachher auf der Taktmitte einsetzend, skandierendes Singen (quasi “gesprochene” Tonrepetitionen), reimende Verse, elementare Melodik, auch hier aus vier Tönen und mit Wiederholungsmoment.

1961 wurde dann außerdem das “Orff-Institut” an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mozarteum in Salzburg gegründet, die elementare Musik- und Bewegungserziehung nach Orff also gewissermaßen institutionalisiert²², wobei seither in intensivem Kontakt mit der Praxis auch der therapeutische Aspekt eine Rolle spielt. Auf der gegebenen Grundlage arbeitete man weiter, das Instrumentarium wie das musikalische Ton- und Klangmaterial betreffend. Zum Ausbau der therapeutischen Möglichkeiten gehörte die Entwicklung vereinfachter Musizierformen, z. B. durch die Einbeziehung rhythmisch und tonal noch nicht festgelegter “Schallspiele”. In dieser Hinsicht ergab sich ein erneuter Berührungspunkt mit Tendenzen in der modernen Komposition. Wilhelm Keller hat dazu bemerkt:

“Der Stil arhythmischer Klangkompositionen eines Ligeti (‘Atmosphères’, ‘Lontano’ u. a.), Penderecki (‘De natura sonoris’), Berio (‘Sequenza für eine Singstimme’) und anderer Komponisten dieser Richtung läßt sich auch auf der Ebene Elementaren Gruppenmusizierens realisieren und improvisatorisch erspielen (natürlich mit einfacheren Instrumenten und vokalen Mitteln und in einer Reduktion auf Grundformen dieses Musikstils).”²³

Die aufgezählten Kompositionen entstammen alle den 1960er Jahren.

Man kann also festhalten, dass die von Carl Orffs Schulwerk ausgehende Musiktherapie, als aktive Musiktherapie, in ihrem Ursprung wie in ihrer Weiterentwicklung durchaus nah bei je besonderen Möglichkeiten neuer, aktueller Komposition steht. Indirekt aber hat sie auch noch einen Bezug zur alten, historischen Musik – nicht nur, weil sie mit Bordun und Ostinato archaische Elemente benutzt, sondern weil Carl Orff selbst erst über sein szenisches Experimentieren mit älteren Werken den Weg zu seinem integrativen Konzept von elementarer Musik, Sprache und Bewegung fand.

Auf eine ganz andere musikgeschichtliche Bedingung stößt man, wenn man etwa das Buch *Die musikalische Hausapotheke* von Christoph Rueger aufschlägt²⁴. In diesem gutgemeinten Ratgeber werden für jede “Lebens- und Stimmungslage” Musikstücke aus dem klassisch-romantischen bis modernen Repertoire, von Bach bis Messiaen, als Heilmittel vorgestellt – etwa gegen Liebeskummer, Melancholie oder Depression. Hier spricht der bewundernswerte Musikkennner, der seinen leidenden Mitmenschen gerne an der eigenen Erbauung durch die je gezielt ausgewählte Musik Anteil geben möchte. Aktives Musizieren ist dabei nicht vonnöten, denn:

“Es geht auch anders. [...] Bei unserem Thema, für die Belange unserer *Musikalischen Hausapotheke*, sind wir auf Tonträger angewiesen, so daß wir hier der Technik direkt dankbar sein dürfen.”²⁵

22 Vgl. den Literaturhinweis oben in Anm. 16.

23 KELLER, Wilhelm: *op. cit.*, S. 178.

24 2. Aufl. Genf u. München, Ariston, 1991. Rueger, der publizistisch wie künstlerisch vielseitig in Erscheinung tritt, hat an der Berliner Universität der Künste eine Professur für Musiktheorie inne.

25 RUEGER, Christoph: *Die musikalische Hausapotheke für jedwede Lebens- und Stimmungslage von A bis Z*, S. 10.

Für diese eher kuriose Art von “Musiktherapie” ist also das Medium Schallplatte Voraussetzung; es sei an das historisch dazu weiter oben Ausgeführte erinnert. Die Verwendbarkeit von Tonträgern als Errungenschaft des 20. Jahrhunderts war – und ist – aber auch bei ernstzunehmenden therapeutischen Ansätzen eine Vorbedingung.

Damit kann man den Bogen zu der von Aleks Pontvik initiierten schwedischen Schule schlagen. Pontviks ursprüngliches Konzept war das einer rezeptiven Musiktherapie.²⁶ Dabei ging es um die emotionelle Wirkung gerade des Musikhörens, im Sinne eines “naiven Prinzips”, wie er selbst es bezeichnet hat.

“Das naive Prinzip [...] erfordert kein intellektuelles Raisonement vom Zuhörer – seine Natur ist entsprechend seiner Bezeichnung voraussetzungslos naiv – vielleicht auch, wenn man so sagen will, primitiv. Es baut auf den spontanen emotionalen Reaktionen der unbewußten Funktion auf ohne Rücksicht auf eine Analyse des musikalischen Werkes [...] In seiner Grundeigenschaft ist es zu vergleichen etwa mit der Betrachtungsweise, die der Mensch beim Anblick eines Sonnenuntergangs einnimmt, wie überhaupt mit dem Erlebnis von Naturerscheinungen schlechthin.”²⁷

Tiefenpsychologisch orientiert, hatte Pontvik von dieser Basis aus bereits seit den 1940er Jahren den rezeptiven Ansatz in der Musiktherapie verfolgt und damit die schwedische musiktherapeutische Schule begründet.

Obwohl also keinesfalls ein bewußtes, reflektiertes Hören angestrebt wurde – gerade bei Berufsmusikern schlug diese Therapieform überhaupt nicht an –, gebrauchte Pontvik ausschließlich klassische Musik (im weiteren Sinn) zur Behandlung. Trotz ihres eigenen zumindest latenten Anspruchs erbrachte diese offenbar nicht selten die erwünschte Wirkung. Ganz im Mittelpunkt stand die Musik von Johann Sebastian Bach: Choralvorspiele, Präludien und Fugen vor allem, d. h. Instrumentalkompositionen, mit Schwerpunkt Tastenmusik. Daneben konnten gegebenenfalls auch Kompositionen z. B. von Haydn, Mozart oder Schubert zur Anwendung gelangen. Geradezu als schädlich wurden dagegen einzelne Werke etwa Tschaikowskys beurteilt, namentlich die 6. Symphonie (*Pathétique*), wegen befürchteter selbstzerstörerischer Anreize.

Für ebenso ungeeignet hielt Pontvik den Jazz, dessen Rhythmus ihm “als Impuls zur Zügellosigkeit” erschien:

26 Erste maßgebende Veröffentlichung Pontviks: *Grundgedanken zur psychischen Heilwirkung der Musik – unter besonderer Berücksichtigung der Musik von J. S. Bach*. Zürich, Rascher, 1948.

27 PONTVIK, Aleks: *Heilen durch Musik*. Zürich, Rascher, 1955, S. 39–40.

“Rhythmisch-tonale Exzentrik, teilweise gefördert durch die oft verwandte Improvisation, ist keineswegs als Ordnungsfaktor anzusehen, wie wir sie als geeignet in der heilmusikalischen Praxis betrachten.”²⁸

Im Wesentlichen wurde demnach aufgrund ihrer ordnenden Kraft klassische Musik herangezogen. Mit bestimmten Ausnahmen schloss Pontvik daher auch die moderne Musik, die Komposition seiner Zeit, für therapeutische Zwecke aus, vor allem wegen ihres intellektuellen Anspruchs. Spätere psychophysische Untersuchungen über die Wirkung unterschiedlicher Arten von Musik stützen zum Teil Pontviks Annahmen, doch sind die Zusammenhänge zwischen Erlebnisqualitäten und therapeutischem Effekt wesentlich komplexer, als es hier noch den Anschein hatte.

Nicht nur vom therapeutischen Konzept her, sondern auch durch die ganz andere Einstellung zur Musikgeschichte steht Pontviks Ansatz in deutlichem Kontrast zur Orff-Musiktherapie – ein Beispiel also für die Bandbreite der betreffenden Relationen. Pontvik stützte sich auf die ältere, aber im Auführungsrepertoire des 20. Jahrhunderts zentrale Musik. Modern war er im Gebrauch der Schallplatte, die jene Therapiepraxis erst ermöglichte. Dabei sah er gegenüber denkbaren Life-Darbietungen einen Vorteil auch darin, daß Irritationen etwa durch die Emotionalität des Künstlers ausgeschlossen sind.

Als Nächstes soll die Nordoff/Robbins-Musiktherapie zur Sprache kommen²⁹. Sie verdient hier schon deshalb Interesse, weil ihr Begründer Paul Nordoff als anerkannter amerikanischer Pianist und Komponist unmittelbar aus der musikalischen Praxis heraus gleichsam zur Musiktherapie übertrat. Dies geschah im Jahr 1959; Nordoff war damals bereits 50 Jahre alt. Den entscheidenden Anstoß gab ein Konzert in einem Behindertenheim in England. Die Betreuer bemerkten, dass die Kinder aufmerksam und innerlich engagiert zuhörten. Immerhin löste hier die seriöse Musik des modernen Komponisten also Wesentliches aus: Denn durch diese mutmachende Erfahrung angeregt, gelangte Nordoff dahin, sich – zusammen mit dem englischen Sonderpädagogen Clive Robbins – ganz dem musiktherapeutischen Anliegen zu widmen. Statt des abstrakten Komponierens wollte er nunmehr behinderten Kindern Hilfe durch Musik schaffen, wie es sinngemäß auch Benjamin Britten würdigend formulierte³⁰.

Unter der Bezeichnung *Creative Music Therapy* machten Nordoff und Robbins ihre Methode zunächst in den USA und dann in Europa bekannt. Ausgangspunkt der Intervention ist hier die Begegnung zwischen Therapeut und Patient, dessen schöpferische Spontaneität durch musikalische Anreize geweckt wird. So kann und soll er verschiedene Instrumente ohne vorausgesetzte Vorübungen und ebenso seine Stimme benutzen. Der Therapeut tritt, klavierspielend oder singend, in einen Dialog mit

28 *Ibidem*, S. 75.

29 NORDOFF, Paul u. ROBBINS, Clive: *Creative Music Therapy*. New York, Day, 1977, deutsch: *Schöpferische Musiktherapie. Individuelle Behandlung für das behinderte Kind*, Stuttgart. Fischer, 1986 (“Zur Geschichte der Nordoff/Robbins Musiktherapie”, S. 221–223). Neuerdings dazu SIMPSON, Fraser: *Every Note Counts – The Story of Nordoff-Robbins Music Therapy*. London, James & James, 2008.

30 NORDOFF u. ROBBINS: *op. cit.*, S. 221.

dem Patienten ein. Es kommt zu einer gemeinsamen künstlerischen Gestaltung, die sich unmittelbar aus musikalischer Wahrnehmung und musikalischem Erleben heraus entfaltet. Der Patient erfährt so in besonderer Weise seine Würde als Mensch, da er in seiner Kreativität ernstgenommen und mit seinem Ausdruckswillen in die Erschaffung lebendiger Musik hineingenommen wird. Genuin ist deshalb auch irgendeine anschließende Reflexion oder Aufarbeitung des musikalischen Erlebnisprozesses nicht intendiert. Die Musik bleibt vielmehr für sich stehen, ja in einem gewissen Sinne vergisst sie dabei sogar die vorgegebene Funktion, Therapie zu sein, um gerade dadurch auf einer "höheren Ebene" therapeutisch zu wirken. In keiner therapeutischen Schule zeigt sich jedenfalls das musikalisch Praktizierte authentischer als ein Aspekt sich aktuell fortschreibender Musikgeschichte denn bei Nordoff/Robbins.

Ein noch wesentlich bekannterer Komponist des 20. Jahrhunderts hat sich im Übrigen für Musiktherapie engagiert: Mauricio Kagel. Der gebürtige Argentinier, der 1957 nach Deutschland kam, wurde 1969 zum Leiter der "Kölner Kurse für Neue Musik" berufen, und 1972 hat er diese Kurse unter das Thema "Musiktherapie" gestellt. Die entsprechenden Veranstaltungen fanden im Rheinischen Landeskrankenhaus Bonn statt – worüber dann der Musikwissenschaftler Martin Geck reflektierend und zum Teil auch kritisierend berichtet hat³¹. Schon diese Verbindung belegt klar die musikgeschichtliche Implikation der Musiktherapie in unserem Jahrhundert. Als Komponist kam Kagel bekanntlich vom experimentellen Musiktheater her, wobei er vielfältige mediale Möglichkeiten einzubeziehen suchte. Dabei wird in der Tendenz erst die Aufführung selbst zur Komposition. Ziel ist viel weniger das kunstvolle Produkt als die Wirkung des "Undomestizierten".

Was die Frage von psychischen Störungen und Therapie betrifft, wollte der gesellschaftskritisch denkende Kagel zunächst gar keinen wesentlichen Unterschied sehen zwischen Gesunden und Kranken, bewertet er doch die Gesellschaft "als eine institutionalisierte Krankheit in Permanenz"³². In dieser Gesellschaft seien laut Kagel letztlich alle krank. Nichtsdestotrotz hat er neben den üblichen Formen der aktiven Musiktherapie verstärkt "die Möglichkeit einer gerichteten Musik empfunden"³³, d. h. einer Musik, die bewusst zu therapeutischen Zwecken komponiert wird – von ihm, als einem vielleicht doch etwas "Gesünderen"? (Dies wenigstens sollte man kritisch einwenden.)

Beispielhaft in diese Richtung ging bereits Kagels Hörspiel *Privat* von 1968. Er selbst sagte dazu:

"*Privat* ist der Versuch eines akustischen Verlaufes für einsame Hörer, die ihre Wohnung in eine Art Studio für konkrete Musik verwandeln"³⁴.

31 GECK, Martin: *Musiktherapie als Problem der Gesellschaft*. Stuttgart, Klett, 1973.

32 Zitiert nach GECK, Martin: *ibidem*, S. 43.

33 *Ibidem*, S. 42.

34 *Ibidem*, S. 48.

Die Idee der “Konkreten Musik” oder “Musique concrète” – um 1950 von dem Franzosen Pierre Schaeffer entwickelt – beruht auf dem Versuch, aus verschiedensten Schall- und Geräuschereignissen “Kompositionen” herzustellen; ausgewählte Klangfragmente werden nur in verfremdeter Form beigemischt. Das “Stück Therapeutik”, so Kagels Formulierung, bestand bei diesem Hörspiel in einer Art inszenierten Selbstbeschäftigung, mit dem Ziel einer Differenzierung des Konsumverhaltens und daraus folgend einer besseren Bewältigung der eigenen Umwelt³⁵ – ein durchaus idealistisches Unterfangen. In der konkreten Therapiesituation im Bonner Landeskrankenhaus, wo Kegel im Rahmen der Kurse für Neue Musik eine Improvisationsgruppe leitete, waren die Resultate nicht klar einzuschätzen: Martin Geck, der mitgewirkt hatte, lobte zwar die anregende Atmosphäre, die den Gedanken an “bloße musiktherapeutische Betriebsamkeit” nicht aufkommen ließ, wertete aber angesichts mehrheitlich eher kritischer Äußerungen der beteiligten Patienten am Folgetag den Versuch doch “als problematisch”³⁶.

Die skizzierten Beispiele für die Entstehung musiktherapeutischer Methoden und Schulen sollten zunächst deutlich machen, dass auf diesem Feld eine durchaus heterogene Pluralität herrscht. Das aber entspricht einerseits der kaum überblickbaren Vielgestaltigkeit der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts als solcher wie andererseits natürlich den gegenüber früher eklatant divergenteren Formen menschlich-gesellschaftlicher Existenz. Sowenig es in diesem Jahrhundert insgesamt noch einen einheitlichen Musikbegriff gegeben hat, sowenig gibt es einen solchen in der Musiktherapie. So stellt Maria Becker in ihrem entsprechenden Artikel im *Lexikon Musiktherapie* mit Recht fest:

“Den unterschiedlichen musiktherapeutischen Ansätzen [...] liegen zwar jeweils sich teilweise überschneidende, im Kern jedoch voneinander verschiedene und sich gegenseitig ausschließende Vorstellungen von Musik zugrunde. [...] Ein Musik-Begriff, der als gemeinsamer Nenner dem Anspruch genügen sollte, all diese unterschiedlichen Ausformungen zu einen, wäre leer und nichtssagend”³⁷.

Und doch besteht wohl diese eine gemeinsame Überzeugung: nämlich dass Musik ein Medium ist, das etwas bewirken kann, das in Geist und Seele seine Spuren hinterlässt, das in seiner Sendung zum Menschen nicht einfach leer zurückkommt. Die alte Geschichte von Orpheus, der durch seine Musik die Götter umzustimmen vermochte, muss im Grunde Recht behalten, denn sonst wäre Musiktherapie Nonsens. Wenngleich man sich hier nicht etwas Magisch-Mystisches vorzustellen braucht, bleibt es immer noch eine Geheimnis um die Kraft der Musik – zumindest ein Rest an Geheimnis, trotz aller psychophysischen Studien, die uns Erklärungen dazu bieten, und trotz aller bewussten Methoden-

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ GECK, Martin: *Ibidem*, S. 33.

³⁷ BECKER, Maria: “Musikbegriff”, in *Lexikon Musiktherapie*, hg. v. H.-H. Decker-Voigt u. a. Göttingen, Hogrefe, 1996, S. 231–232.

reflexion. An irgendeinem Punkt stößt die Wissenschaft bei der Musik in der Tat an ihre Grenze. Umso schöner ist es, Zeuge deren Vermögens zu sein.

The image shows a page of a musical score for Wolfgang Amadeus Mozart's opera *Die Zauberflöte*. The score is for the first act, finale. It features several staves: Violins (VI.), Viola (Vla.), Glockenspiel (Glock.), Chorus (Chor), and Violoncello/Double Bass (Vc. e B.). The lyrics are in German and include the words 'Monostatos und Sklaven Baß Das klinget so herrlich, das klinget so schön! La-ra-la la la la la - ra-la la la la - ra-la! Nie hab'ich so etwas ge-'. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Abbildung 4:

MOZART, Wolfgang Amadeus: *Die Zauberflöte* (hg. v. H. Abert, London u. a., Eulenburg, o. J.), Ausschnitt Finale 1. Akt (S. 171).

“Historische Musiktherapie”

Damit komme ich nochmals auf meine Ausgangsbasis zurück: die abendländische Kompositionsgeschichte. Es ist mehr als staunenswert, wozu in diesem Rahmen die Musik schließlich fähig war. Mozart etwa kann uns in der *Zauberflöte* genüsslich demonstrieren – sozusagen in weiterer Konsequenz des Orpheus-Mythos –, wie unter den Klängen von Papagenos Glockenspiel der gehässige Mohr Monostatos und die Sklaven, statt böswillig eine Verhaftung vorzunehmen, plötzlich wie verzaubert zu tanzen beginnen (Abbildung 4). Überdies verschlägt es ihnen hier geradezu die Sprache, sind sie doch nicht mehr in der Lage, den Satz “Das klinget so herrlich, das klinget so schön” vernünftig auszusprechen: Nur mehr spieluhrmäßig, in abgehackten Drei-Viertel-Impulsen, deklamieren sie, um dann wiederholt lediglich noch ein marschartig skandiertes “Larala la la larala ...” zu formulieren. Musiktherapie nach Art der Wiener Klassik!

Wir können sogar noch etliche Jahrzehnte weiter zurückgehen, um ein eindrucksvolles Beispiel für Musiktherapie im musikalischen Werk zu finden: Johann Kuhnau, der Amtsvorgänger Bachs im Leipziger Thomaskantorat, brachte im Jahr 1700 eine *Musicalische Vorstellung Einiger Biblischer Historien, in 6. Sonaten, auff dem Clavier zu spielen* in den Druck. Das Thema der zweiten dieser Sonaten lautet: “Der von David vermittelt der Music curirte Saul” (eine Geschichte, die jeder Musiktherapeut kennen sollte – wenngleich Davids therapeutischer Erfolg nicht von endgültiger Dauer war ...). In einem ausführlichen Vorwort erinnert der Komponist, nachdem er zuerst geistvolle Gedanken zur Krankheit im Allgemeinen dargelegt hat, an den biblischen Bericht aus 1. Samuel 16 und malt dann dem Leser Sauls “Gemüths-Kranckheit” im Besonderen wie auch die heilende Wirkung von Davids Harfenspiel mit plastischen Worten aus.

Wie an Kuhnaus Komposition deutlich wird, vermag die Musik – über die Nachahmung dieses beruhigenden Harfenspiels hinaus – die gesamte “Therapiesituation”, so wie sie sich entwickelt, in Töne zu fassen. Dies gelingt, abgesehen von gängigen Mitteln der Figurenlehre, durch spezifische Analogiebildungen. So äußert sich der Wahnsinn Sauls nicht nur in chromatischen Wendungen und Querständen, sondern daneben in einer unschlüssig schweifenden Klangbewegung und vor allem in unvermittelten rhythmischen Impulsen: einerseits erregt vorwärtsdrängend, andererseits den regulären Achtelduktus immer wieder abrupt zum Stillstand bringend (Abbildung 5). Umgekehrt gelangt am Ende die von der Musik beruhigte Seele des Patienten – in der gleichen Tonart g-Moll – durch einen kontinuierlich fortlaufenden Punktierungsrhythmus mit üblicher Harmonik zur Darstellung (Abbildung 6).

Suonata seconda.

Saul malinconico e trastullato per mezzo della Musica.

La tristezza ed il furore del Rè.

Abbildung 5:

KUHNAU, Johann: *Biblische Historie* Nr. 2 (*Johann Kuhnau's Klavierwerke*, hg. v. K. Päsler, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1901 = *Denkmäler Deutscher Tonkunst*, Bd. 4), Anfang (S. 135).

L'animo tranquillo e contento di Saulo.

The image shows a musical score for piano, titled "L'animo tranquillo e contento di Saulo." It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef and a bass clef. The second system also has a treble clef and a bass clef. The music is in G minor and 3/4 time. There are performance markings such as "t." (trillo) and "tr." (trillo) above notes, and "(b)" (basso) above a note in the second system.

Abbildung 6:

KUHNAU, Johann: *Biblische Historie* Nr. 2, Beginn des Schlussteils (S. 143).

Heutigen musiktherapeutischen Bemühungen wiederum bleibt zu wünschen, dass sie immer von dem gleichen Erfolg gekrönt seien wie hier in der kompositorischen Umsetzung bei Johann Kuhnau.

Recibido: 27/10/2008

Aceptado: 28/10/2008