

Jahrbuch Musiktherapie Music Therapy Annual

Band 4 (2008)

„Drittes Reich“

Zweiter Weltkrieg und danach –
Spuren der Vergangenheit

Vol. 4 Third Reich, World War II and Thereafter –
Traces of the Past

herausgegeben von

Deutsche

Musiktherapeutische

Gesellschaft e. V. (DMtG)

Reichert

Jahrbuch Musiktherapie
Music Therapy Annual

Herausgegeben von/edited by
Deutsche Musiktherapeutische Gesellschaft e.V. (DMtG)

Jahrbuch Musiktherapie

Music Therapy Annual

Band 4 / 2008: „Drittes Reich“, Zweiter Weltkrieg und danach –
Spuren der Vergangenheit

Vol. 4 / 2008: Third Reich, World War II and Thereafter –
Traces of the Past

Bis Band 3 / 2007: Jahrbuch Musiktherapie
herausgegeben vom
Berufsverband der Musiktherapeutinnen und Musiktherapeuten
in Deutschland e. V. (BVM) (Hg. / Ed.)

zeitpunkt musik
Reichert Verlag Wiesbaden 2008

Herausgegeben von /edited by
Deutsche Musiktherapeutische Gesellschaft e.V. (DMtG)

Redaktion: Prof. Dr. Isabelle Frohne-Hagemann, Andrea Geis,
Susanne A. Gratz, Susanne Landsiedel-Anders, Elfriede Landmann, Mary Laqua,
Dr. Monika Nöcker-Ribaupierre, Hanna Schirmer, Elisabeth Seitz.
E-mail: hanna.schirmer@musiktherapeutinnen.de

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Gedruckt auf säurefreiem Papier
(alterungsbeständig – pH 7, neutral)

© zeitpunkt Musik. Forum zeitpunkt
Dr. Ludwig Reichert Verlag Wiesbaden 2008
www.reichert-verlag.de
ISBN: 978-3-89500-687-6 (print)
eISBN: 978-3-7520-0186-0 (eBook)
DOI: 10.29091/9783752001860

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung
des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und die Speicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.
Printed in Germany

Inhalt

Vorwort

| | |
|-----------------------------|---|
| <i>Hanna Schirmer</i> | 7 |
|-----------------------------|---|

Beiträge

| | |
|---|----|
| Jenseits des Ortes des Geschehens oder: Wiederbelebung deutscher Geschichte in einem musiktherapeutischen Behandlungsprozess in Santiago de Chile <i>Susanne Bauer</i> | 11 |
|---|----|

| | |
|--|----|
| Schuld und Schuldfähigkeit als therapeutische Themen in Guided Imagery and Music (GIM) <i>Isabelle Frohne-Hagemann</i> | 33 |
|--|----|

| | |
|--|----|
| Singing: Spiritual Survival and Resistance During the Holocaust <i>Tamar Machado-Recanati</i> | 69 |
|--|----|

| | |
|--|----|
| Musik und Überleben. Zur multifunktionalen Bedeutung von Musik in extremer Situation <i>Gabriele Knapp</i> | 99 |
|--|----|

| | |
|--|-----|
| Musiktherapierelevante Entwicklungen vor 1938. Die frühen Quellen der Musiktherapie, 20 Jahre der inneren und äußeren Emigration sowie Transferleistungen auf dem Weg zur Institutionalisierung im Jahr 1958 <i>Elena Fitzthum</i> | 121 |
|--|-----|

| | |
|--|-----|
| Music and the Wounded of World War II <i>Margaret Rorke</i> | 149 |
|--|-----|

| | |
|--|-----|
| Buchbesprechungen zum Jahrbuchthema | 165 |
|--|-----|

Zum Gedenken

| | |
|---|-----|
| Nachruf auf Rosemarie Füg <i>Elisabeth Seitz</i> | 171 |
|---|-----|

| | |
|--|-----|
| Der Kindergarten als Arena zur Schaffung therapeutischen Bewusstseins, oder Musik zwischen Pädagogik und Therapie, zwischen Prävention und Behandlung. <i>Rosemarie Füg</i> | 175 |
| Musikinstrumente und der Reiz des Spiels <i>Rosemarie Füg</i> | 183 |
| Buchbesprechungen | 189 |
| Die Autoren | 207 |
| Register | 211 |

Vorwort

Liebe Leserinnen, liebe Leser,

vor 70 Jahren, in der Nacht vom 9. zum 10. November 1938, wurde von den Mächten des Nationalsozialistischen Deutschland angeordnet, sämtliche Synagogen, jüdische Betstuben, Schaufenster und Gewerberäume von jüdischen Mitbürgern zu zerstören. Für diese Nacht hat sich der Name „Reichskristallnacht“ eingebürgert. Dabei wurden im Zeitraum vom 7. bis 13. November etwa 400 Menschen ermordet. In der Folge, ab dem 10. November 1938, wurden ca. 30 000 Juden in Konzentrationslagern inhaftiert, wo nochmals Hunderte von ihnen ermordet wurden oder an den Lagerbedingungen starben. Der November 1938 gilt als Wendepunkt der Nationalsozialistischen „Judenpolitik“. Während jüdische Mitbürger vormals ausgegrenzt und diskriminiert wurden, begann nun eine systematische Verfolgung, die wenig später in den Holocaust an den europäischen Juden im Nationalsozialistischen Machtbereich mündete (vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Reichskristallnacht>).

Die über 80-jährigen Bewohner im Altenheim waren 10 Jahre alt oder etwas älter, als dieses geschah. Der 95-jährige alte Herr im Rollstuhl, der an manchen Tagen fortwährend Nazilieder singt, war schon 25. Vielleicht will er die anderen erschrecken. Sie sind zumindest irritiert und wehren sich: „Hören Sie auf! Diese Zeiten sind vorbei“. – Gott sei Dank!

Heute sind die meisten damaligen Akteure – Täter, wie Opfer – alt. Manchmal findet man sie in Altenheimen – sogar in einem Zimmer: Täter, wie Opfer. Es bedarf großer Aufmerksamkeit der Mitarbeiter, dass dies nicht geschieht.

Auch all die, an die nicht gedacht wird zu den Gedenktagen, die, die vertrieben wurden, die, die jahrelang in Luftschutzkellern zugebracht haben, die Ausgebombten, die Verschütteten, die, die Angehörige verloren haben, die Vergewaltigten, die im Kriegsinferno traumatisierten Soldaten, die Kriegsverletzten. Auch sie sind Opfer – Nazi-Opfer.

Durch psychotherapeutische Behandlungen von Holocaust-Überlebenden wurde zunehmend festgestellt, dass verdrängte Traumata, die durch Extremsituationen wie Krieg, Vertreibung oder auch durch schwere Unfälle oder Naturkatastrophen hervorgerufen wurden, an die nächsten Generationen übergehen. Untersuchungen belegen, dass die zweite Generation überdurchschnittlich oft an Angst, Schlafstörungen, Depressionen, Aggressionen, psychosomatischen und anderen Symptomen leidet und somit ähnliche Symptome entwickelt wie die Eltern. Dies, obwohl und weil in vielen der betroffenen Familien nicht über die Vergangenheit gesprochen wurde. Auf diese Weise ist das ‚Familiengeheimnis‘ immer präsent, sodass Kinder mit ihrer ausgeprägten Sensibilität für die Atmosphäre in der Fami-

lie, das Leid der Eltern aufnehmen, es aber nicht wirklich erfassen und natürlich auch nicht verarbeiten können. So bleibt die schmerzhafteste Erfahrung der Eltern auch bei den Kindern unbewusst und schafft sich Abfuhr durch psychische oder psychosomatische Symptome (vgl.: <http://www.lebensgeschichten.org/trauma/trauma06g.php>).

In einer Broschüre „50 Jahre Finnenhaussiedlung Berlin-Kladow 1958-2008“, eine Siedlung von Eigenheimen, die für anerkannte politische Flüchtlinge, Menschen mit C-Schein (ausgebombte) und Familien mit Lastenausgleichsanspruch gebaut wurde, fand ich folgende an die Redaktion dieser Broschüre gerichtete und dort veröffentlichte e-mail:

„... Wir...– meine geliebte Schwester und ich – waren zwar nie froh, wirklich froh in unserer neuen Umgebung, aber das hatte überhaupt nichts mit dieser Siedlung zu tun. Wie wohl vielen Anderen ist uns eine totale Entfremdung mit unseren Eltern passiert. Passiert? Ja, passiert. Sie waren genauso unschuldig wie wir. Was unsere Eltern im Krieg erlebt haben, wissen wir nicht. Es muss aber dermaßen schlimm gewesen sein, dass sie beide dazu niemals bereit waren, auch nur jedwede Einzelheit zu vermitteln. Daher sind wir „Im Dunkeln“ aufgewachsen. Ich habe weiterhin Alpträume, weil ich meine eigene Kindheit nicht verstehe. Darum waren wir nicht froh in unserer neuen Umgebung. Bis heute hat mir niemand mit diesem Problem Hilfe leisten können...“

Als wir das vorliegende Jahrbuch konzipierten, dachten wir, solche Erfahrungen unserer KollegInnen mit der musiktherapeutischen Behandlung von Patienten mit posttraumatischen Belastungsstörungen aufzuspüren.

Die Beiträge, die wir erhalten haben, umspannen einen weiten Themenkreis. Einerseits sind es die Spuren der Vergangenheit, die in den Therapien auftauchen, andererseits ist es die Vergangenheit selber, die noch weiter und genauer bedacht, untersucht und dargestellt wird. In manchen Beiträgen ist es die musikalische Betätigung von Holocaust-Opfern, die in den Mittelpunkt rücken. Außerdem scheint die Zeit 1933-1945 verhindernd für die Entwicklung des Berufes Musiktherapeut/in in Deutschland und Österreich gewesen zu sein und, zumindest bei Kriegsende, in Amerika wiederum Auslöser für die Etablierung des Berufes in der Neuen Welt.

Unser Buch gibt einen Einblick in verschiedene Perspektiven. Zum einen beschreibt Susanne Bauer eine Musiktherapie, die in Chile stattfand, in einem der Einwanderungsländer für Täter und Opfer. Diese Therapie wurde von dem Patienten abgebrochen, weil S. Bauer eine in Chile lebende Deutsche ist.

Isabelle Frohne-Hagemann untersucht den Schuldbegriff, vor allem in Bezug auf existenzielle Schuld und Schuldfähigkeit und auch unter Berücksichtigung der transgenerationalen Verflechtungen von Schuldgefühlen bei Kriegskindern und deren Nachkommen. Dazu führt sie in die Methode Guided Imagery

and Music (GIM) ein und stellt ein Musikprogramm mit klassischer Musik zum Thema „Schuld und Schuldfähigkeit“ vor, das die Möglichkeit bietet, sich solchen Themen zu öffnen und sie durchzuarbeiten. Fallbeispiele zeigen, wie die Musik dies möglich macht.

Die nächsten beiden Artikel gehen noch einmal zurück zu den Ereignissen des Holocaust.

Tamar Machado schreibt in ihrem Beitrag über das Singen, über die Lieder der Juden und auch über die Entwicklung von Liedern, die während des Holocaust entstanden sind - eine Form geschriebener Geschichte. Aber sie versteht diese Lieder auch als Reaktion auf das unbegreifliche, unendliche Leid der jüdischen Menschen in dieser Zeit. Sie gibt dabei einen Einblick in die Vorfälle in den KZs und bei dem berühmten Todesmarsch. Sie glaubt, dass das Singen der Juden während des Holocaust heute „dem Therapeuten eine Sicht auf eine der Coping-Strategien bietet, die jüdische Menschen entwickelten, um seelisch eine solche Verwüstung zu überleben“.

Auch Gabriele Knapp beschäftigt sich zunächst mit den Vorkommnissen während des Holocaust: Am Beispiel von Musikerinnen, die im Orchester von Auschwitz überlebten, beschreibt sie zunächst (musikalische) Bewältigungsstrategien unter psychischen Extrembedingungen und auch die Traumatisierungen, die die betroffenen Frauen erfahren haben, durch das Musizieren im KZ. Ferner wird untersucht, welche Rolle Musik in ihrem weiteren Leben spielte. Sie stellt die Frage: „Wie gehen junge Menschen heute mit der nationalsozialistischen Vergangenheit um?“ und kommt zu dem Schluss, Musik als „Brücke“ zur Vergangenheit zu verstehen, um es nachwachsenden Generationen zu ermöglichen, sich emotional den damaligen Geschehnissen und den Schicksalen von Verfolgten anzunähern.

Die nächsten beiden Beiträge beschäftigen sich mit der geschichtlichen Entwicklung von Musiktherapie. Elena Fitzthum untersucht die Entwicklung von Musiktherapie relevanten Ansätzen vor 1938 und stellt letztlich eine Verzögerung der beruflichen Entwicklung durch die totalitären Praktiken der Nationalsozialisten fest. Dadurch konnte erst 1958 Musiktherapie in Österreich institutionalisiert werden.

Margaret Rorkes Artikel stellt die Entstehungsgeschichte der Musiktherapie in den USA dar und bemerkt, dass diese eng verknüpft ist mit der medizinischen Behandlung von amerikanischen Soldaten, die während des 2. Weltkriegs Verletzungen erlitten hatten.

An dieser Stelle gibt es 2 Rezensionen über Bücher, die zum Thema passen. Sie sollen stellvertretend sein für eine Fülle therapeutischer und anderer Literatur die derzeit auf dem Markt sind.

Den Abschluss bildet ein weiteres Gedenken: Rosemarie Füg ist im März diesen Jahres gestorben. Sie war langjährige sehr engagierte Kollegin bis zuletzt. Ihr ist ein

Nachruf von Elisabeth Seitz gewidmet. Die Redaktion hat 2 Artikel von ihr zur Wiederveröffentlichung aufgenommen.

November 2008
Hanna Schirmer

Literatur

Finnenhaussiedlung Berlin-Kladow e.V. und Kladower Forum e.V. (Hg.): „50 Jahre Finnenhaussiedlung Berlin-Kladow 1958-2008“; Selbstverlag (2008)

<http://de.wikipedia.org/wiki/Reichskristallnacht> „Novemberpogrome 1938“

<http://www.lebensgeschichten.org/trauma/trauma06g.php>. „Geschichte der Traumaforschung“

Beiträge

Jenseits des Ortes des Geschehens oder: Wiederbelebung deutscher Geschichte in einem musiktherapeutischen Behandlungsprozess in Santiago de Chile

Beyond the Place of Events: Revival of German History in a Music Therapy Treatment Process in Santiago de Chile

Susanne Bauer, Santiago de Chile/Berlin

Wie könnte sich eine musiktherapeutische Beziehung gestalten, in der der Patient Sohn einer vom Holocaust betroffenen nach Chile immigrierten jüdisch-deutschen Familie und die (etwa gleichaltrige) Musiktherapeutin eine in Chile lebende Tochter einer „typisch“ deutschen Familie ist?

Im folgenden Beitrag geht es um die Besonderheiten dieser Beziehungskonstellation und deren Auswirkungen auf den Therapieverlauf: um den Widerstand des Patienten gegenüber dem musiktherapeutischen Instrumentarium der Musiktherapeutin und deren Einladung zur „freien Improvisation“ sowie den frühzeitigen Abbruch der Therapie. Die dazu gehörige Fallgeschichte wird unter Einbezug psychodynamischer und gesellschaftshistorischer Aspekte analysiert. Sie setzt sich mit dem Aufeinandertreffen von „Söhnen“ und „Töchtern“ von Opfern und Tätern und deren Familiengeschichten auseinander.

Der Artikel befasst sich zudem mit der chilenischen Vergangenheit, mit dem Chile als Einwanderungsland für Deutsche seit Mitte des 19. Jahrhunderts, und dem Chile als Zufluchtsort für Deutsche – Verfolgte und Verfolger – vor und nach dem zweiten Weltkrieg. Er verdeutlicht, dass Holocaust und deutsche Geschichte, weit ab vom „Ort des Geschehens“, im Chile von heute, weiterleben und zeigt auf, wie ein therapeutischer Kontext sich allmählich zu einem symbolisch-historischen Treffpunkt verwandelt.

Der vorliegende Text ist eine Einladung zur Selbstbeobachtung und Reflexion über die durch Musik ausgelösten emotionalen Bewegungen und Projektionen in musiktherapeutischen Behandlungsprozessen, in denen die am-eigenen-Leib-gespürten und durch-Erzählungen-erlebten Erfahrungen das Hier und Jetzt unbewusst mitbestimmen und wo Musikinstrumente, Musikstücke und musikalische Improvisationen zu Symbolträgern früherer Beziehungserfahrungen und „Wiederbelebern“ von traumatischen Ereignissen werden.

Key words: *Einzelfallstudie - Holocaust - Opfer/Täterproblematik - Therapieabbruch - Musik und Trauma*

How can a music therapy relationship develop between a patient, the son of Jewish-German immigrants to Chile during the Holocaust and a music therapist, approximately the same age as the patient, also residing in Chile and the daughter of a „typical“ German family?

The following article describes the unusual constellation of this relationship and its effect on the course of therapy, from the patients's resistance toward the music therapist's selection of music instruments and invitation to „free improvisation“, to the early termination of therapy.

Psychodynamic and socially historical aspects of the exemplified case study are analyzed. It sets apart the clash between the „sons“ and „daughters“ of both victims and perpetrators and their family backgrounds.

The article deals with the past history of Chile, depicting it as a country of immigration for Germans since the mid 19th century, as well as a haven for Germans (victims of political persecution and persecutors) before and after the Second World War. The Holocaust and German history become relevant, although far removed from the place of events in modern day Chile, and illustrate how a therapeutic context can gradually transform into a symbolic-historical encounter.

The given text is a proposition for self evaluation and reflection of emotions evoked through music and the resulting projections in the music therapy treatment process. Events that are personally experienced, as well as those that are experienced by way of descriptive accounts, subconsciously influence that which is experienced in the „here and now“; music instruments, musical selections, and music improvisation become symbolic transporters of early relationships, resulting in the revival of traumatic events.

Einleitung

Therapeutische Begegnungen sind unvorhersehbare Begegnungen zwischen einander unbekanntem Menschen, Menschen mit Geschichte, Kultur, Vergangenheit und Identität und Menschen mit Geschichten, selbst erlebten- und selbst gehörten Geschichten. Während ein Teil dieser „Erlebnisbedingungen“ im Bewusstsein haften bleibt, wird ein anderer ins Unbewusste verdrängt und dort in Form von Bildern, Szenen, Farben, Tönen und Formen aufbewahrt. In musiktherapeutischen Begegnungen kommen Geschichte und Geschichten zum Klingen. Die präsentative Symbolbildung verschafft ihnen dort den rechten Platz zur Entfaltung. Über die unterschiedlichsten Klänge können schlummernde Erinnerungsspuren geweckt, dem Bewusstsein näher gerückt und der Verarbeitung zur Verfügung gestellt werden.

Musiktherapeutische Improvisationen haben etwas mit Wundertüten gemeinsam: weder die Therapeutin noch der Patient¹ wissen im voraus, welche Töne in ihr verborgen sind, was „drin“ ist und was letztlich erklingen wird. Alle Improvisationen sind unterschiedlich. Als wollte sie sagen: „Suchen Sie sich ein Tütchen aus und lassen Sie sich überraschen“, lädt die Therapeutin den Patienten mit den Worten: „Spielen wir einfach mal los, mal sehen, was dabei herauskommt“, zum Improvisieren ein – in vollem Vertrauen auf ihre Methode und darauf, dass auch der Patient diese bald erfasst und akzeptiert haben wird. Sie wird versuchen, dem Patienten die Angst vor dem „Unerhörten“ zu nehmen und ihn der im Augenblick entstehenden unbekanntem Musik gegenüber neugierig zu machen. Es dauert nicht lange, bis bestimmte Töne und Melodien, musikalische Formen und Gestalten nicht nur Befremdung, sondern auch Ver- oder Bewunderung auslösen. So wie beim Öffnen der Wundertüte lassen wir uns beim Öffnen der musikalischen Wege beim Improvisieren gerne überraschen.

Musiktherapeutische Begegnungen sind komplexer Natur. Beim Musikspielen oder Anhören können in Bruchteilen von Sekunden unvorhersehbare Gefühle, Fantasien und Gedanken entstehen. Jede musikalische „Berührung“ kann Auslöser für ein acting out sowohl des Patienten als auch der Therapeutin sein. MusiktherapeutInnen können dem vorbeugen, indem sie ihre musikalische Geschichte kennen. Damit gemeint sind Klangerlebnisse und mit Musik verbundene Geschichten, die das eigene Spielen beeinflussen, es in eine ungewollte Richtung lenken, es einschränken oder ausufern lassen, was die musiktherapeutische Situation negativ beeinflusst. Dieses Wissen kann und sollte bereits in der Ausbildung oder in einer musiktherapeutischen Lehrtherapie errungen werden (Metzner 2001). Die musikalischen Geschichten, frühen Erfahrungen mit Musik, Musikinstrumenten, einfachen Klängen und Geräuschen, sind Teil der persönlichen Entwicklung und von daher verbunden mit der eigenen Kultur, Emotionalität und Identität (Ruud

1 Im folgenden wird, entsprechend den Geschlechtern der beteiligten Personen in der Falldarstellung, von „Therapeutin“ und „Patient“ gesprochen

1998; Trevarthen 2002). Eigene Erfahrungen sind eingebettet in die geschichtlichen und musikalischen Kontexte unserer Eltern, Großeltern und Ahnen. Unter den Erfahrungen sind solche, die real, d. h. „am eigenen Leibe“ erlebt und verinnerlicht wurden, und andere, die durch (An-)Hören von Familiengeschichten zur erlebten Erfahrung mit dementsprechenden Gefühlen wurden. Bei den überlieferten Erzählungen kann es sich um reelle Geschichten oder bereits um Familienmythen handeln, also Überzeugungen und Glaubenssysteme in Bezug auf ungeklärte oder ungenaue familiäre Geschehnisse. Diese können das eigene Handeln, Denken und Fühlen später genauso unbewusst mitbestimmen wie alle konkreten Erfahrungen auch (Andolfi & Angelo, 1989).

Ein Beispiel für überlieferte Gefühle, die das eigene Handeln mitbestimmen: Durch wiederholte Erzählungen meiner Mutter wusste ich, dass mein Großvater mütterlicherseits die Gewohnheit gehabt hatte, abends Akkordeon zu spielen und mit der Familie zu singen. Ich wusste, dass dadurch eine friedliche heimische Atmosphäre entstand und dass alle diesen Mann – Vater, Großvater, Ehemann – sehr liebten. Ich spürte und verinnerlichte diese Liebe, obwohl ich sie nie selbst erlebt hatte. Und ich erfuhr, dass dieser Großvater am Ende des Zweiten Weltkrieges von Partisanen erschossen worden war. Ich spürte und verinnerlichte dieses Gefühl von Trauer, wohl durch die empathische Beziehung zu meiner Mutter, obwohl ich den Tod nicht miterlebt hatte.

So ein „privates Erleben“ der Therapeutin kann dann ein neues Gewand bekommen, wenn es in einem musiktherapeutischen Kontext aktiviert wird. Es kann dort behindernde oder fördernde Ein- oder Auswirkungen haben, je nach der inneren Klarheit, die die Therapeutin in Bezug auf die eigene historisch-musikalische-affektive Vergangenheit hat. Und auch der Patient wird emotional geladene musikalische Bilder mit sich „herumtragen“ und diese dem musiktherapeutischen Prozess zur Verfügung stellen. In den meisten Fällen sind diese Bilder unbewusst, verdrängt oder in Vergessenheit geraten. Sie tauchen in der musikalischen Begegnung mit der Therapeutin auf und führen dort zu Überraschungen. Beim Musikhören und während der Improvisationen entstehen, sowohl im Patienten als auch in der Therapeutin, Bilder und Gefühle, zu denen historische Ereignisse wie z. B. die Judenverfolgung ebenso gehören können wie ganz persönliche Erinnerungen. In der Musiktherapie ist die therapeutische Beziehung daher in hohem Maße durch die musikalischen Erlebnisse im Hier und Jetzt determiniert. Das musikalische Hin und Her, das Miteinanderspielen und -hören führen zu Übertragungs- und Gegenübertragungsgefühlen. Diese lassen einen affektiven Raum positiver oder negativer Ladungen entstehen. Solange der Patient in dichotomischer „Ich/Du, Mein/Dein-Form“ denkt und eine Trennung zwischen „meiner und deiner Musik“ vornimmt, werden die musikalischen Botschaften der Therapeutin zugunsten oder gegen sich selber gerichtet empfunden. Eine „harte Note“ der Therapeutin kann den Patienten dann verärgern oder erschrecken, er fühlt sich angegriffen und antwortet mit ebenso harten Tönen. Oder er bekommt Angst vor der Therapeutin und wird zunehmend leiser. Eine „weiche Melodie“

kann dazu führen, dass sich der Patient verführt und verzaubert fühlt; das kann ihm schmeicheln oder ihn bedrohen. Schnelle Sequenzen können beim Patienten den Eindruck erwecken, dass die Therapeutin ihm wegläuft und ihn im Stich lässt. Er rennt hinterher, klebt sich an den Tönen der Therapeutin fest oder hört auf zu spielen. Beim Anhören einer fremden oder befremdenden Musik kann er fühlen, dass die Therapeutin ihn provozieren will. Je nach Therapiestand, Grad des Vertrauens und Festigung der therapeutischen Beziehung, als auch der Fähigkeit zur Reflexion, kann der Patient seinen Gefühlen, Gedanken und Fantasien Ausdruck geben, musikalisch oder verbal. Besser noch, wenn er allmählich zu einer ganzheitlichen Sicht des musikalischen Geschehens kommt; zu einer Auffassung, die es ihm ermöglicht, die Musik als ein Ganzes, zu-ihm-Gehöriges zu begreifen. Feinde und Verführer werden dann als Figuren aus eigenen Geschichten und aus der eigenen Geschichte erkannt.

Vielleicht lag es an der Überraschungssituation – es war das erste Mal, dass die deutsche Geschichte mich in meiner klinischen Arbeit auf diese Art und Weise einholte –, dass das Verweisen auf das Ganze-Eigene nicht gelang. Statt einer Bearbeitung der negativen Übertragung des Patienten- bzw. der Gegenübertragungsgefühle der Therapeutin fand ein acting out der Therapeutin statt: mit dem Patienten vorsichtig umgehen und ihn nicht bedrängen. Der Patient reagierte mit einem anderen acting out: dem Abbruch der Therapie.

Diese Falldarstellung soll u. a. ein Beitrag zur Notwendigkeit von therapeutischer Selbstkritik sein. Sie ist eine Einladung, als Musiktherapeutin ständig auf alles gefasst zu sein, darauf, die Macht der Musik niemals zu unterschätzen und wunderbaren Situationen und Gegenübertragungsgefühlen intensiv nachzugehen. Erst nach Ende der Therapie wurde mir klar, dass in einem Einwanderungsland wie Chile Opfer und Täter des Dritten Reiches wie deren Familienangehörigen lebten und dass eine therapeutische Situation zu einem „historisch relevanten Treffpunkt“ von Söhnen und Töchtern von Verfolgern und Verfolgten werden kann, wie im hier beschriebenen Fall.

Dem Fallbericht geht im ersten Teil des Artikels ein historischer Abriss zum Thema der Einwanderung in Chile voraus.

1. Teil: Historischer Überblick

Deutsche Einwanderer in Chile

Kurz nach der Unabhängigkeitserklärung Chiles im Jahre 1818 erreichten deutsche Kaufleute aus den Hansestädten Hamburg und Bremen auf der Suche nach neuen Handelsbeziehungen die chilenische Hafenstadt Valparaíso. Die meisten waren Junggesellen, die nach einigen Jahren in die Heimat zurückkehrten; nur wenige heirateten in chilenische Familien ein. In den sechziger Jahren gründete eine Gruppe von ihnen die evangelische Gemeinde und setzte die Einrichtung eines protestantischen Friedhofs durch (Kellenbenz 1990).

In den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts startete eine neue Einwanderungswelle. Diesmal machten sich ganze Familien, viele von ihnen aus derselben Stadt, auf, um nach Chile auszuwandern (Ojeda 1983). Die Einwanderungskampagnen beruhten zunächst auf Privatinitiativen („freie Einwanderer“), dann auf offiziellen chilenischen Einwanderungsprogrammen („offizielle Einwanderer“). Vicente Perez Rosales wurde 1850 zum Einwanderungsbeauftragten Chiles in Europa ernannt, das Büro hatte seinen Sitz in Hamburg.

Während ein Teil der deutschen Einwanderer die Integration in die chilenische Gesellschaft befürwortete, waren andere der Meinung, man müsse das Deutschtum unter allen Umständen erhalten, sich von der heimischen Bevölkerung abgrenzen und nationalistisches Denken fördern. Letztere hielten die Endogamie für die einzig richtige Form der Familiengründung. Die chilenische Regierung sah die Abschrümung nicht sehr gerne, konnte aber aufgrund der geografischen Isolierung mancher Dörfer nicht viel dagegen unternehmen. Ein weiteres Problem ergab sich in Chile durch die unterschiedlichen Religionszugehörigkeiten der deutschen Einwanderer. Wenngleich ein Teil katholischen Glaubens war, waren mindestens eben so viele protestantischen, andere jüdischen Glaubens. Der offizielle Glaube in Chile war (und ist es bis heute) der Katholizismus und die Meinung gegenüber der Einwanderung von nicht katholischen Bürgern war gespalten. Der streng katholische polnische Naturwissenschaftler und Universitätsdozent Ignacio Domeyko, der sich 1839 in Chile niedergelassen hatte, und ein hohe Ansehen genoss, sprach von der Gefahr eines „Rassenkrieges“ und versuchte, den deutschen Einwanderungsbeauftragten Philippi davon zu überzeugen, nur katholische Deutsche nach Valdivia „anzulocken“. Mit der Ankunft einer Gruppe westfälischer Jesuiten im Süden Chiles verhärteten sich die Fronten zwischen Katholiken und Protestanten, bis hin zu Straßenschlachten und Kirchenbränden (Blancpain 1985).

Die ersten Generationen deutscher Einwanderer bemühten sich, innerhalb ihrer Verbände, Schulen, religiösen Gemeinden, Burschen- und später auch Mädchenschaften eine eigene Identität zu entwickeln. Sie bezeichneten sich bald als „Deutschchilenen“ und verstanden Chile als ihre zweite Heimat. Das nationale Bewusstsein veränderte sich mit Beginn des Ersten Weltkrieges und in den darauf folgenden Jahren. Während die deutsch-chilenischen Kolonien im Süden die deutsche traditionelle „Volkskultur“ bewahrten, wiesen die Deutschen in den nördli-

chere reicherer Städten Santiago, Valparaiso und Concepcion eine reichsdeutsche Haltung auf. Man wurde dort zunehmend deutschlandtreuer.

Mit Beginn des Nationalsozialismus entwickelten sich unter den Deutschen in Chile rasch nazifreundliche Bewegungen. Verbände wie Deutscher Jugendbund, Deutsche Arbeits-Front oder Frauenverein erreichten das Land unmittelbar. Viele Deutsch-ChilenInnen traten der NSDAP Landesgruppe Chile bei, an den deutschen Schulen wurde ab 1939 die spanische Sprache verboten, bis der chilenische Staat dagegen anging. Gemischte Ehen sollten fortan nicht mehr geschlossen werden. Die bestehenden deutschen Zeitungen und Zeitschriften proklamierten die Doktrinen des Nationalsozialismus, und bei einem viel kommentierten Erntedankfest in dem Ort Peñaflor in der Nähe Santiagos 1935 schmückte eine riesige Flagge des „Neuen Deutschlands“ mit Hakenkreuz die Veranstaltung (de la Cerda 2000). Dank der 1936 gegründeten „Zentralstelle für das Volkslied der Auslandsdeutschen“ wurden deutsche Volksmusik und Opern in Chile über Radio übertragen (Farías 2000). Die Deutschen begrüßten sich von nun an mit „Heil Hitler“, und das Horst-Wessel-Lied wurde bei Veranstaltungen lautstark gesungen. Farías (2000) berichtet über das zwischen 1940 und 1943 funktionierende ausgebaute Spionagesystem der Nazis in Chile für ganz Lateinamerika.²

Während sich in Chile der Nationalsozialismus unter den Deutschen breit machte und die Zusammenarbeit zwischen deutschen Institutionen beider Länder enger wurde, immigrierten jüdische Künstler Deutschlands nach Chile (Liga 1995).

Auf der anderen Seite gab es zwei sehr bekannte chilenische Künstler, die in Deutschland sesshaft waren und sich zu unzähligen musikalischen Veranstaltungen vor den höchsten Offizieren des Reiches gewinnen ließen: die Sängerin Rosita Serrano und der Pianist Claudio Arrau. Beide verließen Deutschland während der Kriegszeit. Serrano kehrte im Jahr 1943 nach Chile zurück, Arrau immigrierte 1943 in die Vereinigten Staaten (Farías 2000).

Nach dem Zweiten Weltkrieg flüchteten in Deutschland verfolgte Nazis nach Chile. Viele von ihnen kamen bei Deutschstämmigen und Hitler-freundlichen Familien unter, bevor sie nach Argentinien, Brasilien oder Uruguay weiterflohen. Andere blieben im Land, der bekannteste von ihnen: Walther Rauff, der bis zu seinem Tod im Jahr 1984 zuerst im Süden Chiles, dann in Santiago lebte und um dessen Auslieferung jahrelang erfolglos gekämpft wurde. Auch Mengele hatte sich angeblich einige Zeit mit falschem Namen in Chile aufgehalten (Farías 2000; de la Cerda 2000).

2 Victor Farías ist an der Freien Universität Berlin tätig und forscht seit Jahren zum Thema Nazismus in Lateinamerika. In seinen beiden Bänden: *Los Nazis en Chile*, Band I (2000) und Band II (2003) werden anhand bisher unveröffentlichter Dokumente die Beziehung zwischen Chile und dem Dritten Reich beeindruckend geschildert und belegt.

Jüdische Einwanderer in Chile

Unter den oben genannten ersten deutschen Einwanderern befanden sich solche jüdischen Glaubens. Viele von ihnen konvertierten zum Katholizismus, um sich schneller in die streng katholische Gesellschaft Chiles eingliedern und Einheimische heiraten zu können.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden als „Juden“ sowohl Juden als auch Protestanten bezeichnet. Die Bibeln protestantischer Missionare wurden 1830 als „Judenbibeln“ öffentlich verbrannt (Böhm 1990). Da es keinen jüdischen Friedhof gibt, wurden die Verstorbenen auf dem „Deutschen Friedhof“ beigesetzt. Die erste Heirat zwischen einem jüdischen Einwanderer aus Hamburg und einer jüdischen Einwanderin aus Breslau fand 1861 in Valparaiso statt. Sie wurden damals in ein „Heiratsbuch für Dissidenten“ eingetragen.

Ende des 19. Jahrhunderts begann eine zweite Einwanderungswelle. Viele Juden flüchteten aus dem Zarenrussland und vor seiner antisemitischen Politik. 1929 entstand das „Lokalkomitee zum Schutz jüdischer Immigranten“ und 1936 das „Zentralkomitee der Israelitischen Kollektivität Chiles“. Unter der Leitung von Siegmund Freudenthal wurde die Deutsch-Jüdische Gemeinde B'ne Jisroel gegründet. Ihre Aufgabe war es, den ankommenden Flüchtlingen zu helfen und deutsche Kultur, insbesondere Werke der in Deutschland verbotenen Schriftsteller und Komponisten jüdischer Herkunft, zu verbreiten.

Im Jahr 1930 gab es ca. 3 700 Juden in Chile. 1941 zählte die jüdische Gemeinde in Santiago ca. 5 000 Mitglieder. In dem selben Jahr verloren jüdische Flüchtlinge ihre deutsche Staatsbürgerschaft und waren somit „Heimatlose“. Es war ihnen nicht mehr möglich, das Land zu verlassen (Liga 1995). Nach 1945 erreichte eine kleine Gruppe Überlebender des Holocaust Chile, zwischen 1956 und 1960 waren es Juden aus Ungarn und der damaligen Tschechoslowakei (Böhm 1990). 1950 wurde ein jüdisch-deutsches Altersheim eröffnet und 1960 empfing die Jüdische Gemeinde in Santiago zum ersten Mal einen Vertreter der deutschen Regierung, Minister Joachim Lipschitz aus Berlin (Liga 1995).

„Colonia Dignidad“

Ein spezieller Fall der Einwanderung ist „Colonia Dignidad“. Im Jahr 1961 kam eine Gruppe Deutscher, unter ihnen viele Kinder und Frauen, per Schiff und Flugzeug nach Chile. Ihr Vorhaben war die sog. „soziale Mission“. Nur wenige der Mitglieder wussten, dass ihr Anführer, Paul Schäfer, vor der deutschen Justiz, die ihn wegen Pädophilie strafrechtlich verfolgte, flüchtete. Unter seiner Führung erreichten innerhalb eines Jahres ca. 300 Personen, Mitglieder der freien Kirche in Heide, das Land.

Dass diese Gruppe trotz des bekannten Kindesmissbrauchs und den Kindesmisshandlungen sowie anderen Straftaten³ in Chile geduldet wurde und es 40 Jahre lang kein Angehen gegen den Leiter und die Sekte gab, hängt u. a. mit der deutschlandfreundlichen Politik Chiles zusammen. Das Ansehen der Deutschen war seit der Einwanderungswelle sehr hoch: Deutsche sind tugendhaft, ordentlich, fleißig und ehrlich. Seit der Gefangennahme Paul Schäfers im Jahr 2005 bemühen sich beide Regierungen um eine Regulierung der Situation. Ein Teil der Gruppe ist in den letzten Jahren nach Deutschland zurückgegangen, andere haben sich im Süden Chiles eine neue Existenz aufgebaut. Sie haben dafür mit den deutschstämmigen Familien, die von Fleiß, Tugend und Deutschtümlichkeit der „Kolonos“ angetan sind, Kontakt aufgenommen. So finden sich Deutsche, trotz unterschiedlichster Provenienzen, in Chile immer wieder zusammen.

2. Teil: Falldarstellung

Musiktherapeutische Behandlung eines „richtungslosen“ Patienten mit Panikattacken

Es handelte sich um einen 55-jährigen gut situierten Geschäftsmann, Vater von zwei Söhnen im Alter von 20 und 23 Jahren, der von seinem Psychiater zu einer „alternativen Therapie“ überwiesen wurde. Der Psychiater behandelte den Patienten wegen einer chronischen Angststörung seit vielen Jahren medikamentös. Er hatte eine lange Psychoanalyse hinter sich, durch die eine Verbesserung, nicht aber eine Heilung, der Angstsymptomatik eingetreten war.

Die ersten Begegnungen

Der Patient brachte zur ersten Sitzung zwei Leiden mit: 1. „Das Leben führt mich in keine Richtung“. 2.: „Ich schaffe es nicht, eine Verbindung zwischen meinen Gefühlen und meinem Kopf herzustellen“. In der zweiten Sitzung berichtete er von den Panikattacken und einer massiven Angstsymptomatik.

In den ersten beiden Sitzungen probierte er die Instrumente aus; seine Art der Annäherung und seine Körperhaltung wiesen auf Distanz hin. In seinem Gesichtsausdruck wirkte er angespannt und abwertend; sein Kommentar, dass es sich um primitive Instrumente handelte, mit denen er nichts anfangen könne, bestätigten den Eindruck. Er äußerte, dass keins der Instrumente ihm gefiele und er sich mit keinem identifizieren könne. Er fragte nach dem Sinn der Behandlung und stellte klar, dass ihm als Instrumente nur das Klavier, das Cello und die Geige gefielen. Ich

3 Colonia Dignidad war eng mit der chilenischen Diktatur verwickelt; auf dem Gelände wurden menschenrechtsverletzende Taten durchgeführt (Gemballa 1989; Heller 2006; Vedder 2005). Es ist nicht auszuschließen, dass auch ehemalige Nazis zeitweise dort Zuflucht gefunden haben (Farías 2000).

ging auf seine Klagen teilweise ein und schlug ihm eine gemischte Form der Behandlung vor: Spielen und gemeinsames Musikhören abwechselnd, womit er einverstanden war. Die gemeinsam formulierten Therapieziele waren: Erstens: Eine Richtung zu finden und Zweitens: eine Verbindung zwischen Gefühl und Kopf herzustellen. Zeitraum: vorerst unbegrenzt, aber mit überschaubaren Abschnitten zum Zwecke von Zwischenbilanzen und zur Vermeidung einer erneuten jahrelangen Behandlungssituation.

Mein persönlicher erster Eindruck war der eines „komplizierten Falles“, aufgrund des angekündigten Misstrauens und der abwertenden Haltung. Der Patient war mir nicht unsympathisch, er bewirkte aber auch in mir eine Distanz, die sich durch eine eher formelle und leicht obsessive Haltung ihm gegenüber auswirkte (der Raum musste ordentlich und sauber sein, wenn Herr H. kam) oder auch paranoide (es sollte niemand in der Nähe sein, der die Gespräche hören könne). Letzteres aufgrund seiner angespannten Haltung jedes Mal dann, wenn er jemanden an der Tür vorbeigehen hörte.

Therapieausschnitte

3. Sitzung: Einladung zur gemeinsamen Improvisation. Er akzeptierte sie, stand der Situation aber ambivalent gegenüber: bevor wir anfangen zu spielen, fragte er erneut, wozu wir das machten. Der entstandene musikalische Dialog zwischen Tempelblock und Schlitztrommel weckte in ihm die Erinnerung an das heutige Mittagessen mit einer Freundin: „Ein Dialog zwischen Schwerhörigen; sie hört nicht, was ich sage, sondern wiederholt immer dasselbe. Ich will ihr helfen, aber sie will nur mein Geld. Vielleicht war das heute das Ende unserer Beziehung“.

Die Therapeutin registrierte: *Höre mir gut zu, sonst ist das bald zu Ende. Mir ist nicht klar, wie Du mir helfen willst. Vielleicht willst Du auch nur mein Geld.*

4. Sitzung: Der Patient brachte eine Musikaufnahme mit. Er berichtete, dass es sich um eine alte Klavieraufnahme seiner Mutter handelte, die als junge Frau eine sehr gute Pianistin gewesen war. Nach dem gemeinsamen Anhören erklärte er, dass die Mutter nach ihrer Eheschließung mit dem Vater immer nur dann Klavier spielte, wenn der Vater nicht zu Hause war, weil diesem das nicht gefiel – seiner Meinung nach ging das zu Ungunsten der Kinder, die dadurch vernachlässigt wurden. „Das Klavier war ihr wichtiger als wir“. Dennoch hörte er heute gerne Klaviermusik.

Die Therapeutin registrierte: *Der Musiktherapeutin sind die Instrumente vielleicht wichtiger als ich.*

5. Sitzung. Die Therapeutin brachte die Aufnahme des Klavierkonzerts op. 16 in a-moll von E. Grieg mit; wir hörten den zweiten Satz. Der Patient fand, dass das Klavier nicht genug zu hören war, weil es vom Orchester verdeckt wurde. Er stellte eine Verbindung zu seiner Situation her: „... so wie ich meine Emotionen zudecke“. In der selben Sitzung fragte er die Therapeutin, wie er es anstellen könnte,

den „immensen Schmerz“ zu fühlen, von dem er, wie er sagte „wusste“, dass er in ihm steckte.

Die Therapeutin registrierte: *Hilf mir, meine Emotionen aufzudecken. Ich spüre den Schmerz, weiß aber nicht woher er kommt.*

6. Sitzung. F. Chopin, Klaviermusik, Walzer op. 69, N° 10 in h-moll. Er konnte die Musik ein bisschen genießen, fragte, warum die Therapeutin dieses Stück mitgebracht hatte und konnte selber die Verbindung zur vorigen Sitzung nicht herstellen: vergedeckt – offen. Er gab an, so etwas wie „gefühlsmäßige Regungen“ gespürt zu haben, konnte sie aber nicht benennen. Stattdessen schwenkte er um und drückte seine Bewunderung für den Komponisten aus, den er als Genie bezeichnete.

Die Therapeutin registrierte: *Das „offene Klavier“ bringt Gefühle ans Tageslicht.*

7. Sitzung. Wir hörten den zweiten Satz der Cellosonate op. 38 von J. Brahms. Dem Patienten gefiel die Melodie des Cellos, er äußerte sich aber nicht weiter dazu.

Die Therapeutin registrierte: *Es ist schön, mehr kann ich dazu nicht sagen. Die Musik bringt mich zum Verstummen.*

8. Sitzung. Der Patient erzählte von einem Strafzettel, den er wegen zu schnellen Fahrens bekommen hatte. Er war über die Autobahn gerast und hatte an die Möglichkeit gedacht, seinem Leben ein Ende zu setzen. Seine jüngere Schwester war ebenfalls mitgefahren. Er habe in letzter Zeit öfters unbewusst selbstdestruktive Handlungen durchgeführt; beim Rasieren habe er sich mehrmals geschnitten.

Thematische Improvisation. Titel der Improvisation: „Vorurteile“, ein Vorschlag der Therapeutin in Anspielung auf seine Einstellung gegenüber den ihn befremdenden afrikanischen Instrumenten. Er war damit einverstanden und wählte die Schlitztrommel, die Therapeutin den Dulcimer. Der Dulcimer begann „kleckweise“, allmählich kam die Trommel dazu. Diese wurde immer lauter, schneller und ungebremst. Der Dulcimer kam nicht mit, es war, als würde jemand blind weglaufen, rasen, oder ein anderer abgehängt. Panik, Impotenz, Ziellosigkeit. Wie das schnelle Auto auf der Autobahn, die Fahrt in den Tod.

Seine Gedanken während des Spielens: er erinnerte sich an eine reale Situation, an sein Landhaus, in dem bis vor kurzem der Haushüter gewohnt hatte. Dieser war ausgezogen und hatte sein Haus (des Patienten) in einem sehr schmutzigen Zustand hinterlassen. Er habe mehrmals versucht, ihn zum Putzen zu bewegen, der Mann reagiere aber nicht auf seine Anmahnungen. Er spüre bis heute Impotenz und Wut.

Die Verbindung zum Thema „Vorurteile“ der Improvisation und diesen Gefühlen sah er in seiner eigenen fehlenden Flexibilität, die, seiner Meinung nach, in anderen Impotenz und Wut auslösen müssen. Er stimmte der Vermutung der Therapeutin zu, dass die Aufforderung, heute zu improvisieren, ihn ebenfalls wütend auf diese gemacht hatte. Dass diese Wut ihn blind (bzw. taub) machte, verstand er, als er sich und seine Musik beim Anhören der Improvisation am Ende

nicht wiedererkannte: diese Musik könnte irgendjemand gespielt haben, er könne keine Verbindung zu dieser Musik herstellen und sich nicht mit ihr identifizieren; im Gegenteil, finde er sie sehr merkwürdig.

Die Therapeutin registrierte: *Die Therapeutin und ihre Instrumente machen mich wütend und ohnmächtig. Aber meine eigene Starrheit macht andere wütend auf mich. Ich kann mich selber nicht wahrnehmen.*

9. Sitzung. Der Patient spielte Dulcimer. Er entdeckte im tiefen Register die Melodie eines Kinderliedes; im höheren Register begann er „Freude schöner Götterfunken“ zu spielen, auch die englische und die französische Nationalhymnen erklangen. Patient nach der Improvisation: „Ich spiele genau das, was ich nicht habe: die Freude.“

Die Therapeutin registriert: *Eigentlich bin ich der Sieger, nicht Du!*

10. Sitzung. Der Patient berichtete von einem traumatischen Erlebnis während einer Therapie vor sehr langer Zeit. Er war ungefähr 20 Jahre alt. Damals wurde häufig mit Rauschmitteln experimentiert. Auch seine Psychiaterin gab ihm im Beisein eines anderen Psychiaters eine Dosis, angeblich, um auf die Gründe seiner starken Ängste zu kommen. Die Erfahrung wurde zu einem „Horrortrip“. Seine Angst wurde immer stärker, er bekam Panik und hatte überhaupt keine Kontrolle mehr über sich und seinen Körper. Im Nachhinein ist er sehr wütend auf beide Psychiater.

Die Therapeutin registrierte: *Ich habe große Angst vor dem Kontrollverlust. Mach bitte keine Experimente mit mir.*

11. Sitzung. Zwischenbilanz und Nachdenken über die bisher abgehaltenen Sitzungen. Wir waren uns einig, dass es bis hierher ein schwieriger Prozess gewesen war. Der Patient nahm Stellung zu Sitzung Nr. 7 und der damals angehörten Musik: er „gestand“, dass er sich beim Anhören plötzlich die Frage gestellt hatte, ob die Therapeutin eine richtige Deutsche sei. In der Melodie des Cellos vernahm er eine östliche zigeunerhafte Atmosphäre. Da hatte er folgende Assoziation: „Holocaust, Judenverfolgung und Konzentrationslager, ein Orchester, das spielte, während die Gefangenen zu den Gaskammern geführt wurden“. Das schlimmste für ihn: „Es war, als erlebte ich das alles selber. Es war grausam. Ich war einer der Musiker. Und ich wusste, dass die Orchesterspieler irgendwann selber in die Gaskammern abgeführt und vernichtet würden. Das hat mich sehr bewegt.“

Danach fragte er die Therapeutin, ob sie Deutsche sei; diese bejahte die Frage und eröffnete die Möglichkeit zu einem Austausch über diese spezielle Therapie-situation und über einen Zusammenhang zu den erlebten Schwierigkeiten. Der Patient konnte nicht auf dieses Angebot eingehen und verstummte.

Die Therapeutin registrierte: *Du bist Deutsche, ich bin Jude. Ich habe Angst vor dir.*

Nach dieser „Offenbarungssitzung“ brach der Patient die Therapie ab.

Kurze Familiengeschichte

Der Patient war Sohn eines jüdischen Flüchtlings-Immigranten. Sein Vater kam mit 18 Jahren alleine nach Chile, der Rest seiner Familie war im Holocaust umgekommen. Fotos von dieser Familie gab es nicht. Er hatte den Vater als einen sehr strengen Mann in Erinnerung. „Ich erinnere mich an all das, was er mir nicht gegeben hat“. Seine Mutter beschrieb er als eine intelligente Person, auch eine sehr gute Pianistin. Als junge Frau hatte sie ab und zu in der Öffentlichkeit gespielt, aber nur bis zu dem Moment der Heirat. Sie hatte außerdem einige Semester Literatur studiert. Über ihre Herkunft erzählte er nichts. Zu Hause wurde viel klassische Musik gehört. Er und sein älterer Bruder lernten eine Zeitlang Klavier. Die Mutter war streng und oft innerlich abwesend. Als „guten Menschen“ hatte er einen Cousin der Mutter in Erinnerung; der brachte Kuchen mit und schenkte ihm ein Fahrrad.

Beide Eltern waren bereits verstorben. Seinem Vater konnte er weder zu Lebzeiten noch nach dem Tod verzeihen, seiner Mutter eher. Er hatte den Flügel der Mutter geerbt.

Der Patient hatte zwei Geschwister, einen um vier Jahre älteren Bruder, der seit 30 Jahren im Ausland lebte und eine fünf Jahre jüngere ledige Schwester.

Krankheitsgeschichte

Der Patient beschrieb seine gesamte Kindheit als sehr schwierig und sich selbst als ein ängstliches und unglückliches Kind. Seine Mutter bezeichnete ihn damals als ein „sensibles Kind“. In der Schule war er immer einer der kleinsten in der Klasse und wurde deswegen gehänselt und geärgert. Als er 14 Jahre alt war, begannen seine Panikattacken. Diese wurden nicht als solche, sondern als epileptische Anfälle diagnostiziert und zehn Jahre lang mit antikonvulsiven Medikamenten behandelt. Der Vater hielt die Anfälle für Provokationen und bestrafte und schlug ihn, wenn er diese Anfälle bekam, damit er damit aufhörte. Die Mutter stand tatenlos daneben, statt ihn zu verteidigen. Die Kindheit und Jugendzeit waren deshalb unerträglich, er fühlte sich alleine und unverstanden. Er fehlte häufig in der Schule; zur Universität konnte er wegen der ständigen Panikanfälle nicht regelmäßig gehen und brach deshalb das angefangene Jurastudium bald ab. Mit Mitte zwanzig begann er, in der Fabrik des Vaters zu arbeiten; dort fühlte er sich minderwertig. Noch nie hatte er das Gefühl gehabt, ein gesunder und unabhängiger Mensch zu sein, stattdessen lebte er mit der Angst vor Anfällen, fühlte sich behindert und unsicher, bis heute. Das Gefühl der Einsamkeit nahm in letzter Zeit zu. Er fühlte sich zum Zeitpunkt des Behandlungsbeginns wie „in der Luft schwebend“ und richtungslos und glaubte, dass, wenn er heute stürbe, ihn keiner vermissen würde.

Teil 3: Die Macht der Musik

a) im musiktherapeutischen Kontext

In musiktherapeutischen Behandlungen steht die Musik im Mittelpunkt des Geschehens, sei es, dass sie „gemacht“ oder dass sie „gehört“ wird. Wir MusiktherapeutInnen gehen davon aus, dass sie im positiven Sinne fördernd ist. Sie ist Bewegung und bringt in Bewegung, z. B. psychische Prozesse. Sie ist Bindeglied zwischen Patient und dessen innerem Geschehen und zwischen Patient und Therapeut. Sie kann verbinden und ein Wir-Gefühl entstehen lassen oder Trennungsprozesse, im Sinne von Autonomie und Individuation, fördern. Sie reflektiert innere Strukturen und Gefühle, bringt verborgene Gedanken und Fantasien an die Oberfläche und macht „Unerhörbares hörbar“ (Weymann 1991). Es kann spielerisch oder ernsthaft zugehen, oberflächlich oder tiefgründig. Eine Improvisation kann „bekannte Töne“ hervorbringen oder noch nie Gehörtes; Fragmente von Kinderliedern oder Schlagern ebenso wie ungeordnete Klänge. PatientInnen und TherapeutInnen können im Laufe des musiktherapeutischen Prozesses Wiederholungserlebnisse haben, in bezug auf den gemeinsam geformten Prozess oder in bezug auf persönliche Erlebnisse. Mit ihnen verbunden sind Empfindungen und Erinnerungen. In musiktherapeutischen Behandlungen gibt es musikalische Überraschungen. Gleich einer „musikalischen Wundertüte“ weiß man bei Improvisationen nicht, was drinsteckt und was letztlich herauskommt, es ist nicht vorzusehen, welcher Teil des eigenen Selbst oder des Selbst des Patienten in der musikalischen Begegnung bewegt und zum Vorschein kommen wird. Die Musik entsteht im Moment, aber auf der Basis von etwas bereits Vorhandenem (Weymann 1987).

b) im nicht musiktherapeutischen Kontext

Musik wird aber nicht immer als positiv fördernd und schön erlebt; auch „schöne Musik“ kann Schaden anrichten, besonders dann, wenn sie gezielt und bewusst dafür eingesetzt wird. Es gibt musikalische Fallen und den musikalischen Betrug der Seele, eine „schöne Musik“ kann zweckentfremdet und pervertiert werden:

In deutschen Konzentrationslagern mussten Musiker-InsassInnen ihre eigenen KameradInnen musikalisch in die Gaskammer begleiten oder die Neuen bei ihrer Ankunft im Lager musikalisch begrüßen, als handele es sich um das Paradies selber. Todesschreie wurden mit lauter sinfonischer Musik „zudeckt“. Um die Insassen bei guter Laune zu halten, damit sie besser arbeiteten, und um zu verhindern, dass sie an den Tod dachten, wurden Unterhaltungskonzerte organisiert. Am Ende wurden die meisten von ihnen umgebracht (Moreno 1999).

Im Gefangenenlager Guantánamo auf Kuba werden irakischen Gefangenen amerikanische patriotische Lieder zur Demütigung stundenlang wiederholt lautstark vorgespielt (Zeitungsbericht: La Tercera März 2008).

Im Fall Colonia Dignidad beschreibt eine dort gefangen gehaltenen chilenische Widerstandskämpferin, dass während ihrer Folter Tschaikowskys „Capriccio Italiano“ abgespielt wurde. Es war ein Experiment, man wollte wissen, ob man den Menschen musikalisch konditionieren konnte, so dass er dann auch ohne Folter die Ängste und Schmerzen allein beim Anhören der Musik wieder erlebte und „ob die Erinnerung an die Folter während des Abspielens der Musik bei den Opfern später auch dann noch die Hautwiderstandskurven ansteigen ließ...“ (Gemballa 1998, 103–104).

Die Bewohner von Colonia Dignidad wurden in den kurzen Mittagspausen zum Üben ihrer Instrumente verpflichtet, um nicht miteinander zu reden (Musikspielen als Verstummungsmittel und Kontaktabbruch). Oder auch: Wer ein bestimmtes Instrument lernen wollte, bekam genau ein anderes vorgesetzt (Entgegen gesetzte Instrumentenwahl zum Brechen des eigenen Willens).⁴⁴

Teil 4: Aktualisierung der Problematik – warum gerade in der Musiktherapie? Überlegungen zu Entwicklung und Abbruch der musiktherapeutischen Behandlung

Auch bei dem Patienten war Musik mit gemischten Gefühlen besetzt: 1. Das eigentlich schöne Klavierspiel der Mutter verband er mit Kontaktabbruch und dem Gefühl der Verlassenheit. Dieses negative Erleben war ihm bewusst, denn er konnte es als solches benennen. 2. Er mochte Musik, aber es gefielen ihm nur die klassischen Melodieinstrumente, Trommeln fand er primitiv und lehnte sie ab. 3. Musikspielen ging, solange bekannte Melodien erklangen; die freie Improvisation war ihm nicht geheuer.

Aufgrund der Geschichte und Geschichten des Patienten vermute ich heute, dass er die Gesamtsituation, die spezifische Konstellation der musiktherapeutischen Szene, von Anfang an als unangenehm empfand. Sämtliche Elemente waren mit negativen Assoziationen besetzt und stießen auf unbewusste, nicht verarbeitete Anteile sowohl seiner Familiengeschichte als auch seiner persönlichen Entwicklung – seiner doppelten Opferrolle. Alles im Musiktherapiesetting bedrohte ihn: a) die primitiven Instrumente (lebensunwürdig?) b) die Improvisation (Kontrollverlust?) und c) die deutsche Therapeutin (eine tödliche Macht?).

Die „Waffe“ des Patienten gegen die Musiktherapeutin, aber eigentlich gegen die Angst vor dem Kontrollverlust, war von Anfang an die, ihre „primitiven Instrumente“ zunichte zu machen und ihr seinen Widerwillen gegen die Improvisationen auszudrücken. In den elf Sitzungen gab es nur vier Improvisationen, in den restlichen Sitzungen wurde Musik gehört und/oder gesprochen. Auf der anderen Seite

4 Persönliche Mitteilungen der Bewohner der heutigen „Villa Baviera“, ex „Colonia Dignidad“.

bat er die Therapeutin um Hilfe, indem er klar und direkt sagte: hilf mir, meine tiefe Trauer zu spüren. Da wusste er noch nicht, dass die Therapeutin eine „richtige Deutsche“ war; wahrscheinlich dachte er, dass sie „nur“ Deutschchilenin ist, Nachkomme von deutschen Einwanderern, die hoffentlich nichts mit der nationalsozialistischen Vergangenheit zu tun hatten.

Woher kam die Trauer, die er spüren wollte? Er dachte an den strengen Vater, an seine Kindheit und die Panikattacken. Das Thema der Vernichtung seiner jüdischen Verwandtschaft hatte er scheinbar tief verdrängt. Aber es genügte, dass wir eine Musik mit osteuropäischen Klängen hörten, damit er plötzlich die Hölle des Vernichtungslagers am eigenen Leibe spürte. In dem Moment konnte er weder seine Gefühle noch seine Gedanken verbalisieren und mit der Therapeutin teilen, denn er hatte Angst, dass sich seine Fantasie bestätigte: die Therapeutin ist Deutsche. Wie kann er eine Deutsche um Hilfe bitten?

In dieser 7. Sitzung, die meiner Meinung nach entscheidend für den Abbruch der Therapie war, fanden weder der Patient noch die Therapeutin die notwendigen Worte oder Gesten zum Verständnis der Situation. Das Gefühls-Gedächtnis ist Körper-Gedächtnis und beruht als solches auf einer vorverbalen Verfassung. Das Gefühls-Gedächtnis funktioniert immer in der Beziehung zu einem anderen. In diesem Fall war „der andere“ zuerst die Musik: sie lässt ihn ins Schaudern kommen. Seine Assoziationen konnte er der Therapeutin nicht mitteilen. Statt (Mit-)Teilung findet Trennung statt. Der Gedanke: „Die Therapeutin ist Deutsche“ überfiel den Patienten und, ob er wollte oder nicht, machte er sie unbewusst zur Täterin und sich selbst zum Opfer.

Eine Woche später, in der 8. Sitzung, kamen in der Improvisation Gefühle wie Wut und Impotenz auf. Der Patient redete nicht weiter über seine Erfahrung der vergangenen Sitzung, er erinnerte sich im Spiel an eine reale, selbst erlebte Szene, spürte sie wiederum körperlich beim eigenen schnellen Spielen und konnte sie diesmal mit Worten beschreiben: Er dachte an sein Landhaus, daran, dass dort geputzt werden musste und dass er es bis heute nicht geschafft hatte, es dem Mieter abzuverlangen. Das Wort „acción de limpieza“, das er in der Schilderung benutzte, bedeutet „Säuberungsaktion“. Das könnte als eine Metapher für „Vernichtung“ verstanden werden. Es überraschte nicht, dass er gerade in dieser Sitzung diese Erinnerung hatte. In der Sitzung davor hatte er die Vernichtungsfantasie und das Erlebnis des Holocaust und am Tag zuvor die rasante Autofahrt mit der Schwester und die Selbstmordfantasie. Er selbst war in seinen eigenen Augen ja ein „Behinderter“ – spürte er da vielleicht „unwertes Leben“, das einfach vernichtet bzw. in den Tod gefahren werden konnte?

In dieser Sitzung gestand der Patient seine eigenen Vorurteile ein, gab zu, dass andere aufgrund seiner mangelnden Flexibilität oft ohnmächtig und wütend wurden. Er „gestand“, dass auch er mit seinen harten Meinungen und seiner Aufteilung der Welt in „Gut und Böse“ vernichtend sein konnte. Seine Vorurteile den primitiven Instrumenten gegenüber konnte er ebenfalls erkennen und anerkennen.

Es wurde deutlich, dass er selbst andere so behandelte, wie sein Vater ihn und wie die Deutschen seine jüdischen Verwandten behandelt hatten: erniedrigend und von oben herab. Auch er machte Unterschiede: für ihn gab es die edlen (lebenswürdigen) und die primitiven (lebensunwürdigen) Instrumente. Die Geige, das Klavier und das Cello einerseits, die Trommeln, Xylophone und afrikanischen Rasseln der Musiktherapeutin andererseits. Letztere waren Elemente, die vernichtet werden mussten, so wie seine Familie damals – womit er sich mit der unerträglichen Rolle des Täters identifizierte. Diese unbewusste Identifizierung mit dem Aggressor gab ihm seine Pseudomacht. Er konnte die musikalischen Angebote der Therapeutin arrogant ablehnen. Eigentlich aber fühlte er sich miserabel, ungeliebt, unfähig, unsicher, ungebildet, unselbständig, gefangen in seiner Krankheit, lebensunfähig – deshalb bat er ja um Hilfe. Mit der chilenischen Psychoanalytikerin konnte er reden, von ihr konnte er Ratschläge annehmen und am Ende der langjährigen Behandlung auch mal Kaffee trinken gehen, wie er mitteilte. Das Thema des Holocaust hatte er, wie er in der letzten Sitzung auf Anfragen bestätigte, mit ihr aber nicht durchgearbeitet. Es konnte weiterhin isoliert und abgespalten bleiben. Mit der Musiktherapeutin aber klappte das nicht, das Thema machte sich „von alleine“ körperlich in der 7. Sitzung beim Musikhören bemerkbar, danach kam ihm der Gedanke: ist sie Deutsche? Sie muss Deutsche sein. Schließlich „verwechselte“ er sie in der Übertragung mit einer KZ-Leiterin, die ihn zwang, auf Instrumenten zu spielen, die ihn dadurch erniedrigte und ihn früher oder später vernichten würde. Nun musste er sich dem gezwungenermaßen stellen, sich wehren oder die Flucht ergreifen. – Leider wurde diese Deutung erst nach der Mitteilung des Patienten in der 11. Sitzung klar, so dass sie dem Patienten nicht mehr zur Verfügung gestellt werden konnte.

Zwei Wochen später, in der 9. Sitzung, kam der Triumph: die englische und die französische Nationalhymnen, die Musik der Siegermächte, erklangen in seinem Instrument, dem Metallophon, und auch die „Ode an die Freude“⁵⁵ aus Beethovens Neunter Sinfonie: eine Ikone deutscher Kultur. Der Patient lächelte und war stolz auf seine „Produktion“. Vermutlich hatte er das Gefühl, die Situation endlich unter Kontrolle zu haben; denn er sah erleichtert aus. Er hatte eine Gestalt gefunden, an der er sich für einen Moment festhalten konnte. Aber in der „Ode an die Freude“ versteckte sich auch eine Gestalt, die er mit der Therapeutin hätte teilen konnte: seinen eigenen deutschen Ursprung. Es hätte als eine Versöhnungshymne verstanden werden können. Aber für ihn war letztlich die Feststellung: „Ich spiele das, was ich nicht habe, nämlich Freude“, das wichtigste Element aus dieser Sitzung.

In der darauf folgenden Sitzung erfolgte noch einmal ein Aufschrei, indem der Patient von einer unhaltbaren Situation aus vergangenen Zeiten berichtete,

5 Als der chilenische Präsident Alwyn zu Ehren und Gedenken an die Opfer und Verschwundenen der Militärdiktatur einen solemn Akt im Nationalstadion feiern ließ, dem Ort, an dem viele Hunderte von Menschen gefoltert worden waren, sangen die Anwesenden ebenfalls die „Ode an die Freude“ (Castillo 2007).

einer therapeutischen experimentellen Situation, die ihn in extreme Panik versetzt hatte und die er auf keinen Fall noch einmal erleben wollte. Vielleicht verwechselte er die unheimlichen Drogen von damals mit einem befürchteten magischen Effekt der Musik heute. Wieso hatte er der Therapeutin sonst die Geschichte erzählt?

Und dann die letzte Sitzung, das „Geständnis“: Deine Musik hat mich in Todesstimmung versetzt. Das Ganze ist eine Falle, du bist Deutsche und wirst mich auch vernichten.

Meine eigene Geschichte holte mich ein: mein Vater war tatsächlich ein begeisterter Hitleranhänger. Aus den Augen des Patienten musste ich allein durch meine deutsche Identität seine Feindin sein. Was der Patient – und zu dem Zeitpunkt auch die Therapeutin – sich nicht ins Bewusstsein geführt hatten, war die Tatsache, dass unsere Generation die Generation ist, der eine transgenerationale Weitergabe der Opfer- bzw. Täterrolle widerfuhr. Eigentlich hätte er mich damit in den Händen haben können; denn auch ich fühlte in dem Moment, wo er von seiner jüdischen Familie und dem Holocaust zum ersten Mal berichtete, dass ich besonders nett und rücksichtsvoll sein musste, ihn nicht bedrängen, nicht zwingen, vorsichtig behandeln und mich nicht präpotent zeigen durfte. Ich musste ihn (be-)schützen; denn er wirkte körperlich schwach, und seine tiefe Traurigkeit war nicht zu übersehen. Dieses acting out der aktivierten Schuldgefühle war mit Sicherheit einer der Gründe, warum die negative Übertragung nicht eher gesehen und bearbeitet wurde.

Sowohl die empfundenen Gegenübertragungsgefühle als auch die projektive Identifikation wurden mit dem Supervisor – ebenfalls Sohn eines deutsch-jüdischen Einwanderers – unter der Täter-/Opfer-Thematik beleuchtet, was zumindest im Nachhinein bei der Therapeutin zum besseren Verständnis der therapeutischen Situation beitrug.

Herr H. hatte, wie er sagte, in seiner jahrelangen Psychoanalyse nicht über das Thema der Vernichtung und den Holocaust geredet. Die Verluste waren mit aller Wahrscheinlichkeit niemals verarbeitet worden; die Wut auf den Vater war bis zum Zeitpunkt der Behandlung, 14 Jahre nach dessen Tod, immer noch so groß, dass er sich kein vollständiges Bild von ihm erlaubte. Vielleicht hätte er sonst verstehen können, warum sein Vater, ein Überlebender des Holocaust, das Klavier der Mutter nicht hören wollte. Vielleicht war auch er ein musikalisch traumatisierter Mensch. Mit der deutschen Therapeutin und deren Musikinstrumenten wurde in ihm ein Teil seiner Familiengeschichte geweckt, der allerschmerzhafteste, der vermutlich mit seiner Symptomatik in Zusammenhang stand. Wut und Impotenz holten ihn leider zu früh ein, d. h. bevor die therapeutische Beziehung gefestigt war. Stattdessen fühlte er sich ausgeliefert und schaffte es nicht, sich mit dem Teil seiner Geschichte auseinander zu setzen, und musste flüchten. Seine Vorurteile und Ablehnung Deutschen gegenüber drückte er in dieser Situation unbewusst durch die Ablehnung der Instrumente der deutschen Musiktherapeutin und deren Methode aus. Es entstand kein Zusammenspiel, nichts wirklich Gemeinsames, keine positive reparierende Erfahrung und dadurch auch keine neue Richtung für

sein Leben. Die Musik war gleich einer Flucht, panikartig, rasant und haltlos; eine Gestalt war nicht herauszuhören. Die Umsetzung seines Wunsches, die eigene Trauer zu spüren, hätte bedeutet, innezuhalten und der Geschichte in die Augen zu schauen. Im Fall der musiktherapeutischen Behandlung hätte das heißen können, der entstehenden Musik zuzuhören, sich auf die Improvisationen einzulassen und mit Hilfe der Musik und der Instrumente die Integration von Gut und Böse, von Täter- und Opferrolle zu bewerkstelligen. In den Improvisationen konnte der Patient den dafür notwendigen Aneignungsprozess nicht vollziehen.

Dennoch bin ich der Meinung, dass Herr H. einen ersten Schritt in eine neue Richtung gegangen ist. Der Patient schaffte es, wenn auch erst vier Wochen später, der Therapeutin sein bewegendes Erlebnis aus der 7. Sitzung mitzuteilen: Er hatte die gehörte(n) und von der eigenen Familie gelebte(n) Geschichte(n) am eigenen Leibe gespürt – wiedererlebt –, als hätte er sie irgendwann einmal selbst erlebt.

Er war außerdem imstande, die Therapeutin nach ihrer Staatsbürgerschaft zu fragen und damit seine Zweifel aus dem Weg zu räumen. Laut Castillo und Gómez (2005) ist für die Traumaverarbeitung ein Prozess erforderlich, den sie als „*memoria como una acción en el presente*“ („Gedächtnis als eine Handlung in der Gegenwart“) bezeichnen und der die Mitteilung der traumatischen Situation an einen Dritten beinhaltet. Die Autorinnen schreiben ferner, dass eine Chance zur Verarbeitung und therapeutischen Veränderung dann besteht, wenn die Erinnerungen in einem intersubjektiven Geschehen geteilt werden (ebd.). In diesem Sinne könnte das Verbalisieren der imaginierten und körperlich erlebten Holocaustszene als ein erster Schritt und Anzeichen einer Veränderung verstanden werden, selbst wenn die Therapie in diesem Moment nicht fortgeführt werden konnte. Der Patient wird vermutlich dann eine Richtung für sein Leben finden, wenn er den Blick auf die Vergangenheit der väterlichen – und vielleicht auch der mütterlichen – Familie richten und diesen Blick mit jemanden teilen kann, zu dem er volles Vertrauen hat.⁶

6 In Chile wurde das Thema der psychologischen und psychiatrischen Behandlungen während und nach der Diktatorszeit für Folteropfer, Verwandte von Verschwundenen und/oder Hingerichteten teilweise dadurch gelöst, dass Experten in speziell dafür eingerichteten Zentren, teils durch kirchliche, teils durch Nicht-Governmentale-Organisationen (ONG's), die Therapien übernahmen. Der Patient war sicher, dass die behandelnden ÄrztInnen und PsychologInnen auf empathische Weise vorgehen und ihre Erzählungen weder in Frage stellen noch verurteilen würden, auch nicht zynisch damit umgehen. Die behandelnden ÄrztInnen und PsychologInnen solidarisierten sich mit den Opfern. Der Patient fühlte sich in einem geschützten Umfeld, er konnte mitteilen und teilen, was er und seine Familie erlebt hatten. Der Patient musste sich nicht mit Fantasien in Bezug auf die moralische, ethische oder politische Identität seines/r Therapeuten/in quälen.

Literatur

- Andolfi, M.; Angelo, C. (1989): *Tiempo y Mito en Psicoterapia Familiar*, Ed. Paídos, Buenos Aires, Argentina
- Blancpain, J. P. (1985): *Los alemanes en Chile (1816–1945)*, Ediciones Pedagógicas Chilenas S.A.
- Böhm, G. (1990): *Inmigración judía a Chile durante los siglos XIX y XX*, In: Heydenreich, T. (Hg.) *Chile: Geschichte, Wirtschaft und Kultur der Gegenwart*, Vervuert, Frankfurt, S. 163–179
- Castillo Vergara, M. I. (2007): *El proceso de duelo (im)posible en los familiares de detenidos – desaparecidos y su relación con la violencia política, el trauma y la memoria*. Universidad Andrés Bello, Facultad de Psicología, Santiago de Chile, *unveröffentlichte Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades Ph. D.*
- Castillo Vergara MI, Gómez Castro E (2005): *Construyendo colectivamente la memoria omitida. El contexto del Informe de la Comisión sobre Prisión Política y Tortura*. S.D.G. (A 89) *Trauma e Intersubjetividad en el contexto sociopolítico chileno*. R. de Janeiro. Julio 2005, Instituto de Salud Mental y Derechos humanos, ILAS.
- De la Cerda, M. (2000): *Chile y los Hombres del Tercer Reich*, Ed. Sudamericana, Santiago de Chile
- Farías, V. (2000): *Los Nazis en Chile (vol.I)*, Editorial Planeta Chilena S.A., Santiago
- Gemballa, G. (1998): *Colonia Dignidad: ein Reporter auf den Spuren eines deutschen Skandals*, Campus Verlag
- Gómez Castro, E. (2005): *Trauma psíquico temprano en hijos de personas que han sido afectados por traumatización de etiología social. Desde la experiencia clínica a un análisis conceptual*, Universidad Andrés Bello, Facultad de Psicología, Santiago de Chile, *unveröffentlichte Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades Ph. D.*
- Heller, F. P. (2006): *Lederhosen, Duft und Giftgas. Die Hintergründe der Colonia Dignidad*, Schmetterling Verlag GmbH, Stuttgart
- Kellenbenz, H. (1990): *Deutsche Kaufleute in Valparaíso in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. In: Heydenreich T. (Hg.) *Chile: Geschichte, Wirtschaft und Kultur der Gegenwart*, Vervuert, Frankfurt, S. 145–163
- Lagos, J.; Violenstein, P. F. (1988): *Colonia Dignidad. Buscando la salida del labirinto*, Ed. Jean Richter, Chile
- Liga Chileno-Alemana (1995): *Chile y los alemanes*, Ed. Liga Chileno-Alemana, Santiago.
- Metzner, S. (2001): *The Relationship of Improvisation Instruction and Personal Therapy in the Training of Musictherapists*. *Einblicke, Beiträge zur Musiktherapie*, Heft 12. BVM e. V. (Ed.), S. 27–33
- Moreno, J. (1999): *Orpheus in Hell: Music and Therapy in the Holocaust*. In: *The Arts in Psychotherapy*, Vol. 26, No.1, S. 3–14
- Ojeda-Ebert, G. J. (1983): *Deutsche Einwanderung und Herausbildung der chilenischen Nation (1848–1920)*, Fink Verlag München

- Ruud, E. (1998): *Music Therapy: Improvisation, Communication & Culture*. Barcelona Publishers
- Trevarthen, C. (2002): *Origins of Musical Identity: Evidence from Infancy for Musical Social Awareness*. Mac Donald, R, Hargreaves, D.; Miell, D. (eds.): *Musical Identities*, G.B. Oxford University Press, pp. 21–37
- Weymann, E. (1987): *Anzeichen des Neuen*. In: *Materialien zur Morphologie der Musiktherapie*, Heft 3, Institut f. Musiktherapie und Morphologie, S. 59–78
- Weymann, E. (1991): *Unerhörbares hörbar machen: zur Funktion von Musik im musiktherapeutischen Prozess*. In: *Materialien zur Morphologie der Musiktherapie*, Heft 4, Institut f. Musiktherapie und Morphologie, S. 7–15
- Vedder, E.; Lenz, I. (2005): *Weg vom Leben. 35 Jahre Gefangenschaft in der deutschen Sekte Colonia Dignidad*, Ullstein Buchverlage GmbH, Berlin

Dr. biol. hum. Susanne Bauer, Leiterin des Aufbaustudienganges Musiktherapie und *profesora adjunta* an der Künstlerischen Fakultät der *Universidad de Chile*, *profesora asistente adjunta* am Psychologischen Institut der *Pontificia Universidad Católica de Chile*. Gr1. Goroostiaga 1289, Santiago, Chile.

Email: susbauer@uchile.cl, sbauer@uc.cl

Schuld und Schuldfähigkeit als therapeutische Themen in Guided Imagery and Music (GIM)

Guilt and the Capacity for Guilt as therapeutic themes in Guided Imagery and Music (GIM)

Isabelle Frohne-Hagemann, Berlin

Themen wie Schuld und Schuldgefühle kommen in den Therapien zwar häufig vor, doch wird die ethisch-moralische Schuldfähigkeit und existenzielle Schuld in der psychotherapeutischen und musiktherapeutischen Literatur selten thematisiert. In diesem Beitrag werden gerade letztere Themen vertieft, auch unter Berücksichtigung der transgenerationalen Verflechtungen von Schuldgefühlen bei Kriegskindern. Ferner wird untersucht, ob Guided Imagery and Music (GIM), eine rezeptiv-musiktherapeutische Methode der Psychotherapie, Möglichkeiten bietet, eine Entwicklung ethisch-moralischer Schuldfähigkeit zu unterstützen. Dazu hat die Autorin ein GIM-Musikprogramm „Schuld und Schuldfähigkeit“ aus fünf klassischen Musikstücken zusammengestellt, deren Imaginationspotenzial analysiert und im Hinblick auf die Auseinandersetzung mit existenzieller Schuld und Schuldfähigkeit untersucht wird. Beispiele aus der therapeutischen Arbeit veranschaulichen, auf welche Weise die Musik das Erleben und Imaginieren thematisch stimuliert.

Guilt and guilt-related feelings are themes often prevalent in therapy, although the ethical-moral responsibility/capacity for guilt and existential guilt in psychotherapy and music therapy literature have rarely been addressed. This article explores precisely these subjects, including consideration of transgenerational entanglement of guilt-related feelings in children of war. In addition, Guided Imagery and Music (GIM), a receptive music therapy method of psychotherapy, will be examined to determine if it offers means to support the development of an ethical-moral responsibility/capacity for guilt. The author has additionally compiled a GIM music program, „Guilt and the Capacity for Guilt“, from five selections of classical music, analyzing their potential for imagination and with consideration and examination of the confrontation with existential guilt and responsibility/capacity for guilt. Clinical therapy examples give insight as to how music stimulates thematic related experience and imagery.

Keywords: *Schuld, juristische und existenzielle Schuldfähigkeit, existenzielle Schuld, transgenerationale Schuld, Moralentwicklung, Verantwortung, Mentalisierung, Guided Imagery and Music, GIM, GIM-Musikprogramm, Musikanalysen*

Schuld und Schuldfähigkeit

Im Zusammenhang mit dem Thema *Schuld*, *Schuldgefühle* und der subjektiven Dynamik solch belastender Gefühle wurde der ethisch-moralischen *Schuldfähigkeit* des Menschen in der psychotherapeutischen Literatur bisher zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt (Heimannsberg 1988, Petzold 2002, 2003, 2008a, 2008b; Zimmermann-Brunner 2003). Dies gilt auch für die Musiktherapie. Es scheint daher an der Zeit, sich diesem Thema in der Musiktherapie intensiver zuzuwenden. Wie kann Musik therapeutisch so genutzt werden, dass der Zugang zu (bewusster, verdrängter, verleugneter und existenzieller) Schuld, zu Scham, Reue, Wiedergutmachung, Vergebung, Versöhnung und Verantwortung erleichtert werden kann? Wie kann Schuldfähigkeit unter Wahrung der Würde des Menschen entwickelt werden, ohne dass es zu neuen Schuldzuweisungen kommt? Ich möchte in diesem Beitrag die rezeptiv-musiktherapeutische Methode *Guided Imagery and Music* (GIM) in den Blick nehmen, weil hier das Imaginieren zu vorwiegend klassischer Musik eine gute nondirektive Möglichkeit sein kann, sich mit Schuldgefühlen und existenzieller Schuld auseinander zu setzen.

Das Thema Schuld begegnet mir in meinen Therapien immer wieder in den musikinduzierten Imaginationsreisen. Guided Imagery and Music nach Helen Bonny („The Bonny Method of Guided Imagery and Music“ [GIM bzw. BM-GIM]) (Bonny 1978) bewirkt offenbar, dass aus den Archiven des Leibes solche tiefen Themen auftauchen und in Imaginationen zum Ausdruck kommen können. Da sich in der GIM-Literatur kein eigenes Musikprogramm zu diesem Thema findet (obwohl die Schuldfrage bei den Imaginationen zu GIM-Musikprogrammen wie Trauer, Trost, Wege zu sich selbst usw. natürlich auch auftauchen), fühlte ich mich motiviert, selbst ein Musikprogramm von sinnvoll aufeinander aufgebauten klassischen Musikstücken zusammenzustellen, das den Raum für Themen um Schuld, Reue, Vergebung und Schuldfähigkeit öffnen könnte. Dies GIM-Programm und meine Erfahrungen damit werde ich weiter unten vorstellen.

Der Begriff „Schuld“ leitet sich aus dem Altgermanischen von „sollen“ ab. Bis ins 18. Jahrhundert bedeutete zum Beispiel „jemandem 10 Taler zu sollen“, jemandem 10 Taler zu schulden. Sollen oder schulden bedeutet nicht, sich im moralischen Sinne „schuldig“ zu fühlen. Der *Schuldner* ist noch kein *Schuldiger*. Durch die Schuldentilgung wird vielmehr nur eine *Haben-* und eine *Sollseite* ausgeglichen, was ein Geschäft ist, das nichts mit Moral zu tun hat. Schulden haben, jemandem etwas schulden (z. B. einen Gefallen), schuldig sein oder schuldig werden und deswegen Schuldgefühle beziehen sich auf verschiedene Kategorien, die nicht verwechselt werden dürfen. Erst wenn jemand einer Verpflichtung nicht nachkommt oder sich eines Vergehens schuldig macht, kann man ihn dafür beschuldigen und im juristischen und moralischen Sinne zur Rechenschaft ziehen und ggf. sein Recht einklagen.

Bei der Schuldfrage ist zu klären, ob der Beschuldigte *schuldfähig* ist. Im Strafrecht ist *Schuldfähigkeit* die Fähigkeit, das Unrecht der Tat einzusehen und sich

entsprechend zu verhalten. Von Schuldunfähigkeit im juristischen Sinne spricht man, wenn diese Fähigkeiten nach § 20 des Strafgesetzbuches fehlen, z. B. bei seelischer Erkrankung, bei mangelnder Intelligenz oder bei tiefgreifenden Bewusstseinsstörungen wie z. B. im Rausch. Die Rechtsprechung prüft einen Angeklagten auf seine Einsichts- oder Steuerungsfähigkeit, inwieweit diese während der Tat ggf. eingeschränkt war und/oder noch ist, wie weit er oder sie vorsätzlich oder fahrlässig gehandelt hat und inwieweit eine sich aus der Tat und der bisherigen Lebensführung des Täters ergebende Rückfallgefahr besteht. Daraus leitet sich die Entscheidung für das Maß möglicher Strafe (bei vorsätzlich ausgeübter Tat) oder Sühne (bei fahrlässig verübter Tat) ab.

Die juristische Seite der Schuldfähigkeit sagt allerdings nichts über die ethisch-philosophische Schuldfähigkeit aus. Unter Bezug auf Wick 1971 weist Zimmermann-Brunner darauf hin, dass „fast 70 % von strafgefangenen Jugendlichen in einer Bayerischen Justizvollzugsanstalt (an)gaben, keine persönlichen Schuldgefühle zu haben, obwohl die objektive Schuld (84 %) und die strafrechtliche Verantwortung (60 %) vom Großteil bejaht wurde“ (Zimmermann-Brunner, 147). Die Dissonanz zwischen juristischer und subjektiver (ethisch-moralischer) Schuldfähigkeit war auch bei den sog. Mitläufern des Naziregimes festzustellen, wenn sie zwar über die furchtbaren Greuel entsetzt waren, aber persönlich damit nichts zu tun gehabt haben wollten und die Schuld, „unschuldig schuldig“ geworden zu sein, nicht annehmen wollten. Es ist also durchaus möglich, juristisch schuldfähig und gleichzeitig ethisch-moralisch schuldunfähig zu sein oder besser gesagt: nicht reflektiert genug zu sein, sich mit der Schuld auseinander zu setzen.

Existenzielle Schuld

Existenzielle Schuld ist in der Existenz des Menschen begründet, und zwar deswegen, weil wir Dinge jenseits von Bewusstheit tun oder lassen, die uns selbst, anderen Menschen oder der Gesellschaft schaden. Psychologische Experimente – man denke beispielsweise an das berühmte von Stanley Milgram¹ (Milgram 1974) oder das 1971 von Philip Zimbardo² durchgeführte Experiment (Zimbardo 2005) – zeigten, wie sehr ganz „normale“ Menschen, ohne es zu wollen oder auch nur zu ahnen,

1 Auch beschrieben bei Wikipedia unter „Milgram“. Milgram führte 1962 in New Haven ein Experiment durch, um die Bereitschaft durchschnittlicher Personen zu testen, Anweisungen von Autoritätspersonen in einem bestimmten Kontext auch dann Folge zu leisten, wenn sie in direktem Widerspruch zu ihrem Gewissen stehen.

2 Auch beschrieben bei Wikipedia unter „Zimbardo“. An der Universität Stanford führte Zimbardo 1971 das berühmte Gefängnis-Experiment durch, in dem 24 normale College-Studenten zufällig als Wächter oder Gefangene in einem Gefängnis ausgewählt wurden, das im Keller des Psychologiegebäudes in Stanford angelegt worden war. Die Studenten lebten sich mehr und mehr in ihre Rollen ein, die „Wachen“ wurden immer sadistischer, und die Gefangenen wurden immer passiver und zeigten Anzeichen extremer Depressionen. Das Experiment sollte zwei Wochen andauern, wurde aber bereits nach sechs Tagen abgebrochen.

von der Macht der Umstände zu teuflischen Handlungen verleitet werden können, nur um z. B. von ihrer Gruppe akzeptiert zu werden oder um dem Vorwurf des Versagens zu entgehen. Beides ist meist nicht bewusst.

Der Mensch ist nie nur Individuum, sondern immer auch Teil eines sozialen bzw. soziokulturellen Kontextes und geschichtlichen Kontinuums, was sein Denken, Fühlen und Handeln bestimmt. Ist dies nicht bewusst, ist sein Denken, Fühlen und Handeln in Situationen und Kontexten manipulierbar.

Nicht nur das einzelne Individuum wird existenziell schuldig, auch ganze Gruppen und die ganze Gesellschaft werden schuldig, wenn z. B. – wie im Dritten Reich – kollektiv akzeptiert wird, Juden und „unwertes“ Leben zu vernichten, diese Ideologie *nicht* zu hinterfragen, sondern achselzuckend wegzuschauen. Aber: Sind wir Europäer heutzutage mehr bereit, uns mit unserer existentiellen Schuld zu konfrontieren, wenn wir tausende von afrikanischen Flüchtlingen im Mittelmeer ertrinken lassen, nur weil wir unseren Reichtum nicht teilen wollen? Schließen wir uns nicht allzu gerne der Ideologie an, dass es eben besser ist, dass die Afrikaner da bleiben, wo sie sind, weil sie bei uns eh keine Chance haben? Oder dass wir als einzelne Personen ja eh nichts ändern können?

Wenn wir nicht reflektieren (oder reflektieren wollen), was wir tun oder unterlassen, werden wir im existenziellen Sinne schuldig. Der Mensch gerät immer wieder in Situationen, in denen er sich schuldig macht, in Beziehungsverstrickungen oder weil er sich vor seiner Verantwortung anderen Menschen und/oder sich selbst gegenüber drückt, weil er nicht genug zur „gemeinschaftlichen Lebenssicherung und Kulturarbeit“ beiträgt oder sich nicht für die „Gewährleistung gerechter Verhältnisse“ und das „Eintreten gegen Unrecht“ einsetzt (Petzold 2003, 50).

Existenzielle Schuld kann darin liegen, „nicht frei sein zu wollen, um nicht schuldig sein zu müssen“ (man tut nur seine Pflicht), oder sie besteht in einem „in seiner Entfaltung gehemmtem Leben“ oder in „mangelnder, verfehlter Selbstverwirklichung“ (Goetschi 1975, 299, zit. in Zimmermann-Brunner, 137). Forschung hat übrigens gezeigt, dass gerade die unterlassenen Handlungen uns mehr Schuldgefühle machen als unsere Taten und dass handlungsbezogene Gefühle des Bedauerns leichter aus dem Bewusstsein geschwemmt werden (Roese 2007, 25).

Wenn ein Soldat weiß, dass ein Befehl unmoralisch und unmenschlich ist und er ihn dennoch ausführt (z. B. Juden erschießt), wird er mit *existenzieller Schuld* konfrontiert. Wenn ein informeller Mitarbeiter der Stasi seinen besten Freund bespitzelt, wird er existenziell schuldig. Existenzielle Schuld hat dabei oft tragische (Ab-)Gründe, z. B. wenn jedes Handeln, jede Entscheidung uns in der einen oder der anderen Richtung schuldig werden lässt. Der Film „Der neunte Tag“ (Dtschl./Luxemburg 2003) zeigt unter der Regie von Volker Schlöndorff mit dem Schauspieler Ulrich Matthes als Protagonist sehr beeindruckend, wie jemand in eine existenzielle Krise gerät und mit existenzieller Schuld konfrontiert wird. Ein luxemburgischer Abbé darf 1942 für neun Tage das KZ Dachau verlassen und auch mit anderen internierten luxemburgischen Geistlichen ganz frei gelassen werden, wenn er einen Pakt mit der Gestapo eingeht. Dieser Pakt würde bedeuten, dass die

Kirche mit den Nazis zusammen arbeiten würde. Der Abbé leidet große Gewissensqualen, weil er natürlich den anderen Gefangenen zur Freiheit verhelfen würde, aber schließlich entscheidet er sich dafür, nach Dachau zurückzugehen und seine Kirche nicht zu verraten. Dieser Abbé hatte also die Kraft, die existenzielle Schuld, im einen Fall die eigene Kirche zu verraten und im anderen Fall seine Mitgefangenen zu opfern, zu erkennen, zu ertragen und im Bewusstsein seiner moralischen existenziellen Schuldfähigkeit die Verantwortung für seine Entscheidung zu übernehmen. Glücklicherweise sind die extremen Situationen, die Menschen im Krieg in schlimme existenzielle Schuldsituationen getrieben haben – wie das Beispiel des Abbés zeigte –, heute (jedenfalls in Europa) selten.

Die Verführbarkeit des Menschen kann man jedoch an vielen Beispielen aus der Arbeitswelt und dem täglichen Leben aufzeigen. Wir sind alle gefährdet, Dinge zu tun oder zu unterlassen, wenn wir unsere Haut retten wollen oder Anerkennung, Zugehörigkeit oder Profite anstreben.

Lawrence Kohlberg (Kohlberg 1976) hat drei Niveaus mit insgesamt sechs Stufen der Moralentwicklung erarbeitet, die er „präkonventionelles“, „konventionelles“ und „postkonventionelles Niveau“ nennt. (Näheres darüber unter: www.uni-kassel.de/fb7/psychologie/pers/euler/SS07/GrundkursII/Entwicklungsstufen%20der%20Moral%20nach%20Lawrence%20Kohlberg.pfd). Das postkonventionelle Niveau auf der höchsten Stufe sechs ist die durch die Kantische Maxime geprägte ethisch-moralische Haltung, die das eigene Handeln auch in Bezug zum Allgemeinwohl reflektiert. Erst auf dieser Stufe scheint es möglich zu sein, eigene sittliche Schuld wahrzunehmen und anzuerkennen, um Verantwortung zu übernehmen. Lawrence hält nur wenige Menschen dazu fähig.

Die ethisch-moralische Schuldfähigkeit und die Bereitschaft, diese auch anzunehmen, muss erst entwickelt werden. Eine Therapie kann dazu beitragen. Oft sind es erst Symptome auf der Ebene unserer biopsychosozioökulturellen Leiblichkeit, die uns damit konfrontieren, dass wir schuldig geworden sind, an uns selbst oder anderen. Symptome können sich sowohl auf der *physiologischen* Ebene manifestieren, z. B. durch pathologische Veränderungen im Immunsystem, auf der *psychischen* Ebene, z. B. in Form von Ängsten, Depressionen als auch auf der *kognitiven* Ebene, z. B. als Schwächung des Willensvermögens (Petzold 2003, 56). Aber: auch Abwehrreaktionen ohne klinische Symptome können – wie Petzold weiter ausführt – zu „sozialen Erkrankungen (Hartherzigkeit, Lieblosigkeit, Rücksichtslosigkeit, Schuldunfähigkeit) (führen)“, die „Leid für Andere und auf Dauer durch die eigene Verhärtung klinische Symptomatik nach sich ziehen können“ (Petzold *ibid.*, 50).

Die Fähigkeit, sich mit Schuld konstruktiv auseinanderzusetzen (und nicht in Selbstanklagen steckenzubleiben), muss entwickelt werden, indem die Auseinandersetzung auch bewusst gewollt wird. Petzold, der sich auf Lévinas „Aufruf zu einer Entscheidung“ (Petzold 2003, 47) bezieht, legt großen Wert auf die Schulung unseres Willens in dem Sinne, das *Wollen wollen* zu fördern (dazu Petzold, Sieper 2007). Die eigene Schuldfähigkeit anzuerkennen, bedeutet, das auch dann wollen

zu wollen, wenn wir „unschuldig“ schuldig geworden sind. Es geht dabei nicht um „Schuldbefreiung“, sondern um ihre „Überwindung durch das Eingeständnis der Annahme menschlicher Schuld“ (Goetschi, zit. in Zimmermann-Brunner 2003, 150). Schuldbefreiung geschieht von Außen, Schuldüberwindung geschieht von Innen vor dem Hintergrund der Anerkennung unserer aller zwischenmenschlichen Verbundenheit in Sachen existenzieller Schuld.

Diese Auseinandersetzung ist einer „lebenslangen und lebensalterspezifischen (und geschlechtsspezifischen?) Entwicklung unterworfen, d. h. einem Prozess der Reifung und der erweiterten Sinnerfassungs-, Sinnerarbeitungs- und Sinnschöpfungskapazität“ (Zimmermann-Brunner 2003, 152). Obwohl der Mensch nach Goetschi selbst „für sein Nicht-verantwortlich-sein-Wollen, für die Beschränkung seiner Verantwortung“, verantwortlich ist (Goetschi 1976, 301, zit. in Zimmermann-Brunner ibd.), sollten Schuldgefühle nicht nur individualisierend bearbeitet werden, sondern in Bezug auf die unauflösliche Verflechtung des Betroffenen mit seiner kollektiven Geschichte und Gegenwart. Das Reflektieren des eigenen Fühlens, Wollens und Handelns muss aus den Perspektiven verschiedenster social worlds heraus geschehen. Was wir denken, fühlen, glauben, wollen und entscheiden, sind „mentale Repräsentationen“ kollektiver kultureller Einflüsse und individueller Entwicklungen „im Strom kollektiver Geschichte“ (Petzold 2008b, 70). Dies ist ein sehr wichtiger Aspekt, da er vor vorschnellen Schuldzuweisungen schützt, die dem einzelnen Individuum nicht gerecht werden. Wir sind geprägt durch tausende von kollektiv vermittelten Denk-, Fühl- und Handlungsweisen, Wertesystemen, Normen, Mythen usw., die dem Ich meist nicht bewusst werden, aber neurobiologisch in Fleisch und Blut übergegangen sind. Es geht deshalb bei der Reflexionsarbeit um das leibliche Wahrnehmen, Fühlen und Verstehen solcher neurobiologisch verankerten mentalen Repräsentationen in ihrer Bedeutung für eine bewusste Gegenwarts- und Zukunftsgestaltung.

In der Psychotherapie geschieht dies durch ein Erarbeiten der Biografie in narrativer Praxis und gemeinsames Erforschen der soziokulturellen Hintergründe. In Guided Imagery and Music (GIM) kommt das (mit dem Therapeuten intersubjektiv geteilte) Erleben von Gefühlen und Atmosphären hinzu. Komponierte Musik kann man als kulturellen Ausdruck kollektiv geteilter Emotionen, Affekte und Atmosphären bezeichnen, als mentale Repräsentationen kollektiver oder universeller Gefühlsqualitäten, die in den Archiven des Leibes gespeichert sind und von Generation zu Generation weitergegeben werden. Die Komponisten der Musikstücke des in dem von mir weiter unten vorgestellten GIM-Programms drücken z. B. universelle, im Zusammenhang mit Schuld aufkommende Gefühlsqualitäten wie Verzweiflung, Bedrohung, Tragik, Reue, Vergebung, Hoffnung und Entscheidung sinnlich aus und ermöglichen dadurch eine Anbindung an die individuellen mentalen Repräsentationen. Auf diese Weise wird das individuelle Erleben wieder mit der Ebene kultureller Repräsentationen verbunden. Mit verbaler Unterstützung des Imaginationsschlusses durch den Therapeuten während des Musikerlebens hat die Musik als emotionale Resonanzgeberin gewissermaßen die Funktion des *ein-*

fühlenden Verstehens (Mitgefühl, Empathie, Takt, Wertschätzung), das – so haben Forschungen (Petzold 1993, 992) gezeigt – in der Therapie der wichtigste unspezifische Heilfaktor ist.

Schuld und Schuldfähigkeit in der Psychotherapie

Zwar wird Schuld in Psychotherapien oft zum Thema, doch ist auffällig, wie wenig die *Schuldfähigkeit* thematisiert wird (Zimmermann-Brunner 2003, 134).

Ein Grund mag darin liegen, dass Psychotherapeuten dazu neigen, Schuldgefühle als das Ergebnis missglückter Sozialisation anzusehen und den Patienten als Opfer zu sehen, der auf Grund seiner Opferrolle schuldunfähig sein muss. Psychotherapeuten stehen damit auf der Seite des manipulierten Kindes im Patienten, nicht aber an der Seite des erwachsenen Patienten, verhindern damit jedoch, dass sich der Patient mit existenzieller Schuld auseinandersetzen kann. Selbst im Falle einer neurotischen Realitätsverzerrung können Schuldgefühle nicht einfach wegerklärt werden, nur weil sie keine objektive Grundlage haben (wenn man glaubt, am Tod eines nahestehenden Menschen schuldig geworden zu sein, weil man diesen nicht genug geliebt hat). Das käme einer Beschwichtigung gleich, die nicht hilft; denn das Schuldgefühl hat immer eine existenzielle Dimension, die an einem nagt.

Ein weiterer Grund, der dazu beigetragen hat, dass in der Bundesrepublik und der Ex-DDR die Schuldfähigkeit des Menschen in den Psychotherapien so wenig thematisiert wurde, mag darin liegen, dass dort das Ausmaß der innerseelischen Folgen des NS-Regimes bis in die 90er Jahre nicht wirklich erkannt wurde (Moser 1996). Tilmann Moser schrieb 1996: „Ich betrachte meine eigene lange Unfähigkeit, die Folgen und Spätfolgen der NS-Herrschaft zu sehen, als einen Teil dieser Erstarrung, über den ich mich heute schäme“ (1996, 123). Moser hat seine existenzielle Schuld als Psychotherapeut, diese Folgen auf Grund seiner Erstarrung nicht reflektiert zu haben, eingesehen. Die Scham, die Hintergründe der Not vieler Patienten in dieser Hinsicht nicht erkannt zu haben, zeigt seine Auseinandersetzung mit seiner Schuldfähigkeit. Dass eine solche Auseinandersetzung oft erst sehr spät möglich ist, liegt sicher auch daran, dass vieles ohnehin erst benannt und kommuniziert werden kann, wenn eine gewisse zeitliche Distanz gewonnen ist. In Bezug auf das Ausmaß der Folgen des DDR-Regimes scheint sich dies gerade zu wiederholen. Die heutigen Gymnasiasten in der Ex-DDR scheinen über die DDR-Diktatur und ihre Greuel wenig zu wissen bzw. wissen zu wollen.

Leider leben wir in einem Land, wo man gerne und voreilig andere Menschen mit dem moralischen Zeigefinger verurteilt, klagt und ohne Kompromissbereitschaft schnell vor Gericht zieht. In einem solchen von Misstrauen und Unfreundlichkeit geprägten Klima ist es schwer, sich zu öffnen und Fehler, Versäumnisse und Schuldgefühle zuzugeben. Nachsicht, einführendes Verstehen von seiten der Gemeinschaft (was noch nicht entschuldigen bedeutet) ist jedoch wichtig, um sich selber verstehen und an sich selbst arbeiten zu können.

In der Öffentlichkeit wurde z. B. ständig von der Kollektivschuld *der* Deutschen gesprochen, niemals aber von den Deutschen als Opfer. Selbst Kriegskinder

wären ja dabei gewesen und hätten kein Recht, von sich als Opfer zu sprechen. Laut einer Untersuchung aus dem Jahre 2005 (Julke 2008) haben aber 24 Prozent der über 60-jährigen Kriegshandlungen seinerzeit als Trauma erlebt, 21 Prozent erlebten mit, wie die Wohnung der Kindheit ausgebombt wurde, 18 Prozent erlebten die Vertreibung aus der Heimat als Trauma. Wer Deutsche dennoch als Opfer bezeichnete, wurde sofort entrüstet beschimpft und moralisch verurteilt, weil die Kategorie *Opfer* nur auf die Juden, die Roma, Sinti und alle anderen ermordeten Opfer im Ausland zutraf. Unter solchen Umständen verstummten die Opfer von Ausbombung, Vertreibung, Vergewaltigung und anderen Traumatisierungen. Und wenn sie überhaupt psychotherapeutisch behandelt wurden, bestimmt nicht, um Heilung für das zu finden, was ihnen angetan worden war, sondern um ihre Symptome als Ausdruck ihrer neurotischen Realitätswahrnehmung „durchzuarbeiten“. Übrigens litt auch die Nachkriegsgeneration noch lange an den pauschalen Unterstellungen, dass *alle* Deutschen Nazis waren und dass *die* Deutschen den Krieg und das Unheil über die Menschen gebracht haben. Ich habe das als kurz nach dem Krieg Geborene oft selbst erlebt, sogar schon als sechsjährige, als ich im Ausland als „Nazischwein“ beschimpft wurde, wobei ich gar nicht wusste, was das für ein Schwein sein sollte. Vorsichtshalber habe ich mich deswegen immer unauffällig und als „gute Deutsche“ verhalten.

Um die Kollektivschuld der Täter jedoch annehmen zu können, ist es auch notwendig, dass das eigene Leid, also das daran unschuldig Schuldiggeworden-Sein aussprechen zu dürfen. In den Therapien kamen solche Themen nicht vor.

Opfer waren in erster Linie diejenigen, die zur Nazizeit noch Kinder waren. Die kognitiven Indoktrinierungen und die seelischen Traumatisierungen der Kriegskinder, d. h. der Generation zwischen 1930 und 1945 (bzw. 1948, wenn man die Hungerjahre einbezieht) und ihre Folgen für ihre Nachkommen wurden erst sehr spät thematisiert (Bode 2004; Ennulat 2008; Hauer 1994; Janus 2006; Lorenz 2005; Schmidbauer 1998, Schönfeldt 2008, Petzold 2008b), was erstaunlich ist. Man hatte wohl gedacht, dass der Friede und der Wiederaufbau die jungen Leute das Gelernte und Erlebte schnell vergessen lassen würden, und hatte nicht bedacht, wie sehr das Gelernte und Erfahrene sich neurobiologisch in die Gehirne verankert hatte und jederzeit wieder angetriggert werden konnte (van der Kolk, McFarlane, Weisaeth 2000). Die nicht verarbeiteten Kindheitstraumata und die schon durch ihrer Eltern vorgelebte Unfähigkeit, die eingefleischten mentalen Repräsentationen der prägenden Erfahrungen zu hinterfragen, bewirkten, dass Kriegskinder auch heute häufig noch unter nicht behandelten, weil verschwiegenen posttraumatischen Belastungssyndromen, Depressionen, Süchten, psychosomatischen Erkrankungen, vegetativer Dystonie, Ängsten, Depressionen, Alexythymie, sozialen Erkrankungen (Verhärtungen, Gefühlskälte) leiden (vgl. Fischer/Riedesser 2003) und/oder ihre eigenen Kinder oft zu Eltern machen, die ihnen die Verantwortung für das Erlittene abnehmen sollen oder sie aber wie Glucken umhegen und verwöhnen, was ebenso schädlich ist.

Die Schuldgefühle der ersten, zweiten und dritten Generation wirken in uns in ihren unterschiedlichen Dimensionen als mentale Repräsentationen unserer kollektiven Geschichte(n). Man muss sich diesen mit Nachsicht nähern: Frauen, die 1939 vielleicht 25 Jahre alt oder älter waren, als sie dem Führer (!!!) ein Kind „schenkten“, sind existenziell schuldig geworden, weil sie nicht erkennen konnten oder zu erkennen wagten, wie sehr sie sich für die menschenverachtende nationalsozialistische Ideologie instrumentalisieren ließen. Schönfeldt (2008) weist unter Bezug auf Sigrid Chamberlain zu Recht auf die Tragik der Kinder hin, die mit schwarzer Pädagogik nach Johanna Harrer und deren Buch „die deutsche Mutter und ihr erstes Kind“ (Harrer 1934) erzogen wurden, bei der „absichtsvoll Bindungs-, Beziehungs- und Liebesfähigkeit zerstört wurde, indem die Chance der sich entfaltenden Wechselseitigkeit wie Resonanz und Blickkontakt und die Interaktion zur wechselseitigen Regulierung im Keim bei beiden – Mutter und Kind – eingefroren oder erstickt wurden“ (Schönfeldt 2008, 239), damit das Kanonenfutter für den Führer „hart wie Kruppstahl“ werden sollte. Ob das „Absichtsvolle“ wirklich klar bewusst von den Frauen reflektiert war, wage ich allerdings zu bezweifeln. Eltern, die nach der schwarzen Pädagogik ihre Kinder erzogen wurden, sind auch tragische Figuren, weil sie zu sehr indoktriniert waren, um sich von solchen Ideologien lösen zu können. Ideologien geben mentale Sicherheit, und wer sein Kind entsprechend erzog, fühlte sich akzeptiert und der Gruppe zugehörig. Die schwarze Pädagogik ist übrigens auch keine rein deutsche Erfindung: Schon im 19. Jahrhundert galt auch in anderen Ländern Strenge und Härte Kindern gegenüber als ein Muss. Auch von seiten der Psychologie wurde dies befürwortet. Der Behaviorist Skinner riet, Säuglinge nicht durch Hochnehmen zu belohnen, wenn sie schrieten (zit. in Slater 2004, deutsch 2005, 181).

Erst die Bindungsforschung lässt uns heute wirklich erfassen, welcher Schaden in Bezug auf die Entwicklung des Selbst und der Beziehungsqualitäten angerichtet wurde. Man kann den mit schwarzer Pädagogik aufgewachsenen Kriegskindern nicht vorwerfen, ihren eigenen Kindern (die heute 30–45jährigen) nicht die Resonanz und Wertschätzung gegeben haben zu können, die diese brauchten. Viele meiner PatientInnen erleben immer wieder, dass ein Dialog mit den Eltern über deren (existenzielle) Schuld nicht möglich ist, weil sie nicht stark genug sind, diese zu tragen. Wenn Kinder von den Eltern einklagen, was sie alles *nicht* bekommen haben (z. B. genügend Resonanz und Wertschätzung), fühlen sich die Eltern moralisch in die Enge getrieben, weil sie aus ihrer Sicht alles für die Kinder getan haben, was nötig war, und erst jetzt merken, was fehlte.

Die durch die Naziideologie indoktrinierten Kriegskinder, die durch den Krieg und den Zusammenbruch des Dritten Reiches traumatisiert und später grundlos mit zu den Tätern gezählt wurden, entwickelten verschiedenste Abwehrstrategien, um die existenzielle Schuld nicht wahrzunehmen. Solche Abwehrmechanismen manifestieren sich durch Schweigen, Gefühlsabwehr oder durch erlernte Hilflosigkeit, ständiges Jammern, Aufmüpfigkeit, Gewaltbereitschaft, Erfolgswang oder Machtausübung um nur einige Beispiele zu nennen.

Nicht bewusste Schuld wird leider immer an die Nachkommen weiter gegeben, was umso tiefer wirkt, weil es subtil und unterschwellig geschieht. Die Kriegskinder geben dies wiederum an ihre eigenen Kinder weiter. Transgenerationale Übertragungen auf die dritte Generation finden nach meinen Beobachtungen oft in Form von Parentifizierung statt, durch Verwöhnung, durch Wiedergutmachungsversuche (mein Kind soll es besser als ich haben) oder aber auch durch mangelndes Vertrauen in die eigenen Kinder oder sogar Desinteresse an ihnen.

Die Generation der heute 30 bis 45-jährigen leidet oft an Schuldgefühlen, wenn man es parentifizierenden Eltern nicht recht machen kann. Viele Depressionen sind auf die mangelnde Fähigkeit zurückzuführen, sich von den parentifizierenden Eltern zu lösen. Ich kenne PatientInnen, die mit 45 Jahren ihre Eltern immer noch zweimal pro Woche besuchen müssen und nicht fähig sind zu sagen, dass sie eigentlich lieber etwas anderes machen würden. Oft haben sie den Eltern gegenüber Schuldgefühle, weil sie deren Wunden nicht heilen, weil sie sie nicht emotional erreichen und/oder weil sie sich von ihnen nicht wirklich innerlich lösen können.

Beispiel: Die Eltern eines meiner Patienten (48), der wegen Beziehungsproblemen, Depressionen und Ängsten zu mir kam, hatten als Kinder Vertreibung und Flucht aus Schlesien mit entsprechender Traumatisierung erlebt und konnten deshalb aus dieser seelischen Verunsicherung und Verletzung heraus später nur ein Leben führen, das einzig und allein auf Sicherheit und Ordnung ausgerichtet und allem Neuen und Unbekannten gegenüber ablehnend war. Der seine Gefühle anästhesierende und verdrängende Vater wurde Polizist (wichtig: mit Rentenanspruch!). Als Kriegskind war er in der HJ einen militärischen Erziehungsstil gewöhnt, und die Uniform des Polizisten war ihm vertraut. Das Leben in sehr engen psychischen Strukturen ließ auch seinem Sohn keinen Raum für sich selbst. Er verhielt sich entsprechend und war ein folgsamer Sohn, der sich zudem für seine ihn parentifizierenden Eltern sehr verantwortlich fühlte. Auf Anraten des Vaters brach er eine Lehre als Bäcker ab und wurde ebenfalls Polizist, unbewusst auch, um dem Vater beruflich „auf Augenhöhe“ begegnen zu können. Als Polizist im Bereitschaftsdienst war er jederzeit für die Herstellung von Ordnung bei Demonstrationen, Straßenkämpfen, bei Schlachten zwischen Hooligans und dergleichen einsetzbar, als ob er – stellvertretend für seinen Vater – unter Einsatz seines Lebens solche „terroristischen“ Gruppierungen bekämpfen und die Schuld der Täter wieder gut machen wolle. Der Patient kam nie auf die Idee, eigene Bedürfnisse zu erforschen, eigene Talente zu verwirklichen. Dafür könne er sich heute „in den Hintern treten“.

Die existenzielle Schuld des Polizisten bestand in seiner Werdenshemmung, d. h. darin, sich nicht aus der Parentifizierung durch die emotional unsicher gebundenen Eltern lösen zu können. Er blieb lieber abhängig, als die Eltern mit seiner Abnabelung zu konfrontieren, d. h. er blieb sich schuldig, das eigene Leben in die Hand zu nehmen. Eine Entwicklung seiner Schuldfähigkeit beinhaltete, die mentalen Re-

präsentationen seiner und der persönlichen und elterlichen kollektiven Geschichte zu erkennen, zu reflektieren, diese tragische Seite der Verflechtungen zu betrauern und zu wagen, auch eigene, neue Wege zu gehen.

Was kann Guided Imagery and Music (GIM) zum Thema leisten?

GIM ist eine Form integrativer Psychotherapie, bei der der Klient („Reisender“, Traveller) in einem veränderten Bewusstseinszustand dem Therapeuten („Begleiter“, Guide) während des Hörens einer thematischen Auswahl (vorwiegend) klassischer Musikstücke seine Imaginationen mitteilt. Die Funktion der verbalen Begleitung durch den Guide ist eine andere als im normalen Setting. Er ist als Guide kein „Führer“, sondern „Begleiter“, der dem Patienten während des Musikhörens durch Nachfragen unterstützt, in seinem Erleben zu bleiben, nicht aber ein therapeutisches Gespräch mit ihm führt.

Günstig ist, dass der Patient sein Erleben und seine Gefühle in der musikalischen Zeit ausbreiten kann, bevor darüber im Anschluss gesprochen wird. Übertragungen, z. B. Schuldgefühle, es den Eltern nicht recht machen zu können, werden zuerst auf die Musik projiziert. Über die Musik kann biographisches Material lebendig und neu erarbeitet werden.

In der GIM-Literatur wurde das Thema Schuld m. E. bisher nicht als ein eigenes Thema aufgegriffen und auch in den GIM-Musikprogrammen findet sich keine spezielle Musikauswahl zum Thema Schuld und Schuldfähigkeit, obwohl das Thema in den Reisen zu anderen GIM-Programmen natürlich vorkommt. Musik als eine (die emotional defizitären Eltern oder vielleicht auch den Therapeuten ersetzen könnende) emotionale Resonanzgeberin ermöglicht sehr tief gehende Erfahrungen. Viele in GIM verwendete Musikstücke vermitteln durch ihre Parameter, Instrumentenwahl, Durchführungen usw. ästhetische Erfahrungen, die uns Trost und vielleicht auch Vergebung bringen können. Oft tauchen Engel oder weise Helfer auf, die den an Schuldgefühlen Leidenden trösten und aufnehmen. Geeignete Musik gibt Trost, ein Heilmittel, welches in der Psychotherapie eher selten erwähnt wird (dazu Petzold 2004). Trost geben, indem man jemand körperlich berührt, ist aus psychoanalytischer Sicht wegen der Abstinenzregel verboten. Dabei ist die Erfahrung eines auch leiblich erlebbaren Trostes und Beistandes gerade für Patienten, die wenig wärmende Resonanz bekommen haben, dringend notwendig. Wer wenig emotionale Resonanz und Trost erfahren hat, gerade in Bezug auf Gefühle der Scham, der Angst, der Wut und der Verzweiflung, findet jedenfalls in der Musik die Möglichkeit, sich in solchen Gefühlen begleitet zu fühlen. Wenn die Musik die Sicherheit und den Raum für das Bewusstwerden verdrängter oder existenzieller Schuld öffnet, kann sie dem Klienten auch ermöglichen, diese anzuerkennen, anzunehmen und zu tragen.

Eine solche Musikauswahl sollte jedoch ästhetisch über die mütterlich nährende Haltung der frühen schutz- und sicherheitsvermittelnden Zeit als Voraussetzung, sich selbst zu erkennen, hinausgehen. Sie sollte weitere Räume für

Auseinandersetzungen mit der eigenen Schuldfähigkeit und neue Entwicklungen stimulieren. Sie sollte durch ihre emotionalen und strukturellen Qualitäten einen Raum zur Selbstbegegnung öffnen und mit Hilfe der Imaginationen die emotionale Begegnung mit Introjekten, mit den Dämonen der Angst und der existenziellen Schuld ermöglichen.

Eine Patientin, die den abhängigen Teil in sich selber lange abgespalten und verdrängt hatte, konnte in GIM-Reisen diesen Teil in ihr befreien. In der Imagination erschien ihr dieser Teil als ein in einem Verlies dahinvegetierendes kleines Mädchen. Dass ihr diese Befreiung wegen ihres Selbsthasses so viele Jahre nicht möglich war, ließ sie ihre Schuld sich selbst gegenüber spüren, und sie konnte dies betrauern.

Dass eine solche Arbeit nur in einer wohlwollend annehmenden therapeutischen Beziehung möglich ist, sollte einleuchtend sein. Diese verlangt auch vom Therapeuten eine Haltung der Anerkennung seiner eigenen, in der menschlichen Existenz begründeten Schuldfähigkeit.

Bevor ich im Folgenden nun auf das GIM-Programm *Schuld und Schuldfähigkeit* eingehe, seien in einem Exkurs einige grundsätzliche Bemerkungen über die Analyse von GIM-Programmen erlaubt, die dem „Designer“ von GIM-Programmen die Auswahl an Musikstücken begründen helfen und dem Benutzer ein tieferes Verständnis für die Musikwahl vermitteln soll.

Exkurs zur Analyse von GIM-Programmen

Programme zu analysieren, ist eine zeitaufwendige und vielschichtige Angelegenheit. Eine umfassende Analyse verlangt eine mehrperspektivische Betrachtungsweise, die unterschiedliche methodische Vorgehensweisen integriert. Die musikalische Struktur-Analyse der einzelnen Musikstücke des Programms, das Programm als Ganzes, das Imaginationspotenzial der Musik müssen ebenso ihren Platz haben wie die Analyse der Intention des- oder derjenigen, der bzw. die das Programm entwickelt hat, sowie die Analyse der Auswahl der Stücke vor dem Hintergrund der Umstände und der Intentionen, die die Komponisten der einzelnen Musikstücke zum Komponieren gerade dieser Stücke bewogen haben.

Die Analyse eines GIM-Programms kann musikwissenschaftliche, phänomenologische, tiefenpsychologische, psychoanalytische und integrativtherapeutische Perspektiven mit verschiedener Schwerpunkt- und Zielsetzung umfassen, die unterschiedlichen Analysemethoden integrieren. So wurden von Bonny 1978, Kasayka 1991, Skaggs 1994, Summer 1995, Grocke 1999, Bruscia 1996, 2002; Booth 1999, Bonde 1997, um einige wichtige AutorInnen zu nennen, verschiedene unterschiedliche Heuristiken entwickelt, die einen musikzentrierten (Bonny 1978, Skaggs 1994), und/oder imaginationszentrierten oder integrativen Fokus haben.

Bonny hat beispielsweise Programme im Hinblick darauf analysiert, wie sie dem Therapeuten (Guide) nützlich sein können, und hat affektive Intensitätsprofile der Programme hergestellt, die dem Guide sehr gut als Leitfaden für die Nut-

zung an- und abschwellender Erregungsniveaus beim Guiden (verbales Intervenieren, um den Traveller in seinem Erleben zu halten) dienen.

Der ursprüngliche Ausgangspunkt war die Zusammenstellung von Musikstücken zu einem Programm mit bestimmter Intention. Die Musikstücke sollten ja in verschiedenster Hinsicht in ihren Parametern zusammenpassen und eine seelische Entwicklung ermöglichen.

Kategorien für den funktionalen Gebrauch der Programme mussten gefunden werden, z. B. ob es um Beziehungsklärungen, emotionalen Ausdruck, Unterstützung, Trauer oder um spirituelle und transpersonale Dimensionen gehen sollte. So entstanden Programme mit größeren oder flacheren affektiven und energetischen Intensitätskurven für eher supportative oder tiefer gehende seelische Prozesse.

Die Motivation, ein neues Programm zu kreieren, entsteht aus der Frage, für wen und für welche Themenstellung welche Musikzusammenstellung geeignet ist.

Welche psychologischen Thematiken lassen sich in einem Programm bzw. in seinem „Imaginationspotenzial“ (Bonde 1997) finden? Wenn ein Programm intendieren soll, innere Dialoge beim Reisenden zu stimulieren, wird danach gesucht, ob in der Musik Solo-Tutti, alternierende Qualitätswechsel usw. vorhanden sind, die solche Dialoge auslösen können.

Summers Perspektive war auf die frühe Entwicklung und Mutter-Kind-Beziehung gerichtet; denn sie untersuchte die Programme im Hinblick auf das Wechselspiel zwischen *Holding* und *Stimulation* bzw. darauf, ob und wie die Musik als entwicklungspsychologisches Agens gesunde Beziehungsqualitäten zwischen Mutter und Kind fördert. Summer analysierte also vor dem Hintergrund entwicklungspsychologischer Theorien die entsprechenden Analogien zwischen Musik und Traveller. Interessant in diesem Zusammenhang ist auch der Beitrag von Geiger, die auf die Parallelen zwischen der früher Mutter-Kind-Beziehung und der *Guide-Traveller-Beziehung* hingewiesen hat (Geiger 2007), was bisher noch nicht in die Musikanalysen einbezogen wurde. Musik als Matrix für die frühkindliche Kommunikation zu betrachten und zu analysieren, hat Oberhoff, der kein GIM-Therapeut ist, versucht. Er untersuchte die Rolle der Musik im 1. Satz von Rachmaninoffs 3. Klavierkonzert auf die „frühkindliche Mutter-Kind-Matrix“ (Oberhoff 2002, 43), wobei er die Hypothese aufstellte, dass der Komponist die Musik aus der unbewussten Motivation komponierte, eigene frühkindliche Themen zur Darstellung zu bringen. Damit erinnert er zumindest daran, dass es wichtig ist, auch Informationen über das Leben des Komponisten einzubeziehen, die, wenn nicht Beweise, so aber doch möglicherweise Hinweise auf die mehr oder weniger bewussten Intentionen des Komponisten geben.

Andere Ansätze, z. B. Lem (1998) und Marr (2000), fokussieren die kausalen Beziehungen zwischen Musik und Imaginationen in physiologischer Hinsicht, wobei Musik als Stimulus für ganz bestimmte psychologische Antworten verstanden wird (vgl. dazu Abrams 2002, 332).

Im Gegensatz sehen Bruscia und Summer dazu mehr das **Potenzial** eines Programms, also nicht die spezifischen Einflüsse der Musik auf die Imaginationen

oder den Körper. Sie verstehen Musik als dynamische Form, die Kreativität, Imagination und therapeutische Arbeit unterstützt. Eine Analyse der zeitlichen Korrespondenzen zwischen Musik und auftauchenden Imaginationen des Reisenden erscheint ihnen deswegen auch nicht notwendig; denn das Potenzial der Musik entfaltet sich über das ganze Programm hin. Ein Programm wird als ein unteilbares Ganzes betrachtet, und einzelne Strukturen und Elemente sind nur im Kontext (und Kontinuum) des Ganzen bedeutsam.

Die Analysen der GIM-Programme sind heute eher integrativ und schließen verschiedene Ansätze ein, sich ein Programm zueigen zu machen. Bonnys Analysemethode des sog. *body listening*, eine affektiv-intuitive Methode, bei der die Musik sinnlich und über Bewegung erlebt und ausgedrückt wird (Bonny 1993), oder das Malen der Musik sowie das Narrative haben dabei ihren festen Platz als *kreative Analyse* neben der musikwissenschaftlichen, phänomenologischen oder hermeneutischen Analyse. Grocke (2002) hat dazu ein Strukturmodell für eine Musikanalyse (Structural model of Musical Analysis *SMMA*) entwickelt, das verschiedene Kategorien ins Visier nimmt, die sowohl musikalische als auch symbolische, metaphorische, assoziative und aufnahmetechnische bzw. interpretatorische Qualitäten betreffen. Ausgehend von Bruscias Modellen hat sich auch Bonde in methodischer Vielfalt mit dem Imaginationspotenzial befasst (Bonde 1997).

Das GIM-Programm „Schuld und Schuldfähigkeit“

Im folgenden möchte ich nun das Musikprogramm vorstellen, von dem ich hoffe, dass es Themen über Schuld bewusster machen hilft, Themen in allen möglichen Aspekten: was man sich selbst und anderen im Leben bisher schuldig geblieben ist, wo man Abhängigkeiten der Freiheit und Verantwortung vorgezogen hat, was man in Bezug auf andere versäumt hat, was man statt dessen anderen in die Schuhe geschoben hat und wo man sich gegenüber anderen versündigt hat. Die Musiken sollen einen Raum und eine Zeit zur Verfügung stellen, in denen der/die Reisende unbewusste, verdrängte oder transgenerational übernommene existenzielle Schuldgefühle in Bezug auf ihren individuellen und kollektiven Hintergrund erleben und wie der Held in der Mythologie in einem musikanalogen Imaginationsprozess durcharbeiten kann.

Musikstücke verschiedener Komponisten dafür thematisch in der „richtigen“ Reihenfolge zusammenzustellen und damit quasi ein neues Werk zu „komponieren“, ist eine Kunst für sich. Ich suchte dazu zuerst rein intuitiv verschiedene Musikstücke aus und befasste mich erst anschließend mit meinen eigenen Intentionen, meiner Auswahl und den Komponisten in der im Exkurs beschriebenen eher intellektuellen Weise. Auch andere „Programm-Designer“ gehen intuitiv vor, z. B. Booth (1998–99, 18). Sie spricht in Anlehnung an das von Epstein (1994) formulierte „kognitive Unbewusste“ davon, dass wir intuitiv bereits um die passende

Wahl wissen, bevor wir diese durch die anschließende Analyse rational begründen können. In meinem Fall stieß ich in der Tat auf überraschende „Zufälle“ (s. u.).

Ob das von mir in einer bestimmten Reihenfolge bewusst zusammengestellte Musikprogramm einerseits ein „Imaginationspotenzial“ (Bonde 1997) hat, das der Reisende mit seinen eigenen individuellen und kollektiven mentalen Repräsentationen imaginativ und erlebend füllen kann, und andererseits, ob diese Musikstücke in ihrer Gesamtheit ein ästhetisches Potenzial haben, das uns in einer existenziell bedeutsamen Weise des Ergriffenseins verändern könnte, bleibt noch eine offene Frage, die zum jetzigen Zeitpunkt nicht abschließend beantwortet werden kann.

Zum Titel des Programms ist zu sagen, dass ich zuerst an den Titel „*Schuld und Reue*“ dachte (*Guilt and Remorse*), merkte dann jedoch, dass Reue zwar dazu gehört, dass das Bereuen aber nicht unbedingt beinhaltet, auch Verantwortung zu tragen und z. B. etwas wieder gut zu machen oder nunmehr etwas zukünftig ganz anders zu handhaben. So kam ich auf die Wichtigkeit der Schuldhafteig³, die das Ertragen und Durchleben von Schuld und das Tragen von Schuld und Verantwortlichkeit einschließt. In dem Wort Verantwortung versteckt sich das Wort „antworten“, was für mich in diesem Zusammenhang nicht die Qualität des Re-Agierens hat, sondern auf ein Beziehungsgeschehen neu antworten zu können. Wenn ich jemandem ernsthaft Antwort gebe, sind wir auf Augenhöhe. Ich bin dann nicht mehr klein und muss „schuldbewusst“ zu einer Autorität aufschauen. Mir ist bewusst, dass dies auch meine eigene Auseinandersetzung mit mir als existenziell („unschuldig“) schuldig gewordenem Nachkriegskind widerspiegelt, was natürlich die Gefahr beinhaltet, eigene Themen auch als Ziele für Klienten und Patienten zu definieren, die diesen Hintergrund nicht haben.

Musikanalysen⁴

Das Programm enthält:

1. Elgar: Dream children Nr. 1 (Andante) in g-moll 3:27⁵
2. Alwyn: 5th Symphony, Tempo di Marcia funebre 5:55⁶
3. Tschaikowsky: Symphony Nr. 6, Pathétique, 4. Satz, Finale, 11:14⁷

3 Im Englischen habe ich für das Wort *Schuldfähigkeit* nur *Responsibility* (Verantwortung) gefunden. Treffender ist jedoch *Guilt and the capacity for guilt*.

4 Ich möchte an dieser Stelle meinen Studierenden des Instituts für Musiktherapie der Hochschule für Musik und Theater Hamburg, herzlich für die Mitwirkung bei den musikalischen Musikanalysen danken.

5 Hallé, Mark Elder CBE, Lyn Fletcher.

6 Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, David Lloyd-Jones.

7 London Symphony Orchestra, LTg. Igor Markevitch.

4. Gounod: Repentir (Frauenstimme), 6:13⁸
5. Fauré: Pavane pour orchestre et choeur op. 50, 6:38⁹

Es ist unbedingt notwendig, die in den Fußnoten angegebenen Aufnahmen dieser Musikwerke zu verwenden, da andere Interpretationen der Intention des Programms nicht gerecht werden.

Bei den Analysen der Musikstücke werde ich neben den (subjektiven) Strukturanalysen der Musiken auch kurze Anmerkungen über die Entstehungszeit der Musikstücke und die Intention der Komponisten einfügen.

1. Stück (3:27 min.)

Edward Elgar: „Dream Children“ op. 43, Nr. 1 in g-moll (Andante) für kleines Orchester.

Dream Children wurde 1902 uraufgeführt. Was Elgar mit diesem Werk intendierte, war möglicherweise, die Sehnsucht nach der verlorenen Kindheit und nach dem, was vielleicht möglich gewesen wäre, auszudrücken; denn er schrieb auf die Partitur einen Ausschnitt aus einem Essay von Charles Lamb mit dem gleichen Titel, der folgendermaßen endet: „We are nothing; less than nothing, and dreams. We are only what might have been...“.

Wenn wir nur eine Illusion sind, eine Möglichkeit ... wie hat Elgar das kompositorisch ausgedrückt?

Das Stück hat die Form: A-B-A'

A-Teil: Nach einem zarten Tremolo der Timpani und Streicher im g-moll Akkord stellt die Klarinette das Hauptthema vor. Die Melodie klingt zart, träumend und suchend, leise im Dreiertakt wiegend von den Streichern unterstützt. Die Klarinette hält bei 0:32 min. die D-Töne einige Male wiederholend inne und scheint bei 0:43 min. durch die absteigende Melodie die Suche jedoch in Frage zu stellen. Doch wird sie bei 0:52 min. vom Orchester mit langen, beruhigenden Tönen beruhigt. Der letzte Ton des A-Teils verklingt in G-Dur bei 1:07 Min.

Der B-Teil beginnt bei 1:09 min. Es klingt, als tauche mit dem Es-Dur eine Erinnerung an eine Vision auf. Die Stimmung hellt sich auf. Ab 1:25 min. unterstützen und wiederholen die Bläser und Streicher die Melodie der Klarinette. Es kommt bei 1:40 min zu einer dynamischen Entwicklung und Intensivierung, als ob bestätigt würde, wie wichtig die Erinnerung an die Vision ist.

A'-Teil: Mit den Bläsern, deren tiefe, chromatisch abwärts gehende Töne Dissonanz erzeugen und von Es-Dur wieder nach g-moll übergehen, kehrt bei 2:09 min.

8 New Philharmonic Orchestra unter der Leitung von Richard Bonyngue, Joan Sutherland, 1965.

9 Orchestre sinfonique et choeur de Montreal, Charles Dutoit, DECCA.

der geträumte B-Teil zum A-Teil zurück. Das, wovon der B-Teil sprach, scheint nicht möglich zu sein. Die Klarinette gibt das Hauptthema an das Tutti ab. Dennoch bleibt das Ganze offen. Der Schluss scheint sich auf dem Grundton des g-moll-Akkords anzukündigen. Die Streicher bauen jedoch überraschend den Ton H und anschließend das D auf, so dass der Teil nicht in g-moll, sondern bei 3:12 min. in einem G-Dur-Akkord beendet wird. Durch die Quinte des G-Dur-Akkords (D) im Sopran bleibt der Schluss offen (G-H-D).

Die Musik mit ihrem Protagonisten, der Klarinette, die auch für den GIM-Reisenden Hauptperson werden könnte, scheint nach meinem Empfinden das Ungelebte oder Versäumte oder Ersehnte zu suchen und wird hin- und hergerissen zwischen Hoffnung und Zweifel. Die Musik gibt aber keine endgültige Antwort, sondern lässt den Schluss offen.

Es sei hier die Imaginationsreise einer 35-jährigen Frau, nennen wir sie Doris, eingefügt, um den Blick auf eine mögliche Korrespondenz zwischen der ästhetischen Qualität der Musik und dem Imaginationspotenzial zu lenken sowie auf die psychodynamisch relevanten mentalen Repräsentationen. Die Interventionen des Guide werden hier ausgelassen.

Doris imaginierte:

Freunde essen zusammen. Ich bin nicht dabei. Ich bin nicht eingeladen. Sie haben mich vergessen. Sie versuchen, es wieder gut zu machen, aber ohne sich zu entschuldigen. Ich bin ärgerlich. Sie geben mir das Gefühl, daran schuld zu sein.

Diese Imaginationen entsprechen dem in der Musik erlebbaren Hin- und Hergerissensein zwischen Sehnsucht und Trauer bzw. Ärger über verpasste Möglichkeiten. Von der Psychodynamik her ist Doris in Kontakt mit ihrer „Unschuld“. Andere haben sie vergessen und verletzt und entschuldigen sich nicht. Die ihr von außen suggerierte Schuldzuweisung, selbst dazu beigetragen zu haben, nicht eingeladen worden zu sein, wird empfunden, aber abgelehnt.

2. Stück (5:55 Min.)

William Alwyn: 5. Symphony „Hydriotaphia“, 4. Abschnitt

(Tempo di Marcia funebre) (die letzten 5:55 von insgesamt 14:27 Minuten).

Die 5. Symphonie namens „Hydriotaphia“ komponierte Alwyn 1973. Er widmete sie der Erinnerung an Sir Thomas Browne (1605–1682), dessen große Todeslegie erstmals im Jahre 1658 erschien unter dem Titel *Hydriotaphia: „Urnenbestattung“* oder „Eine Abhandlung über die kürzlich in Norfolk gefundenen Graburnen“ (engl. Urne-Buriall, or, a brief Discourse of the Sepulchral Urns lately found in Norfolk). Die ineinander übergehenden Abschnitte der Symphonie wurden von Alwyn mit Brownes Zitaten versehen, welche sich auf den Tod beziehen, auf „düstere irdne Krüge, die keine freudigen Stimmen haben“, auf „Sterblichkeit“, auf die „Ruinen vergessener Zeit“, auf die „Einfachheit, die davon fliegt“ und schließlich

auf die „Sünde, die in großen Schritten über uns kommt“ (vgl. Alwyn 1983). In dem hier ausgewählten Ausschnitt mit dem Trauermarsch zitiert Alwyn: „But man is a noble animal, splendid in ashes, and pompous in the grave, solemnizing nati- vities and deaths with equal lustre, nor omitting ceremonies of bravery in the infamy of his nature.“ (Browne 1658, 5. Kapitel).

Nach dem ersten Stück von Elgar, das dem Thema der Sehnsucht nach dem, was vielleicht möglich gewesen wäre, Raum gab, führt das anschließende Stück von Alwyn weiter in die Tiefe. Man hört jedoch auch in diesem Abschnitt noch einmal das Ganze, das sich vom Unheilvollen mächtig ankündigt, sich auf uns stürzt und mitreißt, bis es zur Ruhe kommt, bevor dann der Kreislauf wieder beginnt.

Der 4. Abschnitt beginnt mit den Tönen C-Des-E einer Glocke, unterlegt mit tiefer Streicherbegleitung. Bei 0:33 min. übernehmen die Streicher und Bläser dieses Motiv. Bei 1:00 min. beginnen sich die Dur-Akkordklänge zu Dissonanzen zu vermischen, was die Atmosphäre mysteriös und unheimlich macht. Die langsamen, regelmäßig aufwärts steigenden Töne lassen schwere Schritte oder eine Beerdigungsprozession assoziieren. Bei 1:20 min. steigert die sich jetzt ausweitende Melodie dynamisch, und die Spannung intensiviert sich durch unberechenbare Akzentuierungen durch die Metallbläser, was ab 2:20 min. gewaltsam und aggressiv wird. Die Bläser wirken mit ihren schnellen und aufdringlichen Rhythmen hart, kriegerisch und brutal, die Streicher laut und schrill. Bei 3:18 min. explodiert die Spannung schließlich mit lauten Gong-Schlägen, Metallbläsern und Perkussion.

Bei 3:41 min. erklingt nach einem kurzen und leiseren Übergang ein friedlicher F-Dur Akkord. Aber die Spannung ist nicht ganz aufgelöst. Über der unterschwelligem Streicherbegleitung singt ein Cello solistisch eine kurze trauernde, wehmütige Melodie. Ab 4:00 min. entsteht eine Stimmung, in der Hoffnung und zugleich Zweifel einander durch einen abschwellenden Dur-Akkord und Dissonanzen überlagern. Diese Ambivalenz wird durch den Schlusston noch einmal betont, indem der harmonische F-Dur Akkord bei 4:46 min. von den Streichern, rollenden Timpani und hohen Des-Tönen der Bläser bezweifelt wird und damit das Ende wieder offen lässt.

Diese Musik spricht noch viel eindrücklicher als das Stück von Elgar. Zwar bewegt man sich musikalisch weiterhin zwischen Bedrohung und Entwarnung, doch bricht sich das, was zurückgehalten wurde, was nicht sein durfte/konnte, nicht verarbeitet wurde (das Gewissen, wenn man so will), doch schließlich explosionsartig Bahn und öffnet den Raum für eine ambivalente Trauer.

Doris imaginierte zu diesem Stück:

Sonntagsglocken... Bedrohlich. Etwas Bedrohliches kommt. Ich muss entfliehen, aber ich kann nicht. Ich bin noch im Bett, kann nicht aufstehen. Schwere Wolken bedecken mein Haus, sie versuchen, mein Haus zu zerstören. Ich bin hilflos. Je-

mand ist eingebrochen. Sie suchen mich... Sie sind verteilt und suchen mich. Ich brauche Hilfe.... Das Orchester stört mich. Die Streicher diskutieren. Einer redet es schön, der andere nicht.

Diese Imaginationen entsprechen der Musik insofern, als Doris sich hilflos der Verfolgung ausgeliefert fühlt. Es gibt kein Entkommen. Sie ist hilflos, braucht Hilfe, aber die Musik zeigt ihr durch ihre Ambivalenz keinen gangbaren Weg.

3. Stück (11:14 min.)

Peter Iljitsch Tschaikowsky (1840–1893): Sinfonie Nr. 6 h-moll op. 74 (Pathétique), Finale

Diese Sinfonie war Tschaikowskys letztes Werk. Tschaikowsky lebte ein durch Geldmangel und unglückliche oder unerfüllte Lieben geprägtes Leben, das ihn zunehmend menschenfeindlich und unstet werden ließ. Wie er an den Großfürsten Konstantin schrieb, wollte er mit der 6. Sinfonie eine grandiose Sinfonie schreiben, „die den Schlussstein meines ganzen Schaffens bilden soll“. Das Werk sollte von „Schwung, Zuversicht, Tätigkeitsdrang“ im ersten Satz zu „Tod“, dem „Resultat der Zerstörung“, im Finale reichen (kursiv von I. F.-H.). Die Uraufführung fand am 16. Oktober in St. Petersburg statt. Die Symphonie hatte zuerst nur mäßigen Erfolg, was den Komponisten sehr enttäuschte.

Wenige Tage nach der Uraufführung erkrankte Tschaikowsky an der Cholera, an der er am 25. Oktober 1893 starb. Seine Todesumstände sind nicht genau dokumentiert; es gibt auch einige Biographen, die behaupten, dass er Selbstmord begangen habe, weil seine Homosexualität bekannt wurde.

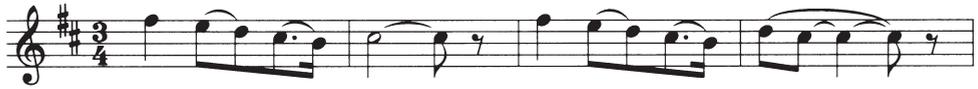
Das *Finale*, der 4. Satz in h-moll (*Adagio lamentoso – Andante*), intensiviert das verstörende Gefühl, das der Alwyn hervorrief, weiter in Richtung Tod und Zerstörung. Psychologisch gesehen, muss sich der GIM-Reisende seinen Illusionen, seiner vermeintlichen moralischen Unschuld stellen und wird mit ihrer Zerstörung bzw. seiner existenziellen Schuld konfrontiert.

Formal ist das Finale durch einen Dreiviertelakt und dreiteilige Form ausgezeichnet. Die Orchestrierung drückt – abgesehen von den Streichern – durch die starke Bläserbesetzung (3 Flöten (III. auch Piccoloflöte), 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba) und das Schlagwerk (Pauken, große Trommel, Becken, Tamtam) bereits die Intention der *Pathétique* aus: die Zuversicht des Ahnungslosen durch Zerstörung seiner Illusionen auszudrücken.

Der A-Teil steht in h-moll, der zweite Teil des A-Teils erscheint als variierte Wiederholung des ersten Themas.

Das Finale beginnt mit einem von den Streichern intonierten und von schmerzlicher Chromatik geprägten Seufzermotiv, ...

Adagio lamentoso



Figur 1

... und schmerzlich wird in den ersten 2:30 Minuten der Raum für eine große Traurigkeit und Wehmut geöffnet, wobei die Musik den Erlebenden gleichzeitig durch die tiefen Bässe in dieser Gefühlstiefe hält. Das Motiv wird durch Streicher abwärts und aufwärts gehend entfaltet, wobei es durch den Einsatz der Holzbläser miteinander verbunden wird. Der verfremdete Einsatz des Fagotts führt bei 1:50 Min. mit dem zur Tiefe fallenden Skalengang zum Ende des A-Teils.

Bei 2:30 Min. wird im Mittelteil der Traurigkeit ein trostvolleres Andante-Thema in D-Dur gegenübergestellt, ...

Andante



Figur 2

... das sich ab 3:16 Min. allmählich durch Chromatik immer mehr intensiviert und schließlich insistierend anklopfend bei 4:57 Min zum Aufgeben zwingt.

Schuldgefühle über das nicht Gelebte, Verdrängte, Verschwiegene, Schmerz, Reue und Trauer über Erlebnisse, die nicht mehr wieder gut gemacht werden können, all das kann nicht mehr verdrängt werden und muss zugelassen werden. Bei 5:00 Min. ist man besiegt, hat aufgegeben.

Bei 5:30 Min. kehrt das Seufzermotiv schmerzlich zurück und scheint zu bestätigen, wie traurig und hoffnungslos es ist. Ab 6:30 Min. kommt es noch einmal zu einem Hoffnungsschimmer mit dem tröstlicheren Motiv in einer Intensivierung ab 7:00 Min., die bei 7:40 von einem Tamtam-Schlag gekrönt wird und jetzt in einem raschen hastig gesteigerten Tempo ein letztes Aufbegehren ermöglicht, was jedoch nichts mehr nützt. Ein entfernter Tamtam-Schlag eröffnet bei 8:12 Min. die Coda mit einem düsteren Choral der Blechbläser, der mit dem Totenoffizium-Zitat im ersten Satz korrespondiert, jedoch über dem bis zum Ende beibehaltenen Orgelpunkt H gesetzt ist. Bei 9:12 Min. tröstet das Andantethema aus dem Mittelteil noch einmal in einer Mollvariation, bis der Satz in einem h-moll-Akkord der tiefen Streicher hoffnungslos, resignierend und tragisch nach 11:14 Minuten endgültig erstirbt.

Doris imaginierte hier:

Ich fühle mich wie die Hörner [gemeint: Fagott]. Ich widerstehe den Streichern. Aber ich bin alleine ... kraftlos. Sie wollen mich überreden, so zu sein wie sie mich haben wollen. Ich sag: Nein! Nein sagen ist immer gut. Aber ich bin einsam ... die Konsonanz nervt mich. Ich brauche keine Ratschläge, sondern eine Antwort. Aber sie wollen mich nur überreden. Es überzeugt mich nicht ... Ich muss überzeugt sein, aber ich kann nicht. Sie fordern, sie fordern. Du musst, du musst, sonst wirst du es bereuen. Scheiße ... Ich werde ausgeschlossen. Niemand versteht mich ... Jetzt wollen sie mich trösten. Aber ich nehme es nicht an. Es ist ein falscher Trost. Beschwichtigung. Sie machen alles so kompliziert. Auf und ab, auf und ab. Ich will nicht mitmachen. Aber sie sagen, dass ich mitmachen soll. Sie schleppen mich ... Sie nehmen meine Kleidung und ziehen mich nach oben. Sie sind zu mächtig Ich sehe eine Prozession, jemand ist tot. Leute tragen einen Sarg. Ich glaube, ich bin darin! Ja.

Musikalisch wurde hier ausgedrückt, dass es kein Ausweichen gibt und dass man sich mit dem Tod bzw. der Zerstörung aller Illusionen und Lebenslügen abfinden muss. Dies passt zu Doris' Imaginationen. Doris ist aus psychodynamischer Sicht nicht mehr bereit, auf die Ratschläge der anderen zu hören, lässt sich aber mit-schleppen und scheint die Hoffnung auf Eigenständigkeit mit dem Bild des Sarges aufzugeben, in dem sie selbst liegt.

4. Stück (6:13 min.)

Charles Gounod (1818–1893): *Repentir* (O Divine Redeemer)

Repentir (Reue) ist ebenso wie Tschaikowskys 6. Sinfonie Gounods letztes Werk. Bei meiner intuitiven Wahl der Stücke hatte ich davon keine Kenntnis. Welch seltsamer Zufall, zwei Stücke ausgewählt zu haben, die beide im selben Jahr komponiert, im selben Monat uraufgeführt wurden und die beide das letzte Werk der Komponisten waren. Beide starben im Herbst 1893 im Abstand weniger Tage, Gounod am 18. Oktober, Tschaikowsky am 25. Oktober. Ihre Werke in diesem Programm gehen allerdings in eine sehr unterschiedliche Richtung. Gounod komponierte die Musik und den Text des *Repentir – Scène sous forme de prière* – für Mezzo-Sopran mit Orchesterbegleitung im April 1893, sechs Monate vor seinem Tod. Er war sehr religiös und hatte sogar in Erwägung gezogen, Priester zu werden. Deshalb lag es nahe, dass er viele geistliche Werke komponierte.

Während der Finalsatz der 6. Sinfonie vom „Tod als Resultat der Zerstörung“ spricht und damit sicher auch Tschaikowskys Leben voller Melancholie und Tief-schläge ausdrückt, hat Gounods *Repentir* in der Reue auch eine spirituelle Qualität, die erlösend wirkt. Der Text ist ein Gebet, der schuldige Mensch wendet sich an ein göttliches Gegenüber, bereut und – ganz wichtig – kommuniziert seine Schuld. Es ist der Ausdruck tiefster Trauer und Verzweiflung möglich, aber auch die Erfahrung von Trost und Angenommenwerden.

Repentir

*Ah! ne repousse pas mon âme pécheresse
 Entends mes cris et vois mon repentir.
 A mon aide Seigneur hâte-toi d'accourir
 Et prends pitié de ma détresse!
 De la justice vengeresse
 Détourne les coups, mon Sauveur!
 O Divin Rédempteur!
 Pardonne à ma faiblesse,
 Dans le secret des nuits je répandrai mes pleurs
 Je meurtrirai ma chair sous le poids du cilice
 Et mon coeur altéré du sanglant sacrifice
 Bénira de ta main les clémentes rigueurs.*

(deutsche und englische Übersetzung siehe Fußnote 10)

Dieser vor 115 Jahren geschriebene Text ist stark von der tief christlich-religiösen Vorstellung des a priori sündigen Menschen geprägt, welcher vollends der Gnade eines unbarmherzigen Gottes ausgeliefert ist. Deshalb fleht er um Erbarmen und Milde und bietet Selbstbestrafung in Form der körperlichen Züchtigung an. Er steht zwar zu seiner Schuld, aber er macht sich klein, wagt nicht, für sich selbst zu stehen und sich selbst zu vergeben.

Ich hätte dieses Stück von Gounod nicht verwendet, wenn es um den Text gehen oder ich in Frankreich arbeiten würde. Ich verwende das Stück jedoch, weil die Musik und der Gesang die tiefe Verzweiflung und Sehnsucht nach Erlösung ausdrücken, Erlösung aus dem eigenen Gefängnis, in das man sich selbst auch un-

10 Orchestre sinfonique et chœur de Montréal, Charles Dutoit, DECCA

Die Übersetzung ins Deutsche von mir:

Ach, stoße meine sündige Seele nicht von dir
 Höre meinen Notschrei und sieh meine Reue
 Komm mir beizustehen, Heiland
 Und hab Mitleid mit meiner Verzweiflung!
 Lenke die Rache der Gerechtigkeit um, mein Retter,

Oh, göttlicher Erlöser! Oh, göttlicher Erlöser
 Verzeih mir meine Schwäche
 Im Dunkel der Nächte werde ich meine Tränen
 vergießen,
 mein Fleisch unter der Last des Büsserkleids geißeln

und mein vom blutigen Opfer verwandeltes Herz
 wird die gnadenreiche Strenge Deiner Hand segnen.
 Oh, göttlicher Erlöser! Oh, göttlicher Erlöser
 Verzeih mir meine Schwäche
 Lenke die Rache der Gerechtigkeit um, mein Retter,
 Oh, göttlicher Erlöser! Verzeih mir meine Schwäche

Die Übersetzung ins Englische von Richard Butler:

Ah! Do not reject my sinful soul!
 Hear my cries and see my *repentance!
 Help me, Lord; Haste thee to rush to me
 And take pity on my distress.
 Of vengeful justice, Deflect the blows, my
 Savior! **

O Divine Redeemer! O Divine Redeemer!
 Pardon my weakness!
 In the secrecy of the nights I shall shed my tears,

I shall mortify my flesh under the weight of the
 hair shirt;
 And my heart, altered by the bleeding sacrifice,
 Will bless the merciful rigors of Thy hand!
 O Divine Redeemer! O Divine Redeemer!
 Pardon my weakness!
 Of vengeful justice, Deflect the blows, my Savior!
 O Divine Redeemer! Pardon my weakness!

wissentlich gesetzt hat. Die Ausdruckskraft der Musik macht es möglich, das, was man seinem Leben und dem Leben anderer gegenüber schuldig geblieben ist, beweinen und betrauern zu können. Durch den Gesang kann die Qual nach außen kommuniziert und die Not mit jemand anderem geteilt werden, eine Erfahrung, nicht allein zu bleiben und verstanden zu werden. Die Musik macht das Ersehnen von Begleitung, Verständnis und Trost erlebbar.

Das Stück besteht aus den Teilen A-B-C-B-(Coda).

Es beginnt mit einem Cellosolo in c-moll, das sich aus tiefster Tiefe in die Höhe vorarbeitet, sich aufwärts und abwärts bewegt, schließlich aber chromatisch wieder in die Tiefe zurückführt. Bei 0:18 min. setzt das Orchester ein, gefolgt von der klagenden Oboe (bei 0:26 min) und dem Sopran bei 0:33 min. aufgreift. Klagend beginnt die Frauenstimme auf g'. Die Melodie entwickelt sich vorsichtig, modulierend und harmonisch durch verminderte und Moll-Akkorde aufwärts steigend, bis sie schließlich bei 2:16 min. das g'' erreicht als Ausdruck höchster Not. In der Melodie werden Halbtöne verwendet, die den Eindruck der Reue verstärken. Der A-Teil wird im Halbschluss (Dominante G-Dur) beendet, was den Eindruck des Bittens oder Flehens verstärkt.

Bei 2:32 beginnt der B-Teil. Die Tonart wird – im Gegensatz zum A-Teil – ohne Dissonanzen in einem hellen C-Dur gehalten, was dem Gefühl der Unerlöstheit des Halbschlusses des vorherigen Teils etwas Ermutigendes entgegensetzt, die sich im melodischen Höhepunkt intensiviert. Auch im kurzen C-Teil (ab 3:33 min.) wird die Hoffnung auf Erlösung und Angenommenwerden durch die kleine None (c' bis d''), **häufige verminderte und Mollakkorde sowie Modulationen** verdeutlicht.

Der harmonische und getragene B-Teil wiederholt sich bei 4:32 min. und mündet bei 5:07 min. in die Coda, die an den C-Teil angelehnt ist und zu einer nochmaligen großen Intensivierung führt, jedoch bei 5:57 min. dann nach C-Dur friedlich aufwärts geht und ausklingt.

Doris imaginierte:

Meine Seele ist tot ... Ich sehe eine Flamme. Sie ist kalt. Sie sieht heiß aus, aber sie ist kalt. Man kann sie berühren. Sie ist sehr mächtig, lebendig, erotisch. Aber nicht bedrohlich ... Die Flamme will meine Seele beleben. Aber das geht nicht, die Flamme ist kalt ... sie versucht es weiter, aber es geht nicht.

Meine Seele ist tot. Die Musik ist oberflächlich ...

Das ästhetische Potenzial der Musik korrespondiert – besonders im B-Teil – mit dem Imaginationspotenzial durch das Bild der Flamme (Erneuerung oder Läuterung?). Die Flamme ist mächtig, aber kalt. Die Seele bleibt tot, der Zeitpunkt der Erlösung aus der Erstarrung ist noch nicht gekommen. Auf die schmerzvollen Gefühle der Reue und des Flehens, die die Frauenstimme ausdrückt, kann Doris sich noch nicht einlassen, möglicherweise wäre das zu überwältigend. Sie wehrt sie ab, indem sie Oberflächlichkeit in die Musik projiziert.

5. Stück (6:38 min.)

Gabriel Fauré „Pavane“ in f-moll op. 50 für Chor und Orchester (7:00 min.)

Als letztes Stück fand ich Faurés *Pavane* passend. Die Pavane drückte zu Faurés Zeit eine nostalgische Begeisterung für spanische Hofanzstraditionen aus, die von vielen Komponisten geteilt wurde. Faurés Werk, 1887 komponiert und im November 1888 uraufgeführt, war ursprünglich nur für Orchester konzipiert. Eine Fassung mit Chor wurde jedoch drei Tage nach der Uraufführung der Orchesterfassung aufgeführt. Heute werden beide Fassungen aufgeführt. Die Chorfassung ist mit Streichern und sparsam mit je einem Paar Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten und Hörnern besetzt. Die Texte des Chores basieren auf Versen des Dichters Verlaine über die Hilflosigkeit des Menschen.

Ich wählte die Fassung mit dem Chor, weil die Männer- und Frauenstimmen auch als eine Art Segen verstanden werden können, den man von den Eltern mit auf den Weg bekommt, wenn man das Alte hinter sich lässt und zu neuen Ufern aufbricht. Allerdings kann Vokalmusik in GIM-Reisen auch Projektionen auf strenge Eltern oder religiöse Autoritäten auslösen.

Die Pavane hat eine A-B-A' Form.

Der A-Teil beginnt mit einer zarten Melodie eines Flötesolos in fis-moll...

Allegretto multo moderato



Figur 3

... und Holzbläsern in der Parallel-Durtonart A-Dur, die durch eine tragende Pizzicato-Begleitung der Streicher begleitet werden, der einen etwas wehmütigen Eindruck erweckt, was zwischendurch vom Orchester unterstützt wird. Der dann bei 1:33 min. einsetzende Frauenchor wiederholt das Thema, die Männerstimmen antworten. Als ob sie das Thema diskutieren wollten kommunizieren Männer und Frauen abwechselnd miteinander, bis sie bei 2:17 schließlich auch gemeinsam singen. Der Gesamtklang wirkt ausgewogen strukturiert und stabil.

Der B-Teil beginnt bei 2:30 min. in einer kräftigen Abwärtsbewegung der Streicher im lydischen Modus über dem ostinaten Grundton D. (Die lydische Kirchentonart lässt durch den in ihr enthaltenen Tritonus – hier mit dem Intervall D-Gis – den größten Freiheitsraum der Entscheidung, da er das einzige Intervall ist, das sich nach oben oder nach unten auflösen kann.) Die Männerstimmen wiederholen den Ton D eine Oktave höher, was anmutet, als forderten sie eindringlich auf, Verantwortung zu übernehmen, während sich die Stimmen im Orchester auf- und abwärts bewegen, als ob sie nach Antworten suchen. Dies wiederholt sich

nach drei Minuten einen Ton tiefer. Bei 3:08 min setzen dazu die Frauenstimmen wieder ein, und die Diskussion geht weiter, bis es bei 3:32 durch eine kurzfristige harmonische Auflösung nach Cis-Dur zur Veränderung der Atmosphäre kommt.

Bei 5:22. erscheinen in der Wiederholung des ersten Teils im Hauptthema (A'-Teil) wieder Holzbläser-Soli, ebenso wie die anfängliche Flötenmelodie. Der Chor trägt die Melodie beruhigend, aber auch seufzend, als wolle er bestätigen, wie schwer alles war.

Mit der Pavane, die insgesamt zu einem positiven Ende der Reise führt, wird jedoch im Mittelteil durch die lydische Tonart auch an die eigene Entscheidungsbereitschaft appelliert, sich aus der Hilflosigkeit und Bestimmtheit durch andere oder die jeweilige Situation zu lösen. Sie hilft damit, nicht in Selbstanklage und Hilflosigkeit verharren zu müssen, sondern weist darauf hin, dass man Entscheidungsfreiheit hat.

Doris imaginierte:

Die Musik gefällt mir. Sie ist nicht bedrohlich, sie fragt mich, wie es mir geht. „Schade, dass es dir nicht gut geht“, sagt die Musik. Sie sagt: „Ich versteh‘ dich“ ... Das fühlt sich gut an ... Den Chor mag ich nicht. Das Schreien mag ich nicht. Es erinnert mich an dominante Menschen ... Ich freue mich, wieder die Flöte zu hören. Sehr zart, aber nicht schwach ... Ich bin skeptisch. Ich kann die Flöte nicht mehr hören ... der Chor will es schon wieder schön machen. Leider, und die Flöte macht auch mit. ... Schade.

Schaut man auf das Imaginationspotenzial dieser Musik an dieser Stelle im Programm, so wird einerseits die Möglichkeit zu kommunizieren deutlich (die Musik versteht sie), andererseits aber auch die Unmöglichkeit, sich zur Lösung aus der Abhängigkeit zu entscheiden (d. h. der Tritonus wird nicht als Entscheidungsfreiheit wahrgenommen). Die Imaginationen zeigen dadurch, dass Doris entsprechend ihrer biosozialen und soziokulturellen Mentalisierungsprozesse weiterhin auf den Chor „dominante Menschen“ projiziert, die mit ihren social worlds, ihren Meinungen, Ideologien, Beschwichtigungen und der Schönrede über sie bestimmten und es immer noch tun. Nur in der Orchestermusik erlebt sie kurzfristig Verständnis und Trost, fühlt sich wegen der Stimmen des Chores jedoch wieder in die Abhängigkeit zurückgeworfen.

Psychodynamisch gesehen, steht die Auseinandersetzung mit Autoritäten im Vordergrund, d. h. Doris vorsichtig zu einer Horizonterweiterung im Sinn des „kultivierten Zweifels“ (Petzold, Leitner, Sieper, Orth 2008) zu ermutigen, d. h. die Denk-, Fühl- und Handlungsweisen der „dominanten Personen“ ihres soziokulturellen Hintergrunds zu hinterfragen, bevor ein Betrauern der Abhängigkeit „dran“ ist und der eigene Anteil daran bzw. die eigene Schuldfähigkeit angenommen werden kann. Doris' Reise zeigt das existenzielle Dilemma im Sinne einer Abhängigkeitsproblematik und Angst, sich von der Akzeptanz und Anerkennung durch andere unabhängig zu machen und das Eigene zu leben.

Um das Thema der Kriegs- und Nachkriegskinder und ihrer Nachkommen nicht ganz aus den Augen zu verlieren, möchte ich nun noch zwei GIM-Beispiele mit dem Schuld- und Schuldfähigkeits-Programm anschließen, die andeuten können, wie sich existenzielle Schuld transgenerational unterschiedlich manifestieren kann. Dabei sei der Fokus jetzt nicht so sehr auf die Analogie von Musik und Imaginationen gelegt, sondern auf das therapeutische seelische Thema der PatientInnen.

GIM-Reisebeispiele

Viele meiner PatientInnen sind Nachkriegskinder, deren Eltern noch zur ersten Generation gehören. Die Eltern der meisten meiner PatientInnen sind jedoch Kriegskinder gewesen und hatten ein schweres Trauma als Vertriebene und/oder Ausgebombte erlitten. Sie flüchteten z. B. als Kleinkinder mit ihren Eltern (den Großeltern meiner PatientInnen) während der letzten Kriegsmonate aus den Ostgebieten und wurden im Westen oder auf dem Gebiet der späteren DDR irgendwo angesiedelt, wo sie auch nicht willkommen und vielen Demütigungen ausgesetzt waren. Flucht und Vertreibung, Verlust der Eltern oder eines Elternteils auf der Flucht oder durch Hunger, Ausbombung und Brand (Dresden!) waren an sich schon traumatisch, dazu kam auch, dass schon die Kleinen oft mit ansehen mussten, wie ihre Mütter und heranwachsenden Schwestern oft mehrfach vergewaltigt wurden. Oft gingen sie selbst verloren und fanden sich bei fremden Menschen wieder. Viele Kriegskinder leiden noch heute an den bereits genannten Symptomen. Auf Grund ihrer seelischen Brüchigkeit (trotz oft großer beruflicher Erfolge) ist es verständlich, dass sie ihren eigenen Kindern später auch nicht die emotionale Sicherheit geben konnten, die diese brauchten.

Elisabeth

Elisabeth ist Mitte fünfzig und gehört zu der Generation der Nachkriegskinder, deren Eltern keine Kriegskinder waren, sondern zur ersten Generation gehörten, also zu Hitlers Zeiten bereits erwachsen und mündig gewesen waren. Im Krieg überlebte nur ein Onkel der Patientin, der sehr spät als gebrochener Mann aus der Gefangenschaft kam. Der Vater war ebenfalls in Gefangenschaft, konnte jedoch fliehen. Elisabeths Eltern waren streng katholisch, was bedeutete, immer in Gottesfurcht leben zu müssen, weil der Mensch a priori schlecht und sündig ist. Die Tochter sollte sich möglichst wie eine Heilige verhalten, was hieß, eigene Bedürfnisse nicht wahrzunehmen bzw. aufzugeben und sich für andere zu opfern. Wärme und Herzlichkeit waren Fremdworte. Die Familie des Vaters war aus dem Osten vertrieben und lebte auf dem Lande. Die Mutter verachtete sie (Schande, weil Bauern Nazis waren? als Flüchtlinge? als Versager?) und verhinderte, dass die Tochter mit ihnen Kontakt hatte.

Elgar:

Haben Sie Bilder? Große Kathedrale. Ich hänge an der Decke am Kreuze, hätte es mir lieber von unten angeschaut. *Wie ist es, dort zu hängen?* Gemischt, es ist wie Jesus ans Kreuz genagelt. Man muss leiden und Schmerzen ertragen, für Frauen sowieso: unter Schmerzen gebären soll man.... Aber da ist auch etwas Heiliges und Erhabenes, eine andere Variante von heilig sein.... Ich konnte lange nicht in katholische Kirchen gehen, wurde da oft ohnmächtig. Aber eben habe ich mich gefreut, zuerst das Heilige in der Kirche zu sehen. Ich mag auch die Stille und das Meditative.

Alwyn:

Was ist jetzt? Eine kleine Kirche auf dem Berg. Da ist eine Prozession, jemand wird zu Grabe getragen, (bei 1:58). *Können Sie mehr darüber sagen?* Es ist zwar sommerlich, aber düster und bedrohlich... [wirkt gequält]. *Was nehmen Sie wahr?* Flüchtlingszüge... mir ist schlecht. *Können Sie es gerade aushalten?* Ja [schluchzt] ... (bei 4:30) [ruhiger geworden] eine Mutter kam aus dem Zug, schützt das Kind, sie hat trotz des Leides den Arm um es gelegt. *Sie schützt es?* Ja... ländliche Bilder kommen mit Verwandten meines Vaters.

Tschaikowsky:

Diese Verwandten habe ich lange abgelehnt. Mein Opa war Holzschuhmacher, das waren bodenständige Leute, die habe ich immer nur verachtet. Ich weiß gar nicht viel darüber. Das mischt sich mit den Bildern der Naziverherrlichung der Bauern. *Können Sie die Verwandten genauer erkennen?* (Bei 2:34) ich sehe weite Landschaften im Osten, das Haff. Ich weiß nicht, was das mit mir zu tun hat. Ich weiß nicht, ob mein Onkel da gefallen ist. Ich bin ja aus Westfalen... (bei 5:02) es war gerade eine unheimliche Bilderflut... ich bin gar nicht mehr da, es sind übermächtige Bilder. *Gibt es ein besonderes Bild?* Ja, ich stehe auf einem durchgedrehten Pferdewagen, wildes Peitschen, wie Zusammenstücke aus Filmen, alles was mit Krieg und Flucht zu tun hat (bei 7:55), die ganzen Menschenmassen, die die über das Haff oder die Landschaft mit Pferdewagen fliehen. Das Haff sind Filmbilder, die haben nichts mit mir zu tun. *Können Sie wahrnehmen, was die Menschen fühlen?* Angst, ausgezehrt sein, überleben wollen. (Bei 9:39) *Können Sie das fühlen?* Da fange ich an zu erstarren, mich tot zu machen [weint bitterlich]

Gounod:

Ich hatte vorhin ein Bild von Delacroix, das näher kommt: ein Streitwagen mit Jeanne d'Arc, Arme, die sich dem Licht entgegen strecken. Ich war fast beerdigt. Als diese Musik begann konnte ich die Arme heben und so wieder auferstehen. *Lassen Sie sich die Auferstehung erleben.* (Bei 4.32) [weint] ...Ich habe...

Fauré:

So einen Pinocchio gesehen und war selber Pinocchio und schwebte in meinem Garten. Dann kamen Bilder aus dem Film „Das Leben ist schön“¹¹. Ich hätte als Kind auch so einen Pinocchio gebraucht. Auf jedem Kindergeburtstag musste ich mir die Geschichten meines Patenonkels aus der Kriegsgefangenschaft anhören und meine Oma drehte durch. Sie erzählte immer von den ausgebombten Häusern. Sie wurde fünfmal ausgebombt, hatte nur noch den Ausweis aus dem Bunker und stand vor den Trümmern. Alle Geschwister meines Vaters blieben im Krieg. Damals hätte ich auch so einen Pinocchio brauchen können [weint]. Ich sollte alles wieder gut machen. [Bitter:] Wir sind sowieso Sünder. Der Mensch muss unter Schmerzen gebären und wir tragen doppelte Schuld durch den Krieg. Wir dürfen nie wieder lachen. Mir wurden immer Märtyrergeschichten für Kinder von den Heiligen vorgelesen, die, die gesteinigt und gequält wurden. Blöderweise heiße ich auch noch so wie eine Heilige ... Als Jugendliche dachte ich dann oft an Selbstmord ... *Und heute?* Nicht. *Was sagt die Musik dazu?* ... Also, „den Pinocchio, den nimm jetzt mal einfach mit.“ *Geht das?* Ja, den nehme ich jetzt mit.

Elisabeths Reise gibt ein eindrückliches Bild davon wieder, wie sehr sie unter dem Druck der religiös verbrämten Vorstellungen der Eltern wie eine Heilige die Schuld der Eltern wieder gut machen sollte. Sie wurde schon als Kind damit überfordert. Zusätzlich hatte sie mit der Eifersucht und den verdrängten Hassgefühlen der Elterngeneration auf die unschuldige Nachgeborene zu tun, denn anders ist nicht zu erklären, dass sie die Kriegsgeschichten des Onkels und der Oma gerade an ihren eigenen Geburtstagen anhören musste, an Tagen, die doch eigentlich der Freude über die Existenz des Kindes dienen sollten. Bilder der Flucht, die möglicherweise ihre aus dem Osten vertriebene Familie väterlicherseits betrafen, über die sie nichts wusste, mischten sich transgenerational und nicht bewusst in ihr Erleben. Dass all diese Atmosphären und Gefühle nicht verarbeitet werden konnten, weil die Mutter den Kontakt mit diesem Teil der Familie aus Verachtung heraus verhinderte, musste es dem Kind Elisabeth schwer gemacht haben, die verschiedenen Eindrücke und Gefühle sortieren zu können. Einen seelischen Schutz vor den in sie hineingelegten Schuldgefühlen, etwa den der Mutter (bei Alwyn), die den Arm trotz des Leides schützend um ihr Kind legt oder den des Vaters, der im Film „Das Leben ist schön“ seinen Sohn vor Traumatisierungen bewahrt (bei Fauré), gab es nicht.

In den Imaginationen kann Elisabeth all diese von den Eltern an sie delegierten Gefühle von Trost- und Schutzlosigkeit beweinen, gleichzeitig aber fühlt sie auch die Bitterkeit und Härte, mit der die Eltern sie deren eigene Schuld spüren

11 „Das Leben ist schön“: In diesem Film wird der jüdische Guido mit Frau und Sohn in ein Konzentrationslager deportiert, wo er – von der Frau getrennt – seinen Sohn vor der furchtbaren Realität beschützt, indem er ihm erzählt, der Aufenthalt sei ein kompliziertes Spiel, dessen Regeln er genau einhalten müsse, um am Ende als Sieger einen echten Panzer zu gewinnen. Auf diese Weise versucht er das Vertrauen des Sohnes in eine heile Welt zu erhalten und ihn vor Traumatisierung zu schützen.

und büßen lassen. Der Gott der Eltern ist gnadenlos. Elisabeth gelingt es jedoch, in der Kirche auch das Heilige, das Stille und das Meditative zu erleben (bei Elgar) sowie eine Kraft, die sie wie bei Gounod auferstehen lässt. Sie bekommt (bei Fauré) den ersehnten Gefährten, Pinocchio, eine Märchenfigur, „die nicht auf das hört, was ihm verständige Wesen wie die Sprechende Grille oder Erwachsene einreden wollen, ... (allerdings dabei) nie die Folgen seines Handelns voraus(sieht)“ (Diederichs 2007, 549). Für Elisabeth ist Pinocchio jedoch die Instanz, die ihr wie in dem Film „Das Leben ist schön“, wo der gute Vater durch „Lügen“ die kindliche Welt des Sohnes schützt, hilft, die traumatischen Erfahrungen ihrer Kindheit aus vielleicht unbefangeneren Perspektiven zu betrachten. Dieser innere Gefährte kann Elisabeth stützen und stärken, die autoritären Strukturen, in denen die Eltern gefangen leben, zu verlassen und den eigenen Weg weiter zu gehen.

Ramona

Ramonas (Jg. 1965) GIM-Reise sei hier stellvertretend für ähnliche Reisen anderer Kinder von Kriegskindern beschrieben. Die Eltern mütterlicher- und väterlicherseits waren als Kinder mit ihren Eltern aus verschiedenen Ostgebieten vertrieben worden. Ramonas Mutter und Vater lernten sich später in der DDR kennen und gründeten eine Familie. Wie viele systemkritische DDR-Bürger, die einen Ausreiseantrag gestellt hatten, wurde die Familie von der Stasi bespitzelt. Die Familie konnte allerdings Ende der 70er Jahre doch in den Westen ausreisen, wo sie völlig mittellos ein neues Leben aufbauen mussten. Auf Ramona wirkte das Verlassen der Heimat wahrscheinlich ähnlich wie die Vertreibung der Großeltern und Eltern aus der früheren Heimat im Osten. Sie fühlte sich im Westen heimatlos und zudem emotional verantwortlich für die nach wie vor bespitzelten Eltern, obwohl diese mit der Zeit allerdings den Eindruck weckten, dass ihr Leben interessant und erfüllt sei. Diese unterschwellige Parentifizierung durch die Eltern trug sicher auch dazu bei, dass ihre eigenen Partnerschaften scheiterten und sie sich zeitweise in psychotherapeutische Behandlung begab.

Elgar:

Ich war zuerst in dem Treck, der über das Meer auf dem Eis ging. Wir sind jetzt auf der Straße. Mein Vater fragt nach einem Glas Wasser. Er bekommt es. Wir stehen auf der Straße und wissen nicht wohin. *Was für ein Gefühl ist das?* Verlorenheit ... *Was sagt die Musik?* Die Musik macht es erträglicher: sie hält es.

Alwyn:

Als ob eine Ahnung kommt, dass was Schlimmes passiert. *Sind Sie noch in dem Flüchtlingstreck?* Nein, da war ich schnell wieder raus. Es ist der Tag, als wir über die Grenze in den Westen kamen. Als ob die Hoffnung zerstört wird. *Hoffnung?* Dass alles wieder gut wird... *Was ist jetzt?* Wir stehen immer noch auf der Straße und gucken auf den Treck (bei 3:45 Min.), die Erde ist aufgebrochen und alle sind verschwunden. Es ist ganz schrecklich. Ich fühle auch Gleichmut und dass ich

Abstand nehme, es ist alles so unausweichlich (weint)... (bei 4:55 Min.) Da ist ein Schwan gekommen. *Sieht er Sie?* Ja, er kommt auf uns zu, hat ein Tablett und serviert Wasser... jetzt ist er weg.

Tschaikowsky:

Wir sind wie in einer Zauberwelt, zwar auf der Straße, aber es regnet Gold oder so was (Assoziation: goldener Westen). Mein Vater passt gar nicht rein, er wirkt so fremd. Meine Schwester und ich gehen los und suchen, wohin wir gehen. Meine Eltern können das nicht, sie kommen aber mit. Wir gehen zu einer Wiese und in einen dunklen Wald. (Bei 2:44) *Können Sie mehr darüber sagen?* Ein Teich, wir schwimmen und baden und ich überlege, ob es das jetzt ist. Ich habe es gefunden, aber für den Rest der Familie wird es nicht passen. *Was haben Sie gefunden?* ...ich wollte die anderen mit Wasser bespritzen, wollte zeigen, wie schön es hier ist... Ich habe meinen Vater sogar untergetaucht, er wurde wütend und ging, ist aber jetzt wiedergekommen. (Bei 7:00) *Was passiert?* ... (Bei 8.12) erst hatte ich Distanz, als er so wütend wurde, kriegte ich Angst. Ich musste auf meine Schwester aufpassen. Habe ihr erklärt, warum er so ist. Ich wundere mich, wo mein Bruder ist... Ich nehme meine Schwester an die Hand, und wir gehen weg. Meine Eltern müssen das selber klären. Sie bleiben in ihrem Nebel zurück... Meine Schwester möchte zurück. Ich sage: „das geht nicht.“ *Wie fühlt sich das an?* Ich fühle mich ganz unglücklich. Es ist so grausam, dass meine Schwester bei den Eltern bleiben will und ich sie da wegbringen muss.

Gounod:

Ich habe das Gefühl zu fühlen, wie allein sich meine Schwester fühlt (sie weint)... ich tue viel Watte um sie herum, aber das hilft nicht. *Lassen Sie sich Ihren Schmerz fühlen?* ... (Bei 2:05) ich habe sie jetzt auf eine große Lotusblume auf dem Wasser gesetzt. *Wie geht es ihr dort?* Etwas besser. Ich halte die Blüte am Blatt fest und wir treiben. *Wie ist das?* Im Moment kann ich nicht mehr tun, und das entlastet mich. *Wie ist es, die Eltern da zu lassen?* Traurig, aber wir haben uns daran gewöhnt. Das Wasser tut uns gut ... es ist insgesamt heller geworden, die Sonne scheint, da sind Felder.

Fauré:

Wir gehen aus dem Wasser, krabbeln eine Uferböschung hoch. Ich fühle Optimismus, was das Leben bringt. Wir sind unter Menschen. Wir könnten da bleiben, aber wir gehen weiter. *Wie sieht es dort aus?* Dörflich. Wir tanzen in großen Sprüngen über Land. *In großen Sprüngen!* Ja, es ist lustig. *Wie geht es Ihrer Schwester?* Ganz gut. Sie hat ihr Ballettkleid an (bei 4:05), wir rasten. Ich weiß nicht wie es weiter geht. *Ist das schlimm?* Nein, es ist schön. Wir machen Picknick. Meine Schwester holt Zaubersteine aus dem Rucksack. *Können Sie zaubern?* Es sind nicht meine Steine. Wir schreiben eine Postkarte an die Eltern. *Was schreiben Sie?* „Uns geht es gut. Ihr könnt nachkommen“. *Nachkommen?* Naja, wir wissen nicht wohin! Wir brauchen einen Ort... Es ist gut, einen Ort zu suchen, wo man sein kann.

Ergänzung: Ramona konnte sich in einer anschließenden GIM-Reise auch aus der Verantwortung für ihre nun erwachsene Schwester lösen und ihr zutrauen, ihre Probleme selber zu lösen. Dies ermöglichte ihr, in der Reise auch neue Menschen kennen zu lernen und sozusagen ihre Zelte woanders aufzuschlagen, ohne sich innerlich der Schwester entfremden zu müssen.

In der GIM-Reise erlebte Ramona über die Identifikation mit den im Krieg Vertriebenen und dann in der Identifikation mit ihrer Schwester wieder die Gefühle von Verlorenheit, Verlust der Heimat, das Fehlen emotional stabiler und beschützender Eltern, aber auch die Notwendigkeit, einen neuen inneren Ort zu finden, an dem sie sie selbst sein kann. Um sich selbst zu finden, war es notwendig, den Teil ihrer Eltern, der ihre Suche nach eigenen Wegen nicht mitgehen konnte, zu verlassen und ihnen zuzumuten, ihre Ängste und Probleme selbst zu lösen. Die GIM-Reise zeigte, dass sie dazu fähig war, ohne sich den Eltern gegenüber schuldig fühlen zu müssen. Es ging um den notwendigen Schritt, die auf der Parentifizierung beruhende Verantwortung für die Eltern abzulegen, sich aus einer parentifizierten Situation (die Eltern überzeugen zu wollen/müssen, wie unbeschwert das Leben sein könnte) zu lösen und eine Entscheidung zu fällen. Dass sie die Schwester, die bei den Eltern bleiben möchte, gegen deren Willen in der GIM-Reise zwingt, mit ihr zu gehen, konfrontiert sie mit existenziellen Schuldgefühlen und dem Schmerz, der damit verbunden ist. Ramona zeigt sich jedoch schuldigfähig, d. h. bereit, die Verantwortung für sich und die Schwester zu übernehmen. In der zweiten GIM-Reise ist sie sogar bereit, die Schwester loszulassen, weil sie ihr zutraut, für sich selbst zu sorgen. Man könnte auch sagen, dass die Schwester für Ramonas Alter Ego steht, das nun fähig ist, das eigene Leben in die Hand zu nehmen.

Abschließende Bemerkung

Themen über Schuld sind sehr schwer, und die Musik sollte, wie schon betont, nur im Rahmen einer (Musik-)Psychotherapie verwendet werden, wenn gewährleistet ist, dass genügend lange schon Vorarbeit geleistet wurde: (Re-)Etablierung von Grundvertrauen, Identitäts- und Biografiearbeit im Sinne der Reflexion mentaler Repräsentationen individueller und kollektiver Geschichte, ferner, dass das in der GIM-Reise Erlebte im Sinne schöpferischer Sinn- und Identitätsfindungsprozesse auch neurobiologisch als neue Erfahrung verankert werden kann.

Zur Bewältigung existenzieller Krisen sollte auch die Einstellung zu Spiritualität und Religion reflektiert werden. Doris und Elisabeth hatten z. B. eine religiöse Erziehung „genossen“, die den Menschen moralisch als Sünder klein hielt, nicht aber eine spirituelle Entwicklung und Vertrauen in das Leben ermöglichte. D. h. es gab von Haus aus kein Rüstzeug, mit tiefen heftigen Gefühlen umzugehen und um Gefühle von Schuld zu überwinden.

Ich betone das deswegen, weil ich ein Programm entwickelt habe, das potenziell mit heftigen Gefühlen der Verlorenheit, der Hilflosigkeit und Bedrohung (in den beiden ersten Stücken), mit Zerstörung und dem Aufgeben von Illusionen (3. Stück), mit tiefer Reue und Hoffnung (4. Stück) sowie Zukunftsgestaltung und Entscheidung (letztes Stück) konfrontiert. Eine Konfrontation mit den eigenen Abgründen ist nur auf der Basis eines gut etablierten Vertrauensverhältnisses zwischen Patientin und Therapeutin sinnvoll. Dies muss erst etabliert sein. Außerdem muss der Therapeut sich auf diese schweren Themen einlassen können, ohne voreilig „retten“ zu wollen; denn die Imaginationen und auftauchenden Emotionen sind manchmal erschreckend bedrohlich und heftig. Die Arbeit an den Schuldthemen kann nämlich nur dann hilfreich sein, wenn auch der Therapeut den Blick in die Abgründe aushalten kann und klar erkennen kann, wann er tatsächlich direkter eingreifen muss, weil der Klient von Flashbacks und übermächtigen Gefühlen überwältigt wird. Die beschriebenen Klientinnen besaßen z. B. genügend Ichstärke, um das Musikprogramm für sich nutzen zu können.

Wie schon gesagt, ist mir bewusst, dass das von mir „komponierte“ GIM-Programm eine Auseinandersetzung mit mir als Nachkriegskind widerspiegelt, das existenziell („unschuldig“) schuldig wurde und in einem emotional anstrengenden Prozess lernen musste, sich aus Angst vor Schuldzuweisungen (Nazischwein) nicht mehr klein zu machen, sondern die Schuld überwinden und Verantwortung tragen wollte. Für viele meiner KlientInnen und PatientInnen gehöre ich vom Alter her zur Generation ihrer Eltern, und es ist denkbar, dass sich vielleicht gerade dadurch besonders die transgenerationalen Verflechtungen und Transmissionen in den Imaginationen zeigen. KlientInnen wissen normalerweise nicht, wer ein GIM-Programm zusammengestellt hat, aber da die Therapeutin die Musik auswählt, könnte es sein, dass gerade bei dem Schuldprogramm häufiger Themen in Richtung Parentifizierung auftauchen.

Es wird sich in der weiteren Arbeit zeigen, was Menschen meiner Generation und jüngere Menschen intersubjektiv mit dem Schuldthema verbindet und wie dieses Programm auf Menschen meiner Generation und jüngere Menschen in dieser Hinsicht wirkt. Ich kann das zurzeit noch nicht beantworten.

Insgesamt gesehen, erscheinen mir die wenigen hier dargestellten Erfahrungen jedenfalls ermutigend, mit diesem Programm weiter zu arbeiten.

Literatur

- Abrams, B. (2002): Analyzing music programs used in the Bonny method. In: K. Bruscia & L. Grocke (Eds.), *Guided Imagery and Music: The Bonny method and beyond*, S. 317–335. Gilsum, NH. Barcelona Publishers
- Alwyn, W. (1983): *Winged Chariot: An Essay in Autobiography* Bode, S. (2004): *Die vergessene Generation. Die Kriegskinder brechen ihr Schweigen*, Stuttgart, Klett-Cotta
- Bonde, L. O. (1997): Music Analysis and Image Potentials in Classical Music. In: *Nordic Journal of Music Therapy*, 7(2), S. 121–128
- Bonny, H. (1978): *The role of taped music programs in the GIM process: Monograph #2*. Baltimore. ICM Books
- Bonny, H. L. (1993). Body listening: A new way to review the GIM tapes. In: *Journal of the Association for Music and Imagery*, Vol. 2, S. 3–10
- Booth, J. (1998–1999): The Paradise program: A new music program for Guided Imagery and Music. In: *Journal of the Association for Music and Imagery*, 6, S. 15–36
- Browne, Th. (1658): *Hydriotaphia, or Urne-Buriall & The Garden of Cyrus*
- Bruscia, K. E. (1996): *Music for the Imagination: Rationale, Implications and Guidelines for its Use in Guided Imagery and Music (GIM)*. Santa Cruz CA, Association for Music and Imagery
- Bruscia, K. (2002): Developemnts in Music Programmino for the Bonny Method. In: Bruscia, Grocke (Eds.) (2002): *Guided Imagery and Music: The Bonny Method and beyond* , Gilsum NH, Barcelona Publishers, S. 307–316
- Colby, A.; Kohlberg, L. (1978): *Das moralische Urteil: Der kognitionszentrierte entwicklungspsychologische Ansatz*. In: Steiner, G. (Hrsg.): *Die Psychologie des 20. Jahrhunderts*. Band VII: Piaget und die Folgen. Zürich, Kindler
- Diederichs, U. (2007): *Who's who im Märchen*. Directmedia, *kleine digitale bibliothek* 2, Berlin
- Dutcher, J. (1992): *Tape Analysis: Creativity I*. In: *Journal of the AMI* Vol. 1, 1992, S. 107–118
- Ennulat, G. (2008): *Kriegskinder. Wie die Wunden der Vergangenheit heilen*. Stuttgart, Klett-Cotta
- Epstein, S. (1994). *Integration of the Cognitive & Psychodynamic Unconscious*. In: *American Psychologist*, S. 709–724
- Fischer, G.; Riedesser, P. (2003): *Lehrbuch der Psychotraumatologie*. München Basel, E. Reinhardt Verlag
- Geiger, E. (2007): *The Guide-Traveler Relationship in BMGIM as a developmental relationship for the Self (D. Stern): Exploring the parallels between the early mother-infant-relationship and the relationship between traveller and guide*. In: Frohne-Hagemann, I. (Ed.): *Receptive Music Therapy – Theory and Practice*, Wiesbaden, Reichert, S. 75–90
- Goetschi, R. (1975): *Der Mensch und seine Schuld*. Zürich, Benziger

- Grocke, D. E. (1999): A Phenomenological Study of Pivotal Moments in Guided Imagery and Music (GIM) Therapy. Bell and Howell, Dissertation Publishing #9982778
- Grocke, D. E. (2002). „Analyzing the Music in Guided Imagery and Music (GIM): descriptive and structural approaches.“ In: Music Therapy Today – e-magazine
- Hauer, N. (1994): Die Mitläufer oder die Unfähigkeit zu fragen. Auswirkungen des Nationalsozialismus für die Demokratie von heute. Opladen, Leske + Budrich
- Heidegger, M. (1979): Sein und Zeit, Tübingen
- Heimannsberg, B. (1988): Schuld und Schuldgefühle in der klassischen Gestalttherapie und der Integrativen Therapie. In: Integrative Therapie, 2–3, S. 183–198
- Janus, L. (2006) (Hg): Geboren im Krieg. Kindheitserfahrungen im 2. Weltkrieg und ihre Auswirkungen. Gießen, Psychosozial
- Julke, R. (2008): Das verblüffende Ergebnis einer Leipziger Trauma-Studie: Der Krieg ist auch nach 60 Jahren nicht vorbei. Internet: <http://www.lizzy-online.de/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=12686&mode=thread&order=0&thold=0>
- Kasayka, R. E. (1991): To meet and Match the Moment of Hope: Transpersonal Elements of the Guided Imagery and Music Experience. Doctoral dissertation, New York
- Kohlberg, L. (1976). Moral stages and moralization: the cognitive development approach. In: Kohlberg, L. (Hrsg.): Moral development and behavior. New York: Holt, Rinehart & Winston
- www.uni-kassel.de/fb7/psychologie/pers/euler/SS07/GrundkursII/Entwicklungsstufen%20der%20Moral%20nach%20Lawrence%20Kohlberg.pdf
- Kornhuber, H. H.; Deecke, L. (2008): Wille und Gehirn. In: Petzold, H. G./Sieper, J. (Hgg): Der Wille, die Neurobiologie und die Psychotherapie – zwischen Freiheit und Determination, Bd. 1, S. 77–176
- Lem, A. (1998): EEG reveals potential connections between selected categories of imagery and the Psycho-Acoustic Profile of Music. In: *Australian Journal of Music Therapy*, 9, S. 3–17
- Lorenz, H. (2005): Kriegskinder. Das Schicksal einer Generation. Berlin, List/Ullstein
- Marr, J. K. (2000): The Effects of Music on Imagery Sequence in the Bonny Method of Guided Imagery and Music (GIM). Unveröffentlichte Masterarbeit. Universität von Melbourne, Australien
- Milgram, S. (1974): Obedience to Authority. An Experimental View. Harper, New York (1974): Das Milgram-Experiment. Zur Gehorsamsbereitschaft gegenüber Autorität. Reinbek bei Hamburg 1974, (14. Auflage 1997)
- Moser, T. (1996): Dämonische Figuren. Die Wiederkehr des Dritten Reiches in der Psychotherapie. Frankfurt/M., Suhrkamp
- Oberhoff, B. (2002): Rachmaninoffs Klavierkonzert Nr. 3, 1. Satz: Eine Erinnerung an das Unerinnerbare. In: Oberhoff, B. (Hg.): Das Unbewusste in der Musik. Gießen, Imago Psychosozialverlag, S. 37–58

- Petzold, H. (1993): Integrative Therapie. Modelle, Theorien und Methoden für eine schulenübergreifende Psychotherapie, Bd. II/2 Klinische Theorie, Junfermann, Paderborn
- Petzold, H. (2003): Unrecht und Gerechtigkeit, Schuld und Schuldfähigkeit, Menschenwürde – der „Polylog“ klinischer Philosophie zu vernachlässigten Themen in der Psychotherapie. In: *Integrative Therapie* 1/2003, S. 27–64
- Petzold, H. (2004): Integrative Traumatherapie und „Trostarbeit“ – ein nicht-exponierender, leibtherapeutischer und lebenssinnorientierter Ansatz risikobewusster Behandlung. www.fpi-publikationen.de/polyloge Ausgabe 03/2004
- Petzold, H. (2008a): Trauma und Beunruhigung, Trauer und Trostarbeit. Über Katastrophen, kollektive Gedächtnisdynamik, heftige und sanfte Gefühle – Kulturtheoretische Überlegungen der Integrativen Therapie. Bei www.fpi-publikationen.de/polyloge
- Petzold, H. (2008b): Geschichtsbewusstsein und Friedensarbeit, eine intergenerationale Aufgabe. Festschrift für Prof. Dr. Erika Horn. In: Thema. Pro Senectute Österreich, Wien/Graz, S. 54–200
- Petzold, H.; Leitner, A.; Sieper, J.; Orth, I. (2008): Materialien und Konzepte zu Lehrtherapien und Selbsterfahrung in der Psychotherapie – Perspektiven der Integrativen Therapie, unveröffentlichtes Manuskript
- Petzold, H.; Sieper, J. (Hg. 2007): Der Wille die Neurobiologie und die Psychotherapie. Edition Sirius im Aisthesis Verlag, Bielefeld
- Petzold, H. G.; Sieper, J. (2007): Integrative Willenstherapie. Teil II: Perspektiven zur Praxis des diagnostischen und therapeutischen Umgangs mit Wille und Wollen. In: Petzold, Sieper (2007): Integrative Willenstherapie. Teil II: Perspektiven zur Praxis des diagnostischen und therapeutischen Umgangs mit Wille und Wollen.). S. 473–592
- Roese, N. (2007): „Ach, hätte ich doch“. In: *Psychologie heute*, März 2007, Beltz
- Schmidbauer, W. (1998): „Ich wusste nie, was mit Vater ist“. Das Trauma des Krieges. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt
- Schönfeldt, C. (2006): Kriegskinder und transgenerationale Verflechtungen – verdeutlicht anhand von Eriksons psychosozialem Entwicklungsmodell. In: Janus, L. (Hg): Geboren im Krieg. Kindheitserfahrungen im 2. Weltkrieg und ihre Auswirkungen. Gießen, Psychosozial, S. 232–260
- Singer, W. (2008): Selbsterfahrung und neurobiologische Fremdbeschreibung – zwei konfliktträchtige Erkenntnisquellen. In: Petzold, H. G.; Sieper, J. (Hgg.): Der Wille, die Neurobiologie und die Psychotherapie – zwischen Freiheit und Determination, Bd. 1, S. 197–227
- Skaggs, R. (1994): Conversations: An analysis of the music program. In: *Journal of the AMI*, Vol 3, S. 69–75
- Summer, L. (1995): Melding musical and psychological processes: The therapeutic space. In: *Journal of the AMI*, 4. S. 37–48
- Toomey, L. (1996): Literature review: The Bonny Method of Guided Imagery and Music. In: *Journal of the Association for Music and Imagery*. Vol. 5, S. 75–104
- Tournier, P. (1992): Echte und falsche Schuldgefühle. Neuchâtel, Humata (1/1958)

- van der Kolk, Bessel A.; McFarlane, A. C.; Weisaeth, L. (2000): Traumatic Stress. Grundlagen und Behandlungsansätze. Theorie, Praxis und Forschungen zu posttraumatischem Stress sowie Traumatherapie, Paderborn, Junfermann Verlag
- Zimmermann-Brunner, G.(2003): Der schuldfähige Mensch: ein integratives Therapieziel? In: *Integrative Therapie* (2), S. 133–163
- Zimbardo, P. (2007): *Der Luzifer-Effekt – Die Macht der Umstände und die Psychologie des Bösen*. Spektrum Akademischer Verlag
- Zimbardo, Ph.; Gerrig, R. (7/2003): Psychologie. Eine Einführung. Springer, Berlin
- Zimbardo, P. (2005): Das Stanford Gefängnis Experiment. Eine Simulationsstudie über die Sozialpsychologie der Haft. Santiago Verlag

Prof. Dr. Isabelle Frohne-Hagemann, Forststr. 50, 12163 Berlin
i.frohne-hagemann@t-online.de
www.frohne-hagemann.de
www.imitberlin.de

Singing: Spiritual Survival and Resistance During the Holocaust

Das Singen: Spirituelles Überleben und Widerstand während des Holocausts

Tamar Machado-Recanati, Jerusalem, Israel

This article deals with Jewish folklore, specifically songs and singing, during the Holocaust.

Hundreds of songs composed during this period have survived, songs from Jews throughout Europe. These songs, originating wherever Jews were to be found, regardless of condition or circumstance, and in dozens of languages, were composed at a time of unprecedented violence and murder. A question of utmost importance arises for music therapists: „Why?“

Why songs and singing during a period of time when pure survival was the foremost goal?

In seeking an answer to this question, several songs are presented along with the stories associated with them, stories which lend an understanding as to how songs became a venue of communication when and where language had collapsed. The development of songs as a form of written history becomes evident, during the struggle against the eradication of murder. When the spark of humanity and hope had extinguished, songs and singing became an incentive for life. The Jewish voice has never stopped singing but with one exception: during the „Death Marches“. With the liberation of the Displaced Persons (DP) camps, singing started again.

I believe that as much as the singing of the Jews during the Holocaust was in reaction to an utterly incomprehensible period, it also offers an intriguing perspective for therapists to understand one of the coping mechanisms that Jewish people developed to psychologically survive such devastation.

Dieser Artikel handelt von jüdischer Folklore, insbesondere von Liedern und Gesängen während des Holocaust. Hunderte von Liedern, die während dieser Zeit komponiert wurden, haben überlebt, Lieder von Juden aus ganz Europa. Diese Lieder entstanden überall, wo auch Juden waren, sie wurden ohne Rücksicht auf Bedingungen und Umstände komponiert in Dutzenden von Sprachen zu einer Zeit von unvorhergesehener Gewalt und unvorhersehbarem Morden. Eine Frage von höchster Wichtigkeit erhebt sich für Musiktherapeuten: „Warum?“ Warum gab es Lieder und Gesänge während einer Periode, in der es um das pure Über-

leben ging. Um eine Antwort auf diese Frage zu finden, werden mehrere Lieder und die dazugehörigen Geschichten angeführt, Geschichten, die uns verstehen lassen, wie die Lieder zum Ort der Kommunikation wurden, als die Sprache versagte. Die Entwicklung von Liedern als einer Form geschriebener Geschichte wird offenbar während des Kampfes gegen die Auslöschung durch Mord. Als der Letzte Funke von Menschlichkeit und Hoffnung ausgelöscht war, wurden die Lieder und Gesänge zum Ansporn für Leben. Die jüdische Stimme hat nie aufgehört zu singen mit nur einer Ausnahme: während der „Todesmärsche“. Mit der Befreiung der Deportationslager begann das Singen von neuem. Ich glaube, so sehr das Singen der Juden eine Reaktion auf die äußerst unbegreifliche Periode während des Holocaust war, so bietet es Therapeuten eine Sicht auf eine der Coping-Strategien, die jüdische Menschen entwickelten, um seelisch eine solche Verwüstung zu überleben.

The subject of this article is one which has scarcely been written about: the singing of the Jews during the Holocaust. Within the fateful years of 1939–45, a period of unprecedented violence and genocide when six out of seven million European Jews were murdered, Jews never stopped composing and singing songs. As we shall see, many of these songs are anonymous, but from the texts, the music, the context and the testimonies, we can draw a precise picture of the composers and singers of these songs: a people in the midst of genocide. We stand before a unique and dramatic folklore created out of the killing pits and gas chambers, suffering in all kinds of places and from all kinds of torture; it is folklore unparalleled in the history of music. With these songs, we are dealing with an extraordinary living testimony that reaches us from the depths of the Holocaust experience.

It confronts us with many questions, the most obvious being: *Why?* Why singing in such circumstances, when every day is worse than the one before? Why singing when every day one witnesses destruction, terror and death, personal and communal? Why singing when, as we shall see, the struggle for one's own life as well as the lives of family members is a constant battle, confronted everyday, every single moment? Why should one engage in an activity that is not directly linked to survival when, obviously, the priorities are surely the instinctive actions essential for survival?

There are further questions that must be addressed. What needs did this singing fulfill? Is it the continuation, or development, of a cultural phenomenon? In other words, is there a link between the folk-singing tradition of the Jews during their long and eventful Diaspora wanderings, and their singing during the Holocaust? Or is it linked to the need to express a voice, a kind of a swan song?

Before answering these questions and others, I would like to bring forward three points linked to the development and the character of the „Final Solution“ which are very important if we are to understand the full scope of the subject of this article. I am aware these facts are known to many. They need to be brought to mind, however, as a background to the current context.

Moreover, we will need to examine briefly the overall reaction of the Jews to the Nazis' plan, in order to contemplate the singing and songs of the Holocaust as an aspect of Jewish reaction to the genocide.

1. The Final Solution: The Plan

Total annihilation:

The main goal of the Nazis regarding the Jews was total annihilation. Hans Frank, Governor of the General-Government in Poland, for example, told his cabinet on December 16th, 1941: „Gentlemen, I must ask you to rid yourself of all feelings of pity. We must annihilate the Jews, wherever we find them and wherever it is possible, in order to maintain the structure of the Reich as a whole. ...we shall be able to take measures which will lead somehow to their annihilation...“ Rudavsky¹.

The Nazis considered it a failure, if one Jew remained alive. As historian Prof. Saul Friedlander writes: „*The Jew was a lethal and active threat to all nations, to the Aryan race, and to the German Volk. ...*“ To the Nazi regime the Jews were the only group that, since its appearance in history, relentlessly plotted and manoeuvred to subdue all humanity.² This depicts the type and the extent of the war waged against a people scattered all over Europe, with no military defence. An incredible amount of energy was invested, contrary to all logic, to bring Jews to their death, even at the price of Germany's own security. I shall give one example out of so many available. In the spring of 1944, while it was already obvious to all that Germany had lost the war, and that every single soldier, train and piece of equipment was of the utmost importance to defend Germany from the advance of the Red Army (and later from the Allies), the Germans diverted an incredible amount of energy and equipment to create ghettos and deport more than 500 000 Hungarian Jews from distant Hungary to Auschwitz-Birkenau in Poland, primarily to face death in the gas chambers. In fact, the murder went on until the very last day of the war. *Because the murder of the Jews was an ideology of a totalitarian regime, there was no place for even one single Jew in this Nazi world.*

Eradicate the traces:

The Nazis did not want to leave any evidence of the genocide. So as soon as they understood that the war might not prove victorious for Germany, the Nazis began

1 Joseph Rudavsky, *To live with hope, to die with dignity, Spiritual resistance in the ghettos and camps* (Aronson, 1997), p. 29

2 Saul Friedlander, *The Years of Extermination: Nazi Germany and the Jews, 1939–1943* (Harper Collins Publisher, 2007), p. XIX

eradicating all traces of the massacre. This was achieved by ordering Jews to open mass graves in extermination camps and burning hundred of thousands of corpses that had been thrown into the pits. Knowing that the Jews have a long collective memory and record their history, the Germans were aware that they had to prevent Jews from leaving any documents before they were murdered. All means were used for that purpose.³

Dehumanization:

From the moment the Wehrmacht entered a country and until the Jews were herded to the camps or to the killing pits, a period of time took place of varying duration, during which, *consciously and systematically* the Jews were submitted to a process of dehumanization. Consciously and systematically, the Germans isolated the Jews from their fellow citizens, depriving them of their livelihood and then throwing them into sordid, squalid quarters, namely, the ghettos. Here, in terribly overcrowded conditions, infested by lice, with little water and barely enough food, they died from illness and starvation. They were submitted to a daily regime of insults, terror, kidnappings, slave labour and killings. That was just the entrance to hell, the step preceding deportation to the camps, the killing factories or the slave factories, where death was just a question of time. There, the Jews were even deprived of the dignity associated with death. During executions, they were subjected to mockery with accompanying music and dance⁴. The Nazis turned the killings into an industry with detailed inventories of the amount of clothing, hair shorn from women, gold teeth extracted from corpses—all recorded as commodities.

The Jews had to be eliminated and the best way was to transform them into a mass of non-beings, since non-beings do not resist. This also reinforced the reigning ideology that when the Jews were stripped of all human qualities, the truth became obvious: they had, in fact, become non-beings. They *had* to be „reduced to dregs“.

A typical example were the so-called „*children actions*“ that took place in many ghettos. In the Kovno ghetto⁵ in Lithuania, for instance, the SS declared a

3 Leny Yahil, *Ha-Shoah: Goral Yehudei Europa 1932–1945* („*The Holocaust: The Fate of European Jewry 1932–1945*“) 2 vols. (Shoken, 1987), Vol. 2, p. 591.

4 Kalmen Wewryk, „*To Sobibor and Back: An Eyewitness Account*“ *Memoirs of Holocaust Survivors in Canada*, Vol. 1. (as one example)

5 Kovno ghetto: „(in Lithuanian, Kaunas; in Polish, Kovno), city in Lithuania. In 1939 about 40 000 Jews lived in Kovno. Germany invaded the Soviet Union in June 1941; Kovno was occupied on June 24. Even before the Germans entered the city, anti-Semitic Lithuanians went on wild killing sprees directed against the Jews. When the Germans arrived they took charge for the killings. Thousands of Jews [...] were brutally abused and then shot by the Lithuanian guards. In all, some 10 000 Jews were murdered within

curfew on March 27th–28, 1944, and entered every house, every apartment, every corner, every attic to capture, deport and kill all of the children under 12 years of age. As in all the ghettos where such action took place, there were terrible struggles between the SS and the families, who desperately tried to hide their children. Very few children escaped. Most of them were found and murdered. At that time, the families were completely aware of the consequences of such actions perpetrated against the Jewish population all over Europe. One must ask the obvious question: why separate the children from their families? The families were already hopeless, destitute, and destined to be murdered. So why remove the children before annihilating the community? The only possible answer to such a question lies in the fact that the Nazis knew perfectly well that, no matter how fierce the struggle, a family would fight to save its children and that *no parent or older sibling could feel psychologically whole* after the children were taken away from them. No family, no sensitive human being can remain psychologically intact after such an attack and this was just one of numerous forms of physical and psychological torture. The Nazis knew the level of resistance, the will to live, the will to continue with even the simplest of tasks, would be reduced to nothing. So from this kind of „action“, the Nazis' two goals, emotional fragmentation and death of the Jew psychologically, leading to the breakdown of the will and all desire to resistance, were achieved.

Thus total eradication of the evidence of genocide and systematic dehumanization leading to annihilation of the Jew, were the basic steps that defined the frame of the German policy towards the Jews during World War II. It is in that context that we shall listen to the songs of the Jewish people during the Holocaust.

As mentioned previously, we should briefly examine how the Jews typically reacted to the German policies. Since the end of the war, we have often heard that the Jews allowed themselves be murdered „like sheep to slaughter“. Today, however, we have a very different picture, and the songs are part of that picture.

the first six weeks of the Germans' arrival. Soon, the Germans established a civilian administration, which issued a series of anti-Jewish decrees. The Jews were given one month to move into a ghetto. When the ghetto was closed off from the outside world in August 1941, it contained 29 670 Jews. During the next ten weeks 3 000 Jews were murdered. The Germans staged a mass killing operation – „the big action“ – On October 28, during which 9 000 Jews were taken to the Ninth Fort and murdered. [...] Until March 1944, relative quiet reigned in Kovno. However the quiet was shattered on March 27th, 1944 when 1,800 babies, children, and old people were dragged out of their homes and murdered. [...] In early July 1944, as the Soviet army drew near, the Germans began transferring the Jews of Kovno to concentration camps in Germany. Many Jews tried to hide; The Germans literally smoked them out with grenades and firebombs. [...]. Kovno was liberated on August 1, 1944. At the war's end, almost 2 000 Kovno Jews had survived.“ *In: Yad VaShem: Shoah Resource Centre, The International School for Holocaust Studies*

2. The Jews facing the Holocaust

The Jews, scattered all over Europe, for nearly 2000 years, were largely dependent on their host countries, some of them outwardly hostile and anti-Semitic. During the Holocaust, they were confronted with a threat incomparable to anything experienced in human history. They found themselves alone, facing pure evil and hatred professed by one of the most powerful and cultivated countries of the time and which had conquered most of Europe.

Moreover, we must point at something very important that Prof. Bauer states in his book: „Jewish Reaction to the Holocaust“: „From the beginning of 1942, the mass murder extended to all parts of Europe, and the Jews were faced with something which had never happened before in history and for which they were unprepared. [...] The mere fact of receiving the information was hardly sufficient, since this was so utterly incredible, so entirely remote from any human experience before this period. [...] Even in Poland itself, it was difficult for the Jews to believe what they were told. The first to give credence to the news were members of the Jewish youth movements.“

Later, he adds: „Those who had been brought up on European culture and had reached the middle or later years of their lives found it difficult to accept these reports as correct. And once they had begun to understand this information more thoroughly and to believe it, their reaction was often shock and indecision.“⁶

Armed Resistance:

The Jews resisted and of course their resistance took many different forms. Usually people judge the degree of resistance according to the most visible kind, namely armed resistance. There was indeed armed resistance. Some of the young fought bravely, despite being unarmed, without an organized military, and in many countries being denied, even by the partisans fighting the common enemy, the most basic help. We know, of course, about the Warsaw ghetto revolt, but there were many others, in terrible places, where revolt seemed even less probable, including those in the death camps of Sobibor⁷ and

6 Yehuda Bauer, *Jewish Reactions to the Holocaust*, (MOD Books, 1989), p. 108.

7 Sobibor Camp: „[...] The General Government consisted of the districts of Warsaw, Cracow, Lublin, Radom, and Lvov. According to the estimate of the German authorities, they were inhabited by approximately 2,284,000 Jews. A special organization was set up in Lublin to prepare for their extermination. *The actual killing was to be carried out in three camps – Belzec, Sobibor, Treblinka*, at the eastern border of the General Government. [...] Operation Reinhard named after Reinhard Heydrich who had been assassinated on May 2, 1942. [...] *Sobibor*: a village in a thinly populated region on the Chelm- Wlodowa railroad line was chosen by the Central Building Administration (SS-Zentralbauverwaltung) in Lublin as a suitable locality for an additional extermination camp. [...] mass extermination began during the first days of May (1942). [...] On July

Treblinka⁸. They were many instances of armed and/or physical resistance throughout Europe. Sometimes we hear about groups of Jewish fighters, sometimes the Jews were parts of larger organizations. In France, for instance, according to many historians including Leon Poliakov, nearly 20 % of the partisans in the Resistance were Jews, although the Jews made up just over 1 % of the general population. We must also take into account that in many cases of revolt and action, the Jewish fighters were totally eradicated, and the Germans of course did not propagate Jewish heroism. These acts therefore remain unrecorded.

Nevertheless armed resistance was just one of many different forms of resistance.

5, 1943, shortly before the dispatch of the last transports of Dutch Jews, Himmler decreed that Sobibor was to be converted into a concentration camp. [...] However, even before the conversion from extermination to concentration camp was completed, the revolt of the Jewish prisoners on October 14, 1943, put an end to the Sobibor camp.[...] According to Polish official publications based on data of the Main Commission for the Investigation of Nazi Crimes in Poland and the trials of war criminals, the total number of victims killed in [...] Sobibor was- 250,000. „*Operation Reinhard*“; *Extermination Camps of Belzec, Sobibor and Treblinka* „Yitzhak Arad.“ Source: *Yad VaShem Studies XVI*, Yad VaShem, Jerusalem 1984 pp. 205–239. In: Yad VaShem; Shoah Resource Center, the International School for Holocaust Studies.

- 8 Treblinka Camp: For general information see note no. 9. *Treblinka*: Construction of Treblinka began after Belzec and Sobibor were in operation. [...] Thus it became the most „perfect“ extermination camp of operation Reinhard. The camp was situated in the north-eastern part of the General Government, not far from Malkinia, a town with a railroad station on the main Warsaw- Bialystock line ... [...] The main extermination installations were completed by mid-June 1942. The murder operations started on July 23, 1942, while the construction work continued for another few months. [...] Some 268,000 Jews met their deaths in the first extermination wave in Treblinka which lasted 5 weeks – from July 23 to August 28. (mainly from Warsaw). [...] The dismantlement of Treblinka began after Himmler’s visit to the headquarters of Operation Reinhard and to the death camps at the end of February–beginning of March 1943. Prior to that, 800,000 victims had to be exhumed and incinerated and also other work had to be done in order to obliterate all the traces. In March and April 1943, several transports continued to arrive from the destroyed Warsaw ghetto, from Yugoslavia and from Greece, but this hardly delayed the razing of the camp. The revolt of the prisoners in Treblinka on August 2, 1943, occurred in the final phase of the camp’s existence and speeded up its liquidation. [...] According to Polish official publications based on data of the Main Commission for the Investigation of Nazi Crimes in Poland and the trials of Nazi war criminals, the total number of victims killed in Treblinka was 850,000.“ „*Operation Reinhard*“: *Extermination Camps of Belzec, Sobibor and Treblinka*. „Yitzhak Arad“, In: Yad VaShem; Shoah Resource Centre, the International School for Holocaust Studies.

KIDDUSH HAHAIM – KIDDUSH HASHEM

Since the Romans, during those periods when they were imposed upon to convert or die, many Jews performed an act that was defined, much later, during the First Crusade in 1096, as dying for Kiddush Ha Shem, namely, dying for the Sanctification of the Divine Name. Jews are asked to sanctify and glorify the Divine by living their life in the service of G'd: Kiddush HaShem. But in such cases as forced conversion, Jews preferred to die by free choice and remain true to their G'd, rather than living their lives as non-Jews lying to their G'd and to themselves. During the Holocaust, there was no such choice; it was impossible to convert in order to save one's life; even Jews who had converted to Christianity were killed. In many cases, nonetheless, Jews still viewed death as a mean to sanctify G'd's Name or/and a way to assert one's free will. An example: a young man or woman with the possibility of joining the partisans in the forests, but deciding against it and remaining in the ghetto with his parents and younger siblings until the end.

In June 1940, Churchill realized that after the fall of France, Britain stood completely alone against Germany. (In 1940 the USSR was still linked to Nazi Germany by the Molotov-Ribbentrop treaty, and the US was still far away from entering the war). So, when Churchill addressed the British people in one of his most quoted orations, he spoke of the fight for victory. But victory was not something the Jews could achieve at that time. Instead, as Leni Yahil cites in an article: „The choice (for the Jews) was not victory or defeat, because the opportunities of victory did not exist. The choice was: disappearance or existence. Any kind of continuity in the existence of the people was already a victory whose meaning was: to defeat the will of total annihilation.“⁹ Indeed this was meant to be a way of assuming one's free choice, one's free will and dignity on front of the murderer and his manipulations. As a survivor I once interviewed told me, „Who is the real hero? Me, for having joined the partisans and fought in the forest, or my cousin, who stayed with his old mother and younger sisters knowing exactly where they were heading for, to take care for them until their last breath?“

As Marc Dworzecki writes, *this* was a choice the Jews made for themselves: „If the Germans denied the Jews the choice between remaining true to their faith and apostasy, the Jews set a different choice for themselves – going to their death as people degraded and without hope or doing so serenely, proudly, erectly, without tears and without humbling themselves before their murderers. Those who were led to their death saw the refusal to degrade themselves as one way of

⁹ Leni Yahil, *Shlavei Mediniut Ha-Hashmada Nocab Maavak Ha-Yehudim LaHaiim*, (“The German Reaction to Manifestation of Jewish Resistance Other than Physical“), (HaKibbutz HaMeuchad Publishing House, 1978) Vol 1.

performing Kiddush HaShem as by the deeds in their lives: „You shall be holy for I the Lord your G'd am Holy...“ Leviticus 19:2.¹⁰

Jews of many communities went to their death wrapped in prayer shawls, with Torah Scroll (*Holy Scriptures*) in their arms and prayers on their lips. This was a new form of „choice“ that was created in the days of the Holocaust: the choice between a death of denial or a death of faith.¹¹

Despite these changes in the conceptualization and formulation of Kiddush HaShem, it became more and more evident that the Germans wanted not only the soul of the Jews but their bodies as well, and that the massacre was of enormous proportions. The scope of the murder could not be grasped, yet some religious and intellectual leaders understood the oppression with which the Jews were now being confronted, leading to a change in their response. Hence, their positions toward the concept and acceptance of dying for the „Sanctification of the Divine Name“ started to develop. This is why as early as 1940, Rabbi Nissenbaum (1868–1942), an outstanding personality and leader of the religious Zionist Mizrahi party, in the Warsaw ghetto, held a secret meeting in which he declared: „Beforehand, the enemies asked for the soul, and the Jew gave his body for the Sanctification of the Divine Name; now the murderer demands the Jew's body so it is an obligation for the Jew to protect himself, to protect his life.“¹² An old concept was redefined: Kiddush HaHaim, „*The Sanctification of Life*“. Anything was to be done in order to save one's life. Rudovski, in his book: „The Concept of Kiddush HaHaim“ writes the following:

„What was operative for Rabbi Nissenbaum was not the arbitrary development of a unique response which dealt only with the Holocaust experience. Nissenbaum dealt with Kiddush HaHaim as an element in an historical process which expressed the sense of Jewish continuity and will to live“. It was an „ongoing process which permitted the Jews to adapt to changing times and conditions“ „These conditions should have resulted in total disorganization, breakdown and dissolution. But in fact, „for Nissenbaum, Kiddush HaHaim was the basic value on which to reorient ghetto life in the face of the Nazi challenge.“ p. 6.¹³

Saul Esch writes: „That Kiddush HaHaim was to all accounts and to all purposes the general feeling is borne out by all evidence. It explains the enormous will to live that was emphasized at all times and in all places in the midst of the basest degradation, a will best expressed in the Yiddish word that was on the lips of

10 Mark Dworzetsky, „The Day-to-Day Stand of the Jews“, in: *The Catastrophe of the European Jewry*, (Yad vaShem, 1976) pp. 377–378.

11 Mark Dworzetsky, „The Day-to-Day Stand of the Jews“, in: *The Catastrophe of the European Jewry*, (Yad vaShem, 1976) pp. 377–378.

12 Joseph Rudavsky, *op.cite*, p. 5.

13 Joseph Rudavsky, *The Concept of Kiddush HaHaim*, (New YORK University, 1978), p. 6–7.

the majority of the survivors of the Holocaust: iberleybn, to survive, to remain alive.“¹⁴

It is precisely here, where the songs take on an important role.

In this context, I will introduce two songs and testimonies, before beginning with specific explanations of the songs and singing. Both songs were written for the Theater Cabaret of the Vilna ghetto in the summer of 1943.

The Vilna Ghetto was created by the Nazis in August 1941, where, at the time 60 000 Jews lived. In August 1943, mainly through murder and deportation only 8 000 remained. But even in those terrible conditions, mutual aid, and secret education survived. (In most places, education was forbidden by the Nazis, since educating the young was to prepare for the future – and there was no future for the Jews in Europe). A library, concerts, and theater were organized. There was also a very strong and active Resistance Organization about which there will be more details later in this article. The ghetto was liquidated at the beginning of September 1943, bringing with it an end to the brilliant chapter of the Vilna Jewry.

In the summer of 1943, when the first of the songs I am presenting was created and sung, it was clear to all that the end was approaching. The song's words were written by Leib Rosenthal in Yiddish, composer unknown, and quickly moved out of the theater and into the streets. Here is the translation:

We'll Live Forever

*We'll live forever, though the world's in flame!
 We'll live forever, without a cent to our names!
 We'll live despite the burden of our woes!
 We'll live despite the slander of our foes!
 We'll live forever, each hour and day!
 Well live forever, let come what may!
 We'll live and persevere –
 We'll live forever, look – we're here!*¹⁵

The second song I want to introduce is also from the Vilna Ghetto. From the last cabaret representation, it was written by Katriel Broido a few days before the ghetto was liquidated:

14 Saul Esh, *The Dignity of the Deprived*, (AJC, 1962), pp. 99–111

15 Shmerke Katcerginsky, *Lieder fun Gettos un Lagern* („Songs from Ghettos and Camps“) (New York: CyCo Books, 1949) p. 357.

The Hour Strikes

*The hour strikes,
And we are here!
We're looking to the future.
The skies are turning blue again;
A new day is coming.
Today is still dark,
But we are patient, we can wait,
Until the day, until the hour
When the guilty will be cast to the ground.*

*When life is bleak and heavy,
When storms sweep over the earth, it is no use shedding tears,
Or sighing: „this is how it was meant to be.“
‘This is a wind which tears us limb from limb.
A wind which penetrates our bones;
We're bent, but we intend to rise again
And we shall go on.*

Refrain:

*We look to a better tomorrow;
We march on to better days;
And though our joy may still be withheld,
Our path leads us toward it.
A new world reborn
Smiles at us from afar –
Enchanted, blossoming, in full bloom –
We are believers in this magic,
For this we know for certain,
It will come.¹⁶*

None of the writers, the singers, including most of the public and the street singers, and the ordinary Jews that sang these songs survived. Only the songs survived. They are a singing testimony that even after two years of hell, even when facing death, the commandment of the Sanctification of Life, was still felt and thought by many.

From Rudavsky again: „What... (these) songs meant to the Jew in the Nazi ghettos of Eastern Europe can best be understood from the words of a Hassid who insisted on remaining in his Succah instead of hiding when the Nazis chose the Feast of the Tabernacles to initiate a mass deportation of Jews to Treblinka: „What could the Germans possibly take from me? Perhaps my body, that bag of bones.

¹⁶ *Ibid.*, p. 34–35.

But they have no control over my soul... Our Jewish soul will not surrender; our soul is still free, and so is our song“

Moshe Prager, who recounted this incident, added: The first command expressed in the songs of the camps and the ghettos was: „Do not cry! Laugh in the face of the enemy“... These folk songs accurately reflect the war of nerves which the Nazis waged on the Jewish masses even before the hangman built his houses of death...He employed every device in his power to break the resistance of the Jews, to destroy their will to survive...But the Jews were determined to suppress the pain within them and gathered their strength to confront the catastrophe...“¹⁷ We shall see that up until the very end, there were Jews who expressed the will to survive through their songs, knowing that these songs would not die. In this manner and in other ways, the songs were a vibrant part of Kiddush HaHaim, the Sanctification of Life, and the spiritual resistance.

3. Singing and Songs

Not all the Jews sang. But there always were Jews who did.

Jews sang everywhere.

They sang in all the countries where they resided, from Greece to Poland, from the Soviet Union to the Western Occupied countries.

In all the places they were thrown or moved to: in the ghettos, while hiding, in the forests, in the bunkers, in family camps, in transit, concentration and extermination camps. We even know, thanks to the diaries found buried next to the Crematoria in Birkenau by the ZonderKommando who wrote them, that Jews sang songs while dying in the gas chambers and which songs were sung.

Nahman Blumenthal writes: „Wherever there were Jews, songs were born. Chased from place to place, they were accompanied by song [...] even to the death camps and the crematoria, songs followed them“¹⁸

Jews sang in all the languages they spoke.

The primary language of all this body of songs is Yiddish, followed by Polish and Hungarian. This reflects the demographic reality of pre-Holocaust European Judaism. Songs are also written in French, German, Czech, Italian, Rumanian, Greek, Ladino¹⁹, Russian, Serbo-Croat, Lithuanian, Latvian and other languages.

¹⁷ Joseph Rudavsky, *The concept of Kiddush HaHaim*, op. cite, p. 107.

¹⁸ *Ibid.*, p. 108.

¹⁹ Ladino or Judeo-Spanish is the language spoken and written by Jews of Spanish origins. See: Encyclopaedia Judaica, 16 vols, (Keter Publishing House, 1972) Vol 10, pp. 1342–1353, *passim*.

Jews sang from all socio-economic and religious backgrounds.

We have songs from orthodox and Hassidic Jews,²⁰ traditionalist and assimilated, communist, socialist, Zionist or anti-Zionist. Songs written by a body representative of the entire pre-Holocaust Jewish population; songs written by women, children, and men.

Jews sang throughout the entire duration of the Holocaust era:

Most of the remaining songs were written after 1941 since only a very small number of people survived, who could recall and sing the songs that were written earlier. Despite this, we have songs originating from almost the very beginning, from the rise of the Nazis to power in January 1933, to the opening of the first camps and until the very bitter end in 1945. One period, that of the so-called Death Marches, remains an exception. The Death Marches started at the end of 1944 and the beginning of 1945. With the Red Army approaching, the SS began evacuating the camps, forcing all the Jews without food, water or clothes, and in the terribly cold weather, to travel on foot or in open wagons down endless paths and roads deeper into Germany. It is estimated that 250 000 Jews perished in these marches. As exemplified in Martin Gilbert's *Atlas of the Shoah*, on January 26th, 1945, a march began from a camp near Neusalz, with 1 000 women. The march continued for 42 days. When they arrived in Bergen Belsen after this terrible ordeal, very few women had survived. This happened after six years of „Holocaust“.²¹

At this time and place in history, no singing had been heard and reported.

As soon as the war ended, however, in the DPs (Displaced Persons) camps, the singing started again.

Many songs written by the Jews are now anonymous.

Although the songs „took flight“ over the barbed wires and were sung by other Jews, even more Jews were being murdered, as were the songs' composers, with the final outcome that the source of the songs became lost.

Most songs are contra facts.

This means that the melodies were taken from songs that existed before the war but the words were modified and adapted to the reality the Jews were confronting. As the genocide policies became more horrific, people felt that there were no pre-war songs that could adapt to the new reality. This is why they felt the need to write new words on known melodies. For the most part, these songs were written by

20 Hassidic Jews: Jews belonging to the Hassidic movement that was born in Eastern Europe in the 18th Century.

21 Martin Gilbert, *Atlas de la Shoah*, (Editions de l'Aube, traduction française, 1992), p. 218.

people who did not have a musical education so they could not write melodies. That is why they adapted new words to melodies, a device that was already well known in Jewish folklore.

Some songs were literal translations. The song, „Dort Baym Breg fun Veldl“, for instance, is a plain Yiddish translation of the Russian song: „There by the Edge of the Forest“, apparently written during the Russian Civil War in 1918–1920. The Yiddish translation was sung by the Jewish partisans in the woods near Vilna. An interesting development is that after the Holocaust, some survivors who fought in the partisans and knew the song relocated to what became the State of Israel and fought during the Israel War of Independence. This song was then translated into Hebrew. The main difference between these two songs is that instead of taking place in the forest, this sad scene is set in the Negev Desert. So there are three different periods depicted: first, the originally Russian source, sung during the Civil War in Russia, second, the Yiddish translation during the Holocaust by Jewish partisans of Vilna, and third, the Hebrew translation during the War of Independence in Israel, which is still very popular today.

In some cases, there is an obvious link between the original song and the contra fact, the link originating in the musical context. For example, the song „To Belzec“ was written by eleven year-old Yanina Heschles from the Lvov Ghetto. Her father had been murdered on the first day of the German occupation of the city in July 1941 and by January 1943, her beloved grand-parents had been taken during an „Aktion“ and deported to Belzec²². By then everyone in the Lvov Ghetto knew more or less that Belzec was synonymous with death. Grieving, little Yanina, from the depth of her mourning, remembered a very well known rhythmic poem from before the war, describing a happy family going on a Sunday with the train to picnic in the forest. This poem imitated the rhythm of the train wheels. For Yanina, as for so many Jews throughout Europe, this sound became associated with a most

22 Belzec camp; for general information: see note no. 9. *Belzec*: „Belzec, a small town in the southeast district of Lublin, close to the border of the district of Lvov, [...] was selected as the locality for the first extermination camp. [...] At the end of February 1942 the installations for mass extermination were completed. [...] Organized mass extermination began with the deportation of the Jews of Lublin on March 17, 1942. This date marks the actual onset of Operation Reinhard. [...] Belzec was the first camp where the exterminations were stopped – at the beginning of December 1942. The camp continued to operate till March 1943, and in this final phase the mass graves were opened and the corpses incinerated. During this period the gas chambers and other buildings were destroyed. The Jewish prisoners were taken from Belzec to Sobibor where they were killed. [...] According to Polish official publications based on data of the Main Commission for the Investigation of Nazi Crimes in Poland and the trials of war criminals, the total number of victims killed in Belzec (was) – 600,000.“ Excerpts from: „*Operation Reinhard*“: *Extermination Camps of Belzec, Sobibor and Treblinka*.“ Yitzhak Arad. Yad VaShem, Shoah Resource Centre, The International School for Holocaust Studies.

terrible tragedy. And this is why, a few days after her grand-parents' deportation, inspired by the original Polish song, 11 year-old Yanina wrote a song-recitation, imitating the sound of the train wheels. Here is the translation of the first stanza and the refrain:

*What a terrible picture!
A wagon full with people
Some dead in the corner,
All are undressed.
The tac-tac of the wheels: a sigh
The doomed alone understands
The language of the wheels:*

Refrain:

*To Belzec! To Belzec! To Belzec!
To death! To death! To death!
To Belzec! To Belzec! To Belzec!
To death! To death! To death!²³*

Very few songs „survived“ the Holocaust without modification

Indeed, very few songs survived the Holocaust, without any changes. Very few songs were perceived as containing such depth, emotionally or descriptive, to depict the realities of the Holocaust without being modified. One such exception is an extraordinary song, known and sang by Jews throughout Europe and written by one of the most extraordinary Jewish troubadours of all time, Mordechai Gebirtig. It is the song:

*Brother! Our shtetl is burning
Our town is burning, brothers, burning.
Our poor little town is burning.
Angry winds are fanning higher
The leaping tongues of flame and fire,
Our whole town burns!*

*And you stand looking with folded arms,
And you shake your heads,
You stand looking on, with folded arms
While the fire spreads!*

23 Moshe Prager, *Min Ha-Meitzar Karati* (From the Depth I called) (Jerusalem, Hotza-at Mosad Harav Kuk, 1959), p. 168.

*Our town is burning, brothers, burning,
Our poor little town is burning,
Tongues of flames are leaping,
The fire through our town goes sweeping,
Through roofs and windows pouring,
All around us burns.*

Refrain:

*Our town is burning, brothers, burning,
Any moment the fire may
Sweep the whole of our town away,
And leave only ashes, black and gray,
Like after a battle, where dead walls stand,
Broken and ruined in a desolate land.*

Refrain:

*Our town is burning, brothers, burning.
All now depends on you.
Our only help is what you do.
You can still put out the fire
With your blood, if you desire.²⁴*

Mordechai Gebirtig was a carpenter living in Krakow. He wrote many songs, although he had no formal music education. Before the Holocaust, he became a well known troubadour in the Yiddish world, in Europe and America. His songs were indeed a reflection of the life of the Jews in Eastern Europe. During the Holocaust, he continued writing songs. He was murdered on June 4th, 1942 at the Krakow railway station en route for Belzec. In his book, Sinai Lechter explains exactly how:

„The circumstances of the death of Mordechai Gebirtig are of special interest to all lovers of his musical and folkloristic legacy. It has been known for a long time that he died during the „*Aussiedlung*“ of the Jews of Krakow on June 4th, 1942 from a single bullet shot by a German guard who accompanied the otherwise solemn march of the Jews to the railway station in Krakow, destined for the Belzec camp. But why? Why was he singled out for instant death, while the other Jews were sent to the death camp of Belzec? (...) While still in the procession of the victims to the railway station, Gebirtig caused an uproar when he suddenly began to dance and sing at the top of his voice in Yiddish, as if he had gone out of his mind. To silence him the German guard fired at him.“²⁵

²⁴ Sinai Lechter, *Anthology of Yiddish Folksongs*, vol. 5: The Mordechai Gebirtig Volume, (The Hebrew University of Jerusalem, 2000), p. 233.

²⁵ *Ibid.*, p. XVII.

This song is indeed one of the few that was not changed, but was sung by Jews throughout Europe during the Holocaust. There are many testimonies of survivors that it was translated in many languages. Gebirtig wrote the text in 1938, influenced by the pogrom in Przytyk, a small city close to Radom, and the increase of anti-Semitism in Poland. It is a kind of prophecy, in which Gebirtig sees the end of the shtetl, the Jewish village, burning after an attack. As such, there is no doubt whatsoever that the Jews felt the song did reflect what they lived, felt and observed. This is why this song, this prophecy of sort, survived the Holocaust intact.

I would like now to come back to the questions we asked at the beginning of the article:

4. Why singing in the midst of constant fear, terror and death?

A people who can sing while being murdered, is a people for whom singing was part and parcel of the culture. One does not resort to a kind of behaviour that is absolutely unknown in time of extreme conflict and danger. On the other hand, one searches inside to look for existing sources of strength and life and uses them to fight back. In his book, „Le Destin Juif et la Musique, 3000 ans d'histoire“, Franz Lemaire writes the following: „From David's mythical harp to the cantor psalmodic scansion, from the Yiddish song or the kleizmer dance that mixes so well laughter and tears, to Mahler's desperate symphonies, Jewish music raises up as a song whose very source, more than any other songs are the pains that destroyed so many destinies“ (my translation)²⁶. This depicts the tradition of singing, personal and communal, to express disarray in front of persecution. We are faced with a cultural phenomenon; one, in fact, that is shared by Jews from many different countries, socio-economic levels and backgrounds of belief and religiosity. This is an extensive subject, going well beyond the content and scope of this article. Several points that are essential in order to grasp the cultural framework in which these songs were written and sung are presented here.

The People of Israel have a very long singing tradition. One can hear the collective singing of the Israeli people on the bank of the Red Sea. Singing is part of a great tradition and is not only mentioned but eagerly discussed, praised, sometimes distrusted in the Talmud, and by later scholars and Rabbis. Jews have sung in all their Diasporas, from Yemen to the United States, from Poland to North Africa. Singing was not confined to the Synagogue and its prayers, but quickly spread, becoming part of everyone's daily life. Most of the six millions Jews who were murdered belonged to the Ashkenazi tradition, of which the Yiddish folksong was an integral part and a form of collective expression. The late Sinai Lechter wrote in Volume 5 of his magnificent Anthology of Yiddish Songs:

26 Franz C. Lemaire, *Le destin Juif et la Musique: trois mille ans d'histoire*, (Edition Fayard, 2001), p. 12.

„The Yiddish folksong is the collective creation of the Jewish people in Eastern Europe, mainly in greater Poland, where some 80 % of all Jews in the world resided during the 18th and 19th centuries. The geographical expanse in which Yiddish folksongs were created included, in addition to Poland also Lithuania, Latvia, Byelorussia, the Ukraine and Rumania ... Listening to any group of these songs conjures up the entire world of that era – the aromas and the noises, the masses of bubbling humanity, the children and the mothers and Bobbehhs, (...), that wonderful kaleidoscope of Jewish life that was and is no more, except in our minds and memories.“²⁷

Here are a few sayings of Hassidic Rabbis who lived in the 18th and at the turn of the 19th Century:

„*Through song calamities can be removed*“
Rabbi Nachman of Braslav.

„*Lord of the Universe, were I a singer I would not allow You to live in the heavens, but You would be forced to live with us on earth*“

Rabbi Pinchas of Koretz

„*Neginah (playing) is the language of the soul... A nigun (melody) can pull one out of the deepest mire.*“

Rabbi Sneur Zalman of Ladi.

Let us return to the songs of the Holocaust: Here is a testimony written at the beginning of 1942 in the Ringenblum's Archives²⁸ of the Warsaw ghetto, by an

27 Sinai Lechter, *op. cite*, p. XXV–XXVI.

28 Emmanuel Ringelblum, (1900–1944), historian. From a young age, he was very active in public affairs and with the Institute for Jewish Research (Yidisher Visenshaflikher Institut, YIVO). As an historian, he understood from the onset of the war, that something of unprecedented proportions was taking place. So, in October 1939 he instituted a secret archive: *Oneg Shabbat*: Shabbat delight, because the staff of the secret archive would meet on Shabbat afternoons. On the sealing of the ghetto, in November 1940, Ringelblum and his colleagues decided to turn the archives into an organized operation. From that time on, hundreds of people, historians, writers, doctors, teachers, witnesses documented and recorded secretly the events that were taking place in Warsaw and in Poland, events that had reached Warsaw. They also tried to acquire German documents related to the deportation and extermination of the Jews, and they contacted the Polish Resistance through the Jewish Underground Organizations in order to send information about the extermination to the free world. In August 1942, March 1943, and again in April 1943, the archivists started sealing the contents of the archives in metal containers and hide them in various places in the ghetto. The first and second containers were discovered shortly after the war. The third was never found. „*The Oneg Shabbat Archive is the single most important historical source from the era of Nazi occupation in Poland.*“ As for Ringelblum himself: in March 1943 he went into hiding with his family on the

anonymous survivor of the expulsion from the small town of Skempa to the Warsaw ghetto, December 1941. In the middle of the night, the SS entered the small town of Skempa and, without any previous warning, threw the Jews out of their houses in the dark cold winter night onto the market square. An awful ordeal followed. Half walking, half in open wagons without food or water, the elderly, the pregnant women, the babies and the sick: all the Jews from Skempa were deported to the Warsaw Ghetto.

The witness: „Darkness, cold night, we drag on with the children. From time to time, one can hear the rabbi singing: „from the depth of the Galuth“. [...] Tears started to run from the rabbi's eyes... These are not personal tears but they are tears of Galuth (i. e. Diaspora) that history has borne... The Rabbi started to sing the old Jewish song: „the Yiddish Rose“...

„Rabbi, excuse me, why do you sing in such sadness? From where comes your happiness?“

Answers the Rabbi: „There are three different levels of response to suffering. The first one is just a scream: „It hurts!“ This is the lowest level. At the second level, one keeps silence. This is indeed a high level. The third level, the highest of all levels, is when one sings as the Besht (the Baal Shem Tov: „The Master of the Good Name“, the name given to the first Hassidic Rabbi in the 18th century) with his pupils.“

And then we all heard the song of our Rabbi in the darkness:

*„With the stick of the wanderer in his hand
With no Savior nor friend
Do not be afraid
It will be good, go on.
With no house nor roof
With no tomorrow nor today,
One cannot stop going,
And it hurts, and it hurts,
But strength we have.“²⁹*

For the Rabbi of Skempa, as for most Hassidic Jews and many others, singing or playing a tune was and always had been the ultimate and highest form of response in expressing the entire range of human emotion toward the Divine and the Humane.

non Jewish side of Warsaw. During the uprising of the ghetto, in April 1943, he went back to the ghetto. There he was deported to the Trawniki labor camp. A Polish man and a Jewish woman successfully helped him to escape. He joined back his family hiding in Warsaw. However, soon after, in March 1944, someone denounced them to the Gestapo; Ringelblum, his wife, his 12 years old son, and the Jews that were hiding with them were shot on the ruins of the Warsaw Ghetto.

29 Yad VaShem Archives: M10.AR.1/906.

This is not enough, however, to explain the singing of the Jews while confronting the realities of the Holocaust. It is obvious there must be other intrinsic reasons.

Here we shall attempt, through songs and testimonies, written or told during or after the Holocaust, to try and determine the role, or roles, the songs had for the Jews during the Holocaust. We shall try to understand, if and how, it expressed in one way or another, the will to live while facing the constant menace of opposition. We will explore if singing was a way to face the Nazis and their collaborators, if it was one of the mediums the Jews used during the struggle against the constant threat of losing their humaneness.

Singing as communication

In her book, the result of thorough research of the songs of the Lodz Ghetto, Dr. Gila Flam interviews a survivor of that ghetto, Miriam Har'el. Miriam Har'el was a young adolescent when the Nazis entered into Poland and erected the ghetto, and wrote many songs there. She states: „The Jewish people came to such a deep state of despair that only singing could help. When one sings, even when one sings a sad song, his loneliness disappeared. *He listens to his own voice. He and his voice become two people.*“ Describing her compositions, Miriam goes on: „The words were lying in the streets; you just had to pick them up. It was not my imagination, the words were there, and I just had to put them on paper. I knew the melodies from before the war. All the melodies were happy melodies, I did not know any sad melodies. So I wrote, and I felt free after I let it out. My family read it, then sang it according to the melodies, again and again. These were long, dark nights and we were all hungry and could not fall asleep.“ Then she adds: „Singing is a manifestation of hope. People before their death do not mourn, they sing. The song is a cry, and afterwards you feel free.“³⁰

First and foremost, singing was a means *to communicate with oneself in a time when everything was done to separate, to cut a person from herself.* As in the Hassidic tradition, Miriam, whose family was very orthodox, regarded singing as a way to chase sadness, and to break the barriers of loneliness and alienation.

Here we have a very important testimony of a woman who, as a young girl, experienced the loss of most of her family under the most terrible circumstances; she was in fact later deported to Birkenau as well. She experienced the realization that singing and listening to one's voice is like looking at a mirror and discovering one's face, the reality of one's existence. The face is, in that case, the voice of one's existence. *Singing provided her with a sense of identity and belonging that was being stolen and destroyed.* This should be discussed while keeping in mind that she was in constant, continuing trauma. We know the effect trauma has on one's perception of self and reality and yet it is still difficult to assess the damage that she

30 Gila Flamm, *Singing for Survival, songs of the Lodz Ghetto, 1940–1945*, (University of Illinois press, 1991) p. 107.

experienced in regard to self perception as well as that of inner and outer reality. It is clear that she experienced vast self redemption by singing.

Another important aspect that she, as well as many other survivors, reveals is the fact that when one engages in an activity like singing, particularly with a group, one tends to forget, temporarily at least, the pangs of hunger.

As previously mentioned, the Jews were forbidden to record the murder and to communicate from one place to another; in fact, each community was to be isolated. In the camps the slaves were stripped of their names, becoming a number, and communication began losing its meaning. Language was losing its role as a means of communication among human beings.

In many cases, songs and singing took the place of language; through songs and singing the Jews were able to communicate and break the physical and psychological barriers the Nazis had built around them. I shall give a few examples:

Communicating information surrounding an event: Yitzhak Wittenberg

In the Vilna Ghetto, of which I have already written extensively, a strong Partisan Organization existed, at the head of which stood a young man named Itzack Wittenberg. On July 12th, 1943, he was arrested by the Gestapo and brought to the nearby prison, the Pawiak. A few days later, in a bold act, his friends raided the prison, released him and brought him back to the Ghetto. The following morning, on July 18th, the walls of the Ghetto were covered with huge placards written in Yiddish and German. With these placards, the SS announced that, if by late evening Wittenberg had not surrendered, the Ghetto will burst into flames.

It is mid 1943: most Polish and Lithuanian Judaism have already disappeared, a known fact to Wittenberg and his friends. Moreover, the population of the Ghetto has been decimated, and they rightly suspect that the end of the Ghetto is approaching rapidly. But at the end of a terrible day, Wittenberg surrenders. A few days later, he died under terrible torture, without giving the names of any of his comrades. As soon as people heard of his death, they began writing songs about him. Here is the most popular of these songs, written by another well known partisan and poet, Shmerke Kacerginski. He wrote the words in Yiddish to the melody of a Soviet partisan song, present to us a contra fact, with an obvious link to the original song:

Itsick Witenberg

Lying somewhere concealed

Is the enemy like an animal.

The Mauser keeps watch in my hand, but suddenly the Gestapo

Leads a prisoner in chains

Through the darkness: our Commander!

*The night tore the ghetto
 With lightning flashes.
 „Danger“ shouts a gate, a wall,
 Loyal comrades
 Free him from his chains – Disappear with the Commander.*

*The night flew by, Death before our eyes,
 The ghetto is burning fever.
 The ghetto in turmoil,
 The Gestapo threatens:
 „The Commander or death!“*

*Then Itzick said:
 And it penetrated like a bolt of lightning –
 „I don't want you on my account
 To have to surrender your lives to the enemy...“
 Proudly, to his death goes the Commander.*

*Once more lying concealed
 Is the enemy like an animal.
 I hold you in my hand, Mauser.
 Now you are dear to me,
 You be my liberator.
 Now you be my Commander!³¹*

Many songs written and sang during the Holocaust tell us a story, an event. The Jews could not communicate, could not own radios, subscribe newspapers, etc. The songs were a way to communicate information; when one writes a song it belongs to the writer, but as soon as it is sung, it is publicly transmitted and belongs to all who listen, and even more to all who sing it. During the Holocaust, it meant that the song flew over the barbed wires and with it the information it carried. It meant that many facts the Nazis wanted to keep secret could be „archived“ through songs.

Communicating forbidden information under extreme circumstances: Elvira Micaeli

On April 11th, 1944 a transport of Greek Jews that had left Athens on April 2nd arrived at Birkenau, after nine days of a terrible ordeal. Among them were the 245 Romaniotes Jews from the small community of Prevazza³², out of which 175

³¹ Wittenberg

³² Romaniotes: Jews leaving in the territories of the Byzantine Empire, Constantinople, the Balkans and Asia Minor who are said to be there since the destruction of the First

men were quickly directed to the Zonderkommando (ZK). Most of them perished during the revolt of the (ZK) on October 7th, 1944. Some of these men were directed to Crematorium no. II, situated in front of the women's camp. Few of the young women from Prevezza passed the selection and were eventually relocated to barrack no.15, which happened to be just on the other side of the fence/ barbed wire that separated the camp from Crematorium no. II. A survivor from this barrack, Elvira Micaeli, who was deported in that same train, tells the following story in the testimony she gave to Yad vaShem:

She used to talk in Greek with the other girls from Prevezza that were with her. On Sunday afternoons, if they had some time they would wash the clothes they had, next to the fence. Apparently, Elvira assumes one of the Greek Zonder heard the girls talking and singing in Greek. In any case, a ZK from Prevezza would occasionally open the window of the upper floor of the Crematorium facing block no. 15 and sing in Greek. The SS may or may not have heard him, and in any case did not think his singing was offensive, which was a false assumption. Through his singing in Greek, on melodies originating before the war, he was describing the entire killing process, from the moment the Jews went down the stairs until the moment they were reduced to ashes in the Crematorium. And he would always end his songs with the same plea: „Girls! I won't survive! ZK are killed every few months. But perhaps one of you will survive and she must testify! TESTIFY! For this she will survive!“ According to Mrs Micaeli, this man sang this way numerous times. Unfortunately, she could not remember his name.³³

In most extermination camps, although the inmates of the camps knew perfectly well that people were murdered in the gas chambers, the SS had tightly isolated the ZK from the other inmates of the camps. They did not want the details of the murder to be known. Had they understood what the ZK was singing to these young women, it is very likely that they would have killed the ZK and the women. This man had no other way to communicate to those outside of the circle

Temple in Jerusalem. That made them the oldest Diaspora in Europe. They had their own language, derived from Greek, and customs. Most were murdered by the Nazis. Prevezza: city in the gulf of Arta. Jews mostly arrived there in the 19th century from Corfu and Ioannina. They were Romaniotes Jews, and were numerous enough to organize themselves into a community in 1913. In May–June 1942 Prevezza, as all this part of Greece, went under Italian Occupation. But with the fall of Mussolini in summer 1943, the city was occupied by the Germans, with all the consequences: anti-Jewish measures and harassment. On March 25, 1944, 245 Jews (all) are arrested, transported to Athens and from there to Auschwitz with other Jews from the south of Greece. 175 men were sent to the ZK. They participated in the revolt of the ZK on October 7, 1944. Only 15 Jews from Prevezza survived. Aure Recanati: *Mémorial de la Déportation des Juifs de Grèce*, 2 vols., (Editions Avraham Cohen-Editions Erez, 2005) Vol. 2, *zones d'occupation bulgare et italienne*, p. 483. *passim*.

33 Yad VaShem Archives, Oral Testimonies O.3/10578 Hebrew, 2000. and telephonic conversation with the survivor.

of the ZK. Any attempt to make contact with anyone on the other side of the fence, which was electrified, and to talk to him would have ended in death for all of them. So he used the song to break the prison boundaries the SS had created: (first) in the only possible way to contact the girls in a language he knew the SS did not understand, (second) in the only way it was possible to transmit forbidden information, and (third) in the only possible way to call for something the Germans were determined to prevent: the call to survive and witness. By singing he was directly opposing and resisting the Nazis' policy of annihilation and eradication, proving he was a real human being able to stand up even in the midst of the most inhumane furnace the world had ever seen, and most likely would ever see again. Even there, he did not lose his mind; he did not lose a certain sense of history. Even there, he could still think about the future, the possibility of a future when one will be able to testify about the massacre of the Jewish People. That's why he sang.

Communicating beyond death: Alzunia

After the war, in 1947, a delegation of Jewish personalities was sent to Poland to visit the extermination camps, killing pits and mass graves. When they arrived in Lublin, they visited Majdaneck and the region, and while they were visiting the site of a mass grave near Lublin, they saw a mountain of shoes. Someone spotted a piece of paper sticking out from underneath the heel of a child's shoe. The paper was brought to restoration. The following song was written on it in Polish: „My name is Alzunia, I am 9 years old, I wrote the following song on the melody of „Na woztusia z popielnika“. Here is the translation of the song:

*„How is it possible
To be a lonely, dying child
When Mother is in Auschwitz
And Daddy in Majdaneck?“³⁴*

Here is a nine year old little girl, Alzunia, who understands perfectly well she is going to die and the meaning of death, which is absolutely astonishing for a nine year old child. Her behaviour tells us that she comprehends very clearly that death signifies the end of her existence, of her being on earth, otherwise how can one understand the amazing display of invention and strength she shows in her behaviour? From the practical point of view, it must have been very difficult in her situation to find a piece of paper and something with which to write. And what should we say about her wish to leave a trace, this song, of herself as she surely knows, beyond a doubt, that she is doomed? This song is the way she found to

34 Halina Binbaum, *Shirim Lifnei umitoh haMabul*, (Poems before and within the Flood) (Sifriat Tel Aviv, 1990).

tell us that *beyond death and despite her killers' wishes*, she was once alive: a very strong, inventive little nine year old girl with the nickname „Alzunia“. She plays on the difference between the silenced subtext of the original song, which depicts a mother in a forest showing her son the beauty of the world, and the picture she paints: a little girl, alone, dying (there is no one to show her the world), doomed, no parent, her world is built out of places like Auschwitz and Majdanek. Here we have a little girl describing her world out of a question she knows has no answer: „How is it possible..?“

Without this song, Alzunia would have been one of those nameless children among the 1 500 000 Jewish children murdered by the Germans during the Holocaust. Thanks to this song, and to Alzunia's eager desire to leave a trace after her death, we have a voice, a name, and an age: a recorded picture. The song: a means of resistance beyond death and despite her killers' wishes for her and for her people.

A place: Treblinka

The Warsaw Ghetto was the biggest and the most crowded ghetto in Europe. It was erected in June 1940. Nearly half a million Jews were enclosed within its walls. During the next two years, many died of hunger, disease, murder or forced labour. Then on July 22nd 1942, the SS started a tremendous „Aktion“ that was to last until September 5th. Throughout that fateful summer, the same was occurring across Europe. During these terrible weeks when Jews were chased after and tracked down like animals, nearly 300 000 Jews from the Warsaw Ghetto were sent to Treblinka directly to their death in the gas chambers. Treblinka was an industry of death; there was no forced labour there, there were no slaves working for German factories. (The few hundred Jews that worked there were working for the SS and the Ukrainians guards, or worked for the death factory). From testimonies gathered after the war, during the month of August, a song was heard in the alleys of the ghetto. The name of this song: „Treblinka“. It is anonymous; no one knows who wrote the words or the music. This is the song that has survived with the greatest number of different versions. I know twelve different versions of this song. Let's start with the translation of the version that appears on the web site of the USHMM, since it originates from Warsaw:

There Lies Treblinka

*A storm raged through the world
Leaving people uprooted and homeless.
Without pity or sorrow, their world was destroyed,
The sun was torn from the heavens
And the day was turned into night.*

*There, not far, the Umschlagplatz lays waiting
There people push and shove*

*For space in the railcars.
 There, you hear a child crying to his mother:
 „Why are you leaving me? You will never come back to me!“
 The police roughly shout the order: „Go!
 You won't feel hungry!
 You'll get three loaves of bread!“
 But with these three kilos of bread
 They did not know that they were being
 Driven to their death.*

*There lays Treblinka.
 For everyone a final resting place.
 Whoever goes there
 Never comes back again
 The heart weeps when one recalls
 A sister, a brother murdered there.*

*The train is ready,
 And there is one thing left to say:
 „From Treblinka I am“!*

Another version of the song from the town of Mezrits:

The big Liquidation of Mezrits in Treblinka

Author: Elie Magid

(written 1943 in the forest)

*In Mezrits there is a wailing, a lament, a dread, a curse.
 Ukrainians came into the city very early this morning,
 The people – they run, they try to hide out,
 The Ukrainians – they beat: „everybody out to the market square“.*

*They run and they get hid from behind,
 The Germans found a hideout there,
 They threw grenades into it, we already can hear that,
 Instead of going to the square, they're letting blood flow there.*

*A mother also runs with her child on her hip.
 The police beat her: „Run faster to the square!“
 The mother – she runs faster, beaten, fast,
 She comes to the square and she does not have her child.*

*The dead are lying in the square and the streets
 The blood flows so that the earth is wet..*

*Gestapo is nearby so that one is caught up in fear,
They yell to the police: „Take the dead away!“*

*The Jews they sit troubled and in pain,
They tell: „Jews, stand up and form rows!“
The Jews all stand up fearful
They lead them half dead to the trains.*

*They've already bought the Jews to the train,
They are murdered and faint,
They are in gloom, and they are in pain,
They throw them, two hundred in each wagon.*

*The train gives a whistle and flies further away,
The Jews remain standing there perplexed.
The doors are locked, the heat is intense,
They open the windows and throw themselves out.*

*The Jews drop from the windows,
More than one lies there with a split head.
The Ukrainian look silently on, –
Shoots a Jew, who immediately falls.*

*The train flies, going up and down,
It's soon at Treblinka, the train stops,
They open the doors, they stand them in rows,
They lead them the Jews to the showers.*

*The Jews are soon led to the baths,
A child cries: „Mama!“ Another goes into spasms,
They turn the valves, the pipes for gas,
They burn the Jews to coals and ash.*

*In Mezrits sits a mother who's always thinking,
She sits and she cries there both by day and by night:
„Where are my children? Where is my husband?
They took them, packed them into the train!“*

*The world will consider the huge grave with tears,
And you should sentence only one, –
No more mothers, no brothers, no friends,
For us the sun has not yet shined.³⁵*

35 Shmerke Kacerginsky, *op. cite*.

This is a very long and interesting song. It appears in the anthology of Shmerke Kacerginsky: „The songs of the ghettos and the camps“, published 1954 in Buenos Aires. This version of the song „Treblinka“ is very interesting in part because of the restless feeling the song conveys. It is like hearing a commentary of someone who is actually a part of this scene, in the present moment. The writer and the singers become, therefore, immediate witnesses of the event.

Shoshanna Khalish gives an important testimony about this song in her book: „Yes, We sang!“ She writes: The first time I heard about Treblinka was in a slave labour camp at Peterswaldau near Breslau, where my sister and I had been taken from Auschwitz in August 1944. We were among a group of 75 girls selected for transportation to that camp on Upper Silesia, to join about eight hundred Polish Jews who were working there in a German ammunition factory. These girls had been in different ghettos and concentration camps before Peterswaldau and some already knew the existence of Treblinka. It was they who sang the Treblinka song. I can still recall the ominous awareness that the song conveyed as we listened to it in the midst of our own misery and deprivation, little though we knew then about the horrifying details of that deathcamp.³⁶

What Shoshanna Khalish tells us here is extremely important; she first heard about Treblinka through that song, in summer 1944. She and the Jewish Hungarian inmates with her that heard the song, learned about the existence of this death camp exactly *a year after the revolt and the following destruction of the camp*, by the Germans. Even more significant is the following: on April 19th, 1944, the National Jewish Committee decided to print, among other songs, the Treblinka song. The Jews knew that this song had a great effect on people because of its high artistic level. They then photographed the documents, put them on micro film and sent the film to London and New York by way of the Jewish and the Polish Resistance. This reflects what they all had thought: that the song was a *primary testimony of the murder occurring now in Poland*.³⁷

In this article, we have primarily described the songs of the Jews during the Holocaust as a means of communication, which took on many forms. The Nazis wanted to isolate the Jew completely, to dehumanize him, to make him lose his sanity before killing him and spreading his ashes all over the earth. The Nazis wanted to turn the world onto a place where even the murder of the Jews would have been forgotten. Facing this, one of the roles of these songs was to keep a record at some sort of level of the murder, the life, the struggle, the death and the

36 Shoshana Kalish and Barbara Meister, *Yes, We Sang, Songs of the Ghettos and the Concentration Camps*, (Harper and Row, New York, 1985), pp. 106–107.

37 Adolf A. Berman, *Miyimei haMahteret*, (From the days of the underground) Tel Aviv, (1971): „Shira Min haTeom; Dappim le Hekker haShoah ve haMered“ (Poetry from the abyss; Pages on the Research for the Holocaust and the Revolt“) (Hotzaat Menorah, 1971), pp. 289–298.

dying. Of course, there were many other roles: for instance, there were work songs which remind us of the songs of the black slaves in America. There were songs of faith and songs of anger and angst that expressed many dilemmas and questions relating to G'd. There were cabaret songs for the cabaret performances organised in the ghettos, including the Warsaw and Vilna ghettos, or in transit camps such as the Westerbork camp in Holland. Some of these songs were simply descriptions of daily life, some of them were incredibly humoristic. There were songs of hope and combat sung by the partisans in the ghettos and in the forests throughout Europe. It is beyond the scope of this article to completely analyse all the roles of the songs during the Holocaust. First and foremost, however, and through many of these songs, the Jews, even if unconsciously, expressed their humaneness, and maintained a sense of the source of life within themselves. I think that this is of the utmost importance for music therapists to understand. It is a complex process: finding the appropriate words to describe an experience that seems beyond description, adapting these words to a familiar melody chosen due to a more or less remote connection with the new words, and then singing this song to those surrounding you or singing them to yourself, in order to actually feel *alive*. The links between the acts of writing songs and singing songs alone or in a group, as well as singing in order to transfer information, or to maintain a feeling of being alive, is fundamental. It can be said that during any given time the Jews were in danger of losing their integrity, the songs and the singing helped them in remaining whole as individuals and as a community.

References

- Bauer, Y. (1989): Jewish Reactions to the Holocaust, MOD Books.
- Berman, A. (1971): Shira Min HaTeom, Dappim le Hekker haShoah ve haMered.
- Dworzetsky, M. (1976): The Day-to-Day Stand of the Jews. Yad vaShem. (Ed): The Catastrophe of the European Jewry, Jerusalem, pp. 377–378.
- Esh, S. (1962): The Dignity of the Deprived, AJC.
- Flamm, G. (1991): **Singing for Survival, songs of the Lodz Ghetto, 1940–1945**, (University of Illinois press.
- Friedlander, S. (2007): The Years of Extermination: Nazi Germany and the Jews, 1939–1943 HarperCollins Publisher.
- Hotzaat Menorah. (Ed): Miyimei haMahteret, pp. 289–298, Tel Aviv.
- Kalish, S.; Meister, B. (1985): Yes, we Sang, Songs of the Ghettos and Concentration Camps, Harper and Row, New York.
- Lechter, S. (2000): Anthology of Yiddish Folksongs, vol. 5: The Mordechai Gebirtig Volume, The Hebrew University of Jerusalem.
- Lemaire, F. C. (2001): Le destin Juif et la Musique: trois mille ans d'histoire, Edition Fayard.
- Rudavsky, J. (1997): To live with hope, to die with dignity, Spiritual resistance in the ghettos and camps, Aronson.
- Rudavsky, J. (1978): The Concept of Kiddush HaHaim, New York University.
- Yahil, L. (1987): HaShoah: Goral Yeyudei EAuropa 1932–1945, Shoken.

Tamar Machado-Recanati, desk Dorit Reuben
 Yad vaShem – The International School for Holocaust Studies
 P.O.B. 3477, Jerusalem, 91034, Israel
 machado@barak.net.il

Musik und Überleben Zur multifunktionalen Bedeutung von Musik in extremer Situation

Music and Survival – Multi-functional Significance of Music in Extreme Situations

Gabriele Knapp, Berlin, Oberkrämer/Brandenburg

Die Zeit des Nationalsozialismus in Deutschland hatte nicht nur Auswirkungen auf die Seelen der Opfer von Ausgrenzung, Diskriminierung, Verfolgung und Vertreibung, auch deren Nachkommen leiden bis heute unter den Folgen der Verfolgung. Die Nachkommen von deutschen nichtverfolgten Täter/innen und Mitläufer/innen tragen ebenso an der Last der Vergangenheit, wie Dan Bar On, Psychoanalytiker in Israel, feststellte. Am Beispiel von Musikerinnen, die im Orchester von Auschwitz überlebten, werden zunächst (musikalische) Bewältigungsstrategien unter psychischen Extrembedingungen beschrieben, aber auch, welche Traumata durch das Musizieren in Auschwitz entstanden. Am Beispiel einzelner Überlebender und ihrer Familien wird aufgezeigt, welche Rolle Musik in ihrem weiteren Leben spielte. In nichtverfolgten Familien wurde die Vergangenheit häufig durch Schweigen tradiert. Wie gehen junge Menschen heute mit der nationalsozialistischen Vergangenheit um? Zum Abschluss des Beitrags wird Musik als „Brücke“ zur Vergangenheit vorgestellt, die es nachwachsenden Generationen erleichtert, sich emotional den damaligen Geschehnissen und den Schicksalen von Verfolgten anzunähern.

Germany's National Socialistic Period not only had an impact on the souls of the victims of exclusion, discrimination, persecution and expulsion but their offspring as well, who still suffer today from the consequences of persecution. The offspring of nonpersecuted German perpetrators and accomplices also bear the burden of the past, ascertained Dan Bar, an Israeli psychoanalyst. Exemplified by female musicians, survivors of the Auschwitz Orchestra, is not only a depiction of the (musical) coping strategies from psychologically extreme situations but also a description of the trauma resulting from music-making in Auschwitz. Drawing from individual survivors and their families, the significance of music in their later lives is shown. Nonpersecuted families often did not speak about the past, passing on a legacy of silence. How do young people today cope with the National Socialistic past? The article concludes with a presentation of music as a „bridge“ to the past, facilitating subsequent generations to emotionally approach this history, as well as the fate of those persecuted.

Angesichts der Barbarei während der Zeit des Nationalsozialismus und des Völkermords in Europa scheint es beinahe befremdlich, sich mit der Rolle von Musik in dieser Epoche zu befassen. Doch spielte Musik sowohl für die Täter und Mitläufer des NS-Regimes wie auch für die von ihm Verfolgten eine wichtige Rolle in ihrem Alltag – teils auf ähnliche, teils auf unterschiedliche Art und Weise. In meinem Beitrag rücke ich die musikalischen Erfahrungen von Verfolgungsopfern in den Mittelpunkt, von Menschen also, die aus rassistischen oder politischen Gründen deportiert wurden und in Auschwitz musizieren mussten. Mit überlebenden Musikerinnen führte ich zwischen 1991 und 1996 im Rahmen meiner Promotion über das Frauenorchester in Auschwitz-Birkenau Interviews in ganz Europa und Israel (Knapp 1996). Mein Berufsweg als Musiktherapeutin wurde durch diese wissenschaftliche Forschung zu Musik in Konzentrationslagern bzw. über das Musizieren unter Extrembedingungen nachhaltig beeinflusst. Dass es in Auschwitz, einem Ort unglaublicher Menschenverachtung und Brutalität, Musik gab, schien mir kaum vorstellbar. Und doch mussten in den meisten Lagerabschnitten Häftlingsorchester aufspielen. Als ich mich mit der Thematik Musik in Auschwitz auseinanderzusetzen begann, war ich nach meiner jahrelangen Berufstätigkeit als Musiktherapeutin in unterschiedlichen Berufsfeldern geprägt von der Überzeugung, Musik habe heilende Kraft und eine wichtige Bedeutung für die Persönlichkeitsentwicklung des Menschen. Beides trifft tatsächlich zu, aber nicht ausschließlich. Denn in Auschwitz wie in anderen Konzentrationslagern wurden Musik und die Musizierenden nicht beliebig oder zufällig eingesetzt, sondern hatten verschiedenste Funktionen im Lageralltag zu erfüllen. Letztlich sollten sie die SS-Lagerführung und die Wachmannschaften darin unterstützen, ihren Dienst effektiv verrichten zu können: Musik diente der Ablenkung, Beruhigung, Demoralisierung und Folter der Opfer sowie der Selbsttäuschung und Beruhigung der Täter. Musik half den SS-Leuten, sich zu entspannen, sich zu amüsieren und ihre Arbeitskraft zu regenerieren. Weil die musizierenden Häftlinge direkt oder auf subtile Weise in den Vernichtungsapparat der SS verwoben wurden und nichts dagegen tun konnten, ist für sie das Thema Musik und Musizieren in Auschwitz bis heute mit starken Tabus behaftet.

Interviews mit Auschwitz-Überlebenden

Der Name Auschwitz steht symbolisch für den Massenmord an jüdischen Menschen und anderen Verfolgtengruppen während der Zeit der NS-Herrschaft in Europa. Wie viele Menschen in diesem größten Konzentrations- und Vernichtungslager ihr Leben verloren, kann nur geschätzt werden. Derzeit geht die Forschung davon aus, dass unmittelbar nach der Ankunft im Lager über 1,5 Millionen Menschen vergast wurden, davon waren über 90 Prozent jüdischer Herkunft. Von den 405 000 Menschen, die als „Zugänge“ registriert wurden – davon ca. ein Drittel Frauen –, gingen 261 000 durch die Bedingungen im Lager zugrunde (Sofsky 1993, 57). Die

Häftlinge vegetierten unter katastrophalen Bedingungen, die laut einem Bericht des Lagerführers Rudolf Höß im Frauenlager „ungleich schwerer“ waren als in den Männerlagern, da die weiblichen Häftlinge auf noch engerem Raum zusammengepfercht wurden; auch die sanitären und hygienischen Verhältnisse waren dadurch „bedeutend schlechter“ (Höß 1992, 54). Starben die Frauen nicht aufgrund der Zustände, gingen sie durch schwere körperliche Zwangsarbeit erschöpft und ausgezehrt zugrunde. Nur wenige waren Arbeitskommandos zugeteilt, die im Lagerjargon als „leichter“ oder „besser“ angesehen wurden wie beispielsweise die Schreibstuben der Lagerführung, die Lagerküche oder auch das von der Lagerleitung als Musikkommando bezeichnete Frauenorchester.

Schwerpunkt meiner Forschung über dieses Musikkommando war die Rekonstruktion seiner Geschichte sowie die Lebens- und Arbeitsbedingungen der Musikerinnen in Auschwitz-Birkenau, besonders interessierten mich jedoch deren individuelle und kollektive Bewältigungsstrategien der musikalischen Zwangsarbeit. Denn auch die Arbeit im Musikkommando war letztendlich Zwangsarbeit. Meine beiden zentralen Fragestellungen lauteten: Wie haben es die Mädchen und Frauen ertragen, in Auschwitz musizieren zu müssen? Und welche Bedeutung hatte die Musik in ihrem Leben nach der Befreiung? Gespräche mit Überlebenden des Frauenorchesters waren für mich von zentraler Bedeutung, da es kaum schriftliche Überlieferungen gibt. Die Interviews mit den Überlebenden wertete ich in Hinblick auf deren psychische Belastungen und Ressourcen unter den Extrembedingungen in Auschwitz aus. Zu bedenken war dabei, dass Erinnerungen subjektiv sind, und jede Überlebende erinnert sich anders oder an andere Dinge oder an manches gar nicht (mehr). So war mein wissenschaftliches Herangehen dadurch definiert, mich einem historischen Geschehen und psychologischen Erlebnisweisen zwar annähern, sie jedoch in all ihren Dimensionen und Facetten nicht erfassen zu können.

Meine Nachforschungen ergaben, dass ca. 60 Musikerinnen im Orchester musiziert hatten, von denen drei in Auschwitz ums Leben kamen, drei weitere im Konzentrationslager Bergen-Belsen kurz vor bzw. kurz nach der Befreiung im April 1945. Von 19 Frauen, die das Kriegsende erlebt hatten, war das weitere Schicksal unbekannt, da sie die von mir ausfindig gemachten Zeitzeuginnen aus den Augen verloren hatten. 16 weitere Frauen waren in den Jahren nach 1945 verstorben. Anfang der 1990er Jahre lebten elf Überlebende, teilweise schwer erkrankt und zu einem Interview nicht mehr in der Lage, in Europa, Israel und den USA. Mit sieben ehemaligen Musikerinnen, die in Europa lebten, konnte ich Interviews führen.

Abgesehen von einer Frau war keine Zeitzeugin sofort bereit, mit mir über ihr Leben und die Zeit im Orchester in Auschwitz zu sprechen. In der Regel ging deren Einwilligung in ein Interview eine behutsame Kontaktabstimmungsphase von teilweise mehreren Wochen voraus. Wie der Psychiater William Niderland feststellte, lässt sich diese Zurückhaltung bzw. Reserviertheit oder das Ablehnen jeglicher Befragung damit erklären, dass Holocaust-Überlebende über mit stark-

en Affekten beladene Lebensereignisse sprechen, die im Interview mit qualvoller Gedächtnis- und Bildschärfe zurückkehren (Niederland 1980, 230f.). Seiner Erfahrung nach vermeiden es die Verfolgungsoffer, über ihre traumatische Vergangenheit zu sprechen, aus Angst, von den Erinnerungen überwältigt zu werden und einen seelischen Zusammenbruch zu erleiden. Jedes Interview, das ich führte, hatte somit „die Historizität einer persönlichen Verletzung“ zum Gegenstand, was eine empfindliche Störung des „Vernarbungsprozesses“ für die Zeitzeuginnen bedeutete (Niethammer 1985, 403).

Musizieren in Auschwitz

Da Menschen, die die Erfahrung Auschwitz nicht gemacht haben, nicht nachvollziehen können, was sich dort ereignet hat, stellte ich gleich zu Beginn meiner Forschungsarbeit die Bezeichnung „Orchester“ im Zusammenhang mit Auschwitz in Frage. Denn mit dem Bild eines Orchesters verbinden sich bestimmte Vorstellungen, die für Auschwitz und auch andere Konzentrationslager nicht haltbar sind. Korrekter ist also der von der Lagerleitung verwendete Ausdruck „Musikkommando“, angelehnt an die Bezeichnung für die Arbeitskommandos, in die die Häftlinge in den Lagern eingeteilt wurden. Das hat den Effekt, der Realität der Arbeitsbedingungen in den Häftlingsorchestern zumindest sprachlich näher zu kommen.

Das Musikkommando im Frauenlager Auschwitz existierte von April 1943 bis Ende Oktober 1944. Ungefähr fünfzig Frauen aus zehn europäischen Ländern spielten im Orchester, zusätzlich gab es etwa zehn Notenschreiberinnen, die die Noten handschriftlich vervielfältigten. Die meisten waren zwischen 18 und 25 Jahre alt, wenige auch fast 40 Jahre alt, ca. zwei Drittel waren jüdischer Herkunft. Die Mehrheit hatte in ihren Familien Hausmusik ausgeübt bzw. privaten Musikunterricht erhalten, nur wenige hatten ein Konservatorium besucht, ihre Ausbildung aber verfolgungsbedingt – bis auf eine Ausnahme – nicht abschließen können. An Instrumenten wurden ihnen zur Verfügung gestellt: Geigen, Gitarren, Mandolinen, ein Kontrabass, ein Cello und sechs Blasinstrumente, zwei Akkordeons und ein Schlagzeug; für kurze Zeit gab es einmal einen Flügel. Zusätzlich gab es Sängerinnen.

Zunächst wurde ein Standardrepertoire aus Märschen und leichter Unterhaltungsmusik erarbeitet. Die Märsche oder Wanderlieder wurden am Lagertor gespielt, wenn die anderen Häftlingsfrauen zur Zwangsarbeit aus dem Lager hinaus- und abends wieder einmarschierten; die Unterhaltungsstücke beim Einsatz im sog. Häftlingskrankenbau und manchmal an der sog. Rampe, d. h. bei der Ankunft von Deportationszügen. Als sich das musikalische Niveau gehoben hatte, mussten die Musikerinnen Konzerte im Frauenlager geben, die auch einige Häftlingsfrauen besuchen durften. Die Musikliebhaber unter den SS-Leuten ließen sich außerdem zu jeder Tages- und Nachtzeit Privatvorstellungen im Musikblock geben, und die Musikerinnen hatten bei offiziellen Anlässen wie z. B. bei Lagerinspektionen, aufzutreten.

Die Mitglieder des Musikkommandos waren in einer eigenen Baracke untergebracht, in der es einen relativ gut ausgestatteten Übungsraum gab. Sie lebten unter etwas besseren hygienischen Bedingungen, konnten sich z. B. täglich duschen oder waschen. Jede Frau schlief auf einer eigenen Pritsche, trug bessere, wärmere Kleidung und hatte etwas mehr zu essen im Vergleich mit anderen Häftlingsfrauen im Lager. Denn nach Konzerten, die den SS-Lagerführern besonders gefallen hatten, gab es manchmal eine sog. Sonderzulage, also zusätzliches Essen.

Nach lagerinternen Maßstäben hatten die Orchestermitglieder eine „leichte“ Arbeit, denn sie mussten nicht den ganzen Tag im Freien arbeiten, waren nicht körperlich schwerer Zwangsarbeit unter wechselnden Wetterbedingungen und scharfer Bewachung ausgesetzt, und sie mussten nicht stundenlang Appell stehen. Tagsüber wurde ausschließlich geprobt oder es wurden Auftritte im Lager absolviert, aber keine andere Zwangsarbeit musste verrichtet werden. Doch auch die Musikerinnen wurden – wie die meisten KZ-Häftlinge – durch die musikalische Zwangsarbeit systematisch überbelastet. Sie arbeiteten mindestens zwölf Stunden täglich, häufig auch am späten Abend und sonntags, wenn sie Konzerte geben mussten. Die chronische Unterernährung und damit die körperliche Schwäche der Frauen erforderte eine enorme Anstrengung, das Pensum durchzuhalten, ja das Niveau des Orchesters unter diesen Umständen stetig anzuheben. Überliefert ist, dass besonders die Bläserinnen Atemnot bekamen, eine von ihnen fiel häufig in Ohnmacht. Wenn sich die Leistungen aber verbessern sollten, konnten die Spielerinnen nicht – wie es in anderen Arbeitskommandos üblich war –, die Zwangsarbeit boykottieren, indem sie beispielsweise langsamer arbeiteten, um ihre Kräfte zu schonen, oder ihre Arbeit schlechter ausführen, um heimlich Widerstand zu leisten. Sie mussten sich bemühen, ihre Leistungen zu verbessern.

Insbesondere der zweiten Kommandoführerin Alma Rosé aus Wien, die gleichzeitig Dirigentin war und die bereits auf eine Karriere als Violinistin und Leiterin einer Damenkapelle zurückblicken konnte, gelang es, binnen weniger Wochen das Niveau der Spielerinnen anzuheben. Sie hatten über 200 Stücke im Programm, zu denen Märsche, Schlager, leichte Unterhaltungsmelodien, Potpourris, Ouvertüren, Opern- und Operettenarien sowie klassische Werke gehörten. Vor allem unter Alma Rosé, einer Nichte Gustav Mahlers, stellten sich Arbeitsstrukturen her, die Ähnlichkeiten zu jenen Orchestern aufwiesen, die nicht unter Extrembedingungen musizieren müssen. Wenn heute Überlebende von Lagerorchestern zuweilen berichten, das Orchester bzw. die Musik habe ihnen das Leben gerettet, sind damit nicht nur materielle Vergünstigungen gemeint, sondern auch andere, psychologische Effekte, die mit der musikalischen Zwangsarbeit einher gingen. Was die Musikerinnen in Auschwitz betrifft, spielte die Musik, genauer das Musizieren, bei allen Qualen, das es verursachte, doch auch eine Rolle in der Überlebensstrategie jeder Frau, wenn auch der Stellenwert der Musik für das eigene Überleben nach Meinung aller Zeitzeuginnen nicht überschätzt werden darf.

Ewa Stern: Singen zwischen Traumatisierung und Überlebenshilfe

Von sieben Überlebensgeschichten, die ich in meiner Forschungsarbeit ausführlich beschreibe, möchte ich hier exemplarisch den Lebensweg der Sängerin Ewa Stern vorstellen, da diese im Vergleich zu anderen Zeitzeuginnen im Interview bemerkenswert offen über traumatische Erfahrungen in Verbindung mit ihrem Gesang sprach, wie auch über Situationen, in denen Musik ihr materielle Vorteile verschaffte oder emotionale Unterstützung war.

Zur Biografie von Ewa Stern

Ewa Stern (Pseudonym, G. K.), 1921 als Tochter jüdischer Eltern geboren, wuchs in Siebenbürgen/Rumänien auf. Nach dem frühen Tod des Vaters, der aus der Slowakei stammte, lebte sie mit ihrem Bruder bei der Mutter, die Geige spielte. Ewa Stern studierte Klavier und Gesang und wollte Opernsängerin werden, musste jedoch im März 1944, als die Nationalsozialisten Ungarn besetzten, ihr Studium drei Monate vor Abschluss abbrechen. Sie, ihre Mutter und ihr Bruder wurden für kurze Zeit in ein Ghetto verschleppt und mit einem der ersten Transporte nach Auschwitz deportiert, wo alle drei ins Lager eingewiesen wurden. Ende Mai 1944 gelangte Ewa Stern als Sängerin zum Frauenorchester und konnte durchsetzen, dass auch ihre Mutter aufgenommen wurde, die als Notenschreiberin arbeitete. Beide blieben im Orchester bis zu dessen Auflösung Ende Oktober 1944. Mit einem Transport wurden sie Anfang November in das Konzentrationslager Bergen-Belsen überstellt. Nach der Befreiung arbeitete Ewa Stern als Dolmetscherin für die britische Armee und gab zusammen mit anderen Künstlern Konzerte für Überlebende und Armeeingehörige. Im Oktober 1945 kehrte sie mit ihrer Mutter nach Rumänien zurück.

Ewa Stern sang sich wieder ein und erhielt schnell ein Engagement als Operettensängerin. Kurz vor der Besetzung Rumäniens durch die Sowjetarmee nahm sie die slowakische Staatsbürgerschaft (ihres verstorbenen Vaters) an, lebte einige Monate in der Slowakei, bevor sie 1947 weiter nach Prag ging, wo sie Gesang bei Tino Pattiera studierte. Im Mai 1948 heiratete sie und lebte mit ihrem Ehemann in der Schweiz. Für ihn gab sie das Singen auf, weil er es nicht mochte. Als 1957 die Ehe geschieden wurde, sang sich Frau Stern wieder ein. Sie trat in Europa und auch in Nordamerika auf. 1966 lernte sie ihren zweiten Ehemann kennen, der in der Bundesrepublik Deutschland lebte, wo sie seither ebenfalls lebt. Nun gab sie das Singen endgültig auf. Ewa Stern blieb kinderlos.

Interpretation von Aussagen Ewa Sterns in Bezug auf das Singen in Auschwitz

Als sich Ewa Stern im Quarantänelager von Auschwitz befand, war sie „äußerlich kaum von den anderen Frauen in der Baracke zu unterscheiden“. Sie verfügte aber noch über ihre Gesangsstimme, die sie – als sie Hunger hatte – als Tauschmittel einsetzen konnte: für ein Stück Brot sang sie die Arie der Madame Butterfly aus der gleichnamigen Oper von Puccini. Wahrscheinlich wählte sie diese Arie, die sie

„besser oder schöner gesungen“ hat als je zuvor, nicht zufällig. Es ist möglich, dass sie ihre eigene Verzweiflung und Trauer, aber auch ihre Hoffnung und Sehnsucht gerade in dieses Stück hineinlegen konnte: „All das, was mir bis dahin passiert ist“. Zu singen war für sie offenbar in diesem Moment auch ein emotionales Bedürfnis, um sich von einem inneren Leidensdruck zu befreien. An die Stimmung in der Baracke erinnerte sich die Zeitzeugin im Interview noch sehr genau: es herrschte eine „eisige Stille“, und viele Frauen weinten. Dass sie weinten, hatte sicherlich verschiedene Gründe, aber Ewa Stern führt es auf ihren schönen Gesang zurück, interpretiert also das Weinen als eine Art Anerkennung für sich selbst. Für kurze Zeit war sie wieder die Opernsängerin, die sich als Individuum aus der Masse der 800 Frauen heraushob, die mit geschorenem Kopf und schäbiger Häftlingskleidung alle gleich entstellten aussahen. Ihr Singen könnte daher auch als ein Akt der Selbstvergewisserung verstanden werden, mit dem sie sich beweisen wollte, dass sie einen wichtigen Teil ihrer Persönlichkeit während der entwürdigenden, traumatischen Aufnahme-prozedur in das Lager nicht verloren hatte.

Der Zufall wollte es, dass eine Aufseherin sie singen hörte: „Es hätte ja passieren können, dass ich das Stück Brot kriege, und damit hat sich das.“ Doch ihr Gesang rettete ihr in dieser Situation das Leben, davon ist sie überzeugt, und er war ihr später noch mehrmals eine Hilfe, weil sie dadurch Essen, Trinken und für sie wichtige Gegenstände wie beispielsweise einen Kamm zugesteckt bekam. Teils war es Zufall, dass andere sie singen hörten, teils schien Frau Stern ganz bewusst zu singen, möglicherweise in der Hoffnung, gehört zu werden und einen Vorteil daraus ziehen zu können, wie es zuvor schon einige Male der Fall gewesen war.

Im krassen Gegensatz zu den Situationen, in denen die Zeitzeugin selbst entscheiden konnte, ob sie singen wollte oder nicht, stehen jedoch die Situationen, in denen sie auf Befehl der SS singen musste. Das Singen an der „Rampe“, bei der Ankunft von Deportationszügen, ist ihr deutlich in Erinnerung. Häufig war sie gezwungen, „blödsinnige Dinge“ dort zu singen, um die im Lager ankommenden Menschen zu täuschen. Mehrmals sagte sie im Interview: „Ich weiß nicht, wie ich da singen konnte“, als ob sie sich wunderte, warum ihre Stimme nicht versagte. Möglich wäre aber auch, ihre Aussage moralisch zu interpretieren, im Sinne von „Wie konnte ich das nur tun?“, zumal im Sommer 1944 die Menschen aus ihrer Heimat Ungarn nach Auschwitz deportiert und die meisten sofort in der Gaskammer ermordet wurden. Einen Grund, warum sie diese Situation aushalten konnte, nennt die Zeitzeugin selbst. „Damals musste man es einfach tun, singen oder spielen und überleben wollen.“ Sie musste also wollen, ein Widerspruch in sich, der sicherlich nur in Auschwitz zu verstehen war. „Wenn ich zurückschaue, nehme ich es heute viel tragischer als damals auf, weil mir heute zu Bewusstsein gekommen ist, was das für grausame Sachen waren“, sagte sie im Interview. Ihre Aussage deutet darauf hin, dass sie damals und viele Jahre danach diese grausamen Erlebnisse verdrängen musste. Damals musste sie an der „Rampe“ den Impuls, die Menschen zu warnen, unterdrücken und weitersingen, sie musste sie in Sicherheit wiegen. Den Satz, in dem Ewa Stern auszusprechen versucht, wie sie die Situation

bewältigte, bricht sie ab: „Da zu singen, hat mich so viel...“. Man könnte diesen Satz auf verschiedene Weise zu Ende bringen, aber sicherlich würden Begriffe wie Mühe, Überwindung, Anstrengung oder enorme Kraft, die es sie gekostet haben mag, dort zu singen, kaum erfassen, was tatsächlich in ihr vorging. Im Interview machte sie nun einen Sprung und erzählte, dass es ihr leichter gefallen ist, in einem geschlossenen Raum singen zu müssen: „Das ist etwas anderes.“ Dies lässt sich wahrscheinlich dadurch erklären, dass ein Auftritt in einem geschlossenen Raum eher den Umständen entsprach, unter denen sie bereits als Sängerin aufgetreten war, und sie stand nicht für viele sichtbar öffentlich da, wie an der „Rampe“. Die von ihr verlangten Titel bei den sog. Privatkonzerten sang sie: „Mein Gott, da singt man halt.“ Aber die häufigen Besuche der SS-Leute, die ihren Gesang mochten, erlebte sie ambivalent. Einerseits hatte sie vor ihnen Angst, weil sie stets unangekündigt erschienen und bewaffnet waren, andererseits fühlte sie sich durch ihre regelmäßigen Besuche auch geschmeichelt: „Ich meine, ein größeres Kompliment gibt’s gar nicht.“ Offenbar hofierten die SS-Leute Ewa Stern. In Auschwitz war sie „der Star“, sagte sie im Interview, und wurde „von diesen Schweinehunden sehr geschätzt“. Sie gaben ihr den Spitznamen „Oui Madame“, nach einem damals beliebten Schlager von Rosita Serrano, oder sie wurde gar mit ihrem Vornamen gerufen: „Die Sängerin Ewa – antreten!“ In Frau Sterns Aussagen zeigt sich, wie zynisch und zweifelhaft die Anerkennung der SS war. Ein Star in Auschwitz zu sein, hieß, häufig und gut singen zu müssen. „Ich weiß nicht, warum: Ich [betont, G.K.] musste immer singen.“ Die SS wollte zufriedengestellt werden. Frau Stern geriet dadurch vermutlich unter großen Druck und in belastende Situationen, z. B. wurde sie zusammen mit einer Geigerin abgeholt, um bei einer Privatfeier ranghoher SS-Leute aufzutreten: „Und wir haben beide gedacht, jetzt ist es aus.“ Die Zeitzeugin bringt ihre Beliebtheit bei der SS mit ihrer Jugend in Verbindung und weist zurück, dass sie damals schön war. „Und ich glaube nicht, dass ich mit rasierem Kopf schön war.“ Als Sängerin präsentierte sie beides, ihren Gesang und ihren Körper bzw. ihr Äußeres, denn ihre Stimme war ihr körpereigenes Instrument. Wenn sie sang, zog sie die Blicke auf sich. Es ist durchaus vorstellbar, dass die SS-Leute eine Sängerin bevorzugten, die schön singen konnte und einen angenehmen Anblick bot, also jung und – vielleicht in deren Augen – hübsch war. Ewa Stern setzte, wenn sie sang, ihren Körper ein, wobei ihr sicher ihre Professionalität als Opernsängerin von Nutzen war. Es ist vorstellbar, dass sie in bedrohliche Situationen geriet, beispielsweise den Zudringlichkeiten von betrunkenen SS-Leuten ausgeliefert war, wenn sie zu deren Feiern abgeholt wurde. In jedem Fall hatte sie die SS-Leute zu unterhalten, vielleicht musste sie sie auch animieren, mitzusingen. Was sich im Detail bei diesen Zwangsauftritten ereignete, schilderte die Zeitzeugin im Interview nicht.

Ewa Stern spricht von den SS-Leuten meist als von „den Deutschen“, die ihrer Ansicht nach „wahnsinnig musikliebende Leute sind“, die in Auschwitz „nie so ein Klimpern“ akzeptiert hätten. Die SS hörte ihrer Ansicht nach zwar keine „gute Musik“, sondern „blödsinnige Dinge“, aber diese hatten von guter

Qualität zu sein. Ihre Aussage deutet auf zwei unterschiedliche psychologische Abwehrmechanismen hin. Zum einen scheint sich die Zeitzeugin mit dem Aggressor zu identifizieren, mit „den Deutschen“ als Musikkennern, die die Qualität ihrer Auftritte beurteilen konnten. Zum anderen wertet sie die gleichen Zuhörer ab, spricht ihnen musikalischen Sachverstand ab, was eine Möglichkeit für Frau Stern sein könnte, ihre Verachtung gegenüber „den Deutschen“ zum Ausdruck zu bringen. Sie steckte in einem Dilemma: Sie wurde von den Leuten geschätzt, die sie verachtete – eine Tatsache, die alle Musikerinnen im Orchester von Auschwitz zu bewältigen hatten. Aber Ewa Stern war bewusst: Wer geschätzt war, war „indirekt auch geschützt“. Ihrer Meinung nach musste die Musik nicht ihr, sondern der SS gefallen: „Das war der Sinn der Sache“. Ihr persönlich bedeutete das Singen in Auschwitz für ihr Überleben sehr viel, es machte ihr, sofern es selbstbestimmt war, manchmal Freude. Sie identifizierte sich mit dem Orchester, das – wie sie im Interview sagte – „bewundernswert“ war.

Effekte des Musizierens als Gruppe – musikimmanente Überlebenshilfen

Nicht nur auf individueller Ebene, auch innerhalb der Gruppe der Musikerinnen entwickelten sich beim gemeinsamen Musizieren Spiel- und Handlungsräume, die alle für sich nutzen konnten.

Erhalt zwischenmenschlicher Beziehungen – die gemeinschaftsbildende Kraft von Musik:

Die Leiterin des Musikkommandos Alma Rosé war zwar streng, aber auch gerecht. Ihre Fähigkeit, diplomatisch mit der SS umgehen zu können, war von Vorteil für alle Orchestermitglieder, die dadurch stetig bessere Lebensbedingungen erhielten. In den Erinnerungen von Zeitzeuginnen erscheint die Dirigentin – wenn auch zuweilen gefürchtet – doch als die „Retterin des Orchesters“, also als positive Autoritätsfigur. Manche Zeitzeugin sprach mit Stolz über das Niveau des Frauenorchesters oder über ihre persönlichen Fortschritte am Instrument. Es gelang Alma Rosé offenbar, die Spielerinnen auf ihre Person, auf das Üben und die Musik zu fixieren, sie war sowohl in menschlicher als auch in künstlerischer Hinsicht für die jungen Frauen eine wichtige emotionale Bezugsperson.

Auch unter den Spielerinnen stellten sich intensive Bezüge her. Für die Produktion von guter Musik ist es notwendig, dass sich alle Spielenden ihr unterordnen und ein optimales Zusammenspiel anstreben. So verschieden die Frauen bezüglich ihrer Sprache und Herkunft waren, beim Musizieren mussten sie eine Gemeinschaft bilden, aufeinander hören und sich aufeinander beziehen. Damit handelten sie gleichzeitig den Absichten der Machthaber zuwider, die Gefangenen zu vereinzeln und gegeneinander aufzuhetzen. Die musikalische Zwangsarbeit beruhte aber gerade auf Gemeinschaftsbildung und Zusammenhalt und verlangsamte somit den Prozess des Verfalls eines menschlichen Umgangs miteinander.

Einen ähnlichen Effekt hatte das heimliche Musizieren und Singen von Frauen miteinander.

Musizieren als Identitätsstiftung und die Wahrung von Menschenwürde:

Musizieren war keine sinnlose Arbeit, sondern produktiv. Individuelle und kollektive Fortschritte am Instrument waren unmittelbar erkennbar, was sich in psychischer Hinsicht positiv auf die Spielerinnen auswirkte. Die Zeitzeuginnen, die wichtige Positionen im Orchester hatten und sehr identifiziert mit ihrem Instrument waren, waren noch im Interview davon überzeugt, dadurch ihr Leben gerettet zu haben. Dies äußerte sich in Formulierungen wie „Meine Stimme hat mir das Leben gerettet“ oder „Das Cello hat mir das Leben gerettet“. Dies mag darin begründet sein, dass sich die Orchestermitglieder nicht zu reinen Nummern degradiert fühlten, wie dies in Auschwitz bei den meisten Gefangenen üblich war, und sie waren nicht ohne weiteres als Arbeitskraft „austauschbar“ oder zu ersetzen. Die Cellistin Anita Lasker-Wallfisch hat dies wie folgt formuliert:

„Ich unterschied mich von der Mehrzahl der Gefangenen durch mein Glück, dem Orchester anzugehören. Neben den offensichtlichen Vorteilen war das Wichtigste, dass ich, obwohl ich kahlgeschoren war und eine Nummer auf dem Arm trug, meine Identität trotzdem nicht vollständig verloren hatte. Wohl hatte ich keinen Namen mehr, aber man konnte sich auf mich ‚beziehen‘. Ich war ‚die Cellistin‘ und nicht ganz in der grauen namenlosen und unidentifizierbaren Menschenmasse zerschmolzen. Als ich im Lager war, habe ich niemals darüber nachgedacht, aber heute bin ich überzeugt, dass dies half, einen Funken menschlicher Würde zu bewahren.“ (Lasker-Wallfisch 1997, 116)

Flucht aus der Lagerwelt – Musik als emotionale Kompensation:

Das Musizieren ließ die Spielerinnen zuweilen die Realität vergessen, wenn sie sich vollkommen auf etwas anderes konzentrieren mussten. Dieser Zustand absoluter Konzentration konnte wie eine Droge wirken. Musizieren wurde zum Selbstzweck und schuf eine von der Lagerrealität abgekoppelte Realitätsebene (Oerter 1993, 263). Das Musizieren machte den Frauen oft Freude, es eröffnete im wahrsten Sinne des Wortes Handlungsspielräume und Gestaltungsfreiheit in einer Umgebung, die total reglementiert war. Mit Musik wurde dem Schmutz und dem allgegenwärtigen Tod Schönheit entgegengesetzt, die für kurze Momente gleichsam über der Atmosphäre des Lagers schwebte. In die Musik konnten die Spielenden und Zuhörenden Gefühle hineinprojizieren, die Gedanken wurden mit den Melodien davon getragen oder sie riefen Erinnerungen an frühere, bessere Zeiten wach.

Wollten die Frauen künstlerisch ansprechende Musik produzieren, durften sie emotional nicht vollkommen abflachen, was ihnen offenbar nur unter großen Anstrengungen möglich war, da die Umstände in Auschwitz zwangsläufig dazu führten, sich emotional abzutöten. Genau hierin lag eine der spezifischen Belastungen der Orchesterfrauen. Sie waren zu einem permanenten Wechsel zwischen

höchstmöglicher Sensibilität gegenüber der Musik und der Notwendigkeit, sich gegen die Einflüsse der Lagerwelt emotional abzuschotten, gezwungen. Ein „Panzer um die Seele“ war notwendig, um größere Überlebenschancen zu haben. Hilfreich war hier nur die allmähliche Zunahme an Professionalität. Alma Rosé erzwang ein hohes Maß an Konzentrationsfähigkeit, Disziplin und Selbstbeherrschung. So war ein Bestandteil der Orchesterarbeit das Erlernen von Verhaltensweisen, die die Abwehr gegen die schädlichen Einflüsse der Lagerwelt verstärken konnten.

Musik im Leben der Überlebenden

Wie haben die Musikerinnen des Frauenorchesters nach der Befreiung mit den Erfahrungen von Auschwitz weitergelebt? Welche Rolle spielte Musik weiter in ihrem Leben?

Die Jahre der Verfolgung und die Extremtraumatisierungen hatten Auswirkungen auf das weitere Leben aller Zeitzeuginnen. Nach Kriegsende waren sie gezwungen, weitgehend auf sich alleine gestellt mit ihrer völlig veränderten Lebenssituation zurechtzukommen. Die meisten fühlten sich einsam und wollten nicht über die Verfolgungserlebnisse sprechen. Diejenigen, die reden wollten, stießen auf Desinteresse, abgesehen von wenigen ihnen nahestehenden Angehörigen oder Freunden, die ihnen zuhörten. Die Mehrzahl beschloss, die Vergangenheit hinter sich zu lassen und ein neues Leben zu beginnen, trotz der gesundheitlichen und psychischen Beeinträchtigungen.

Bemerkenswert ist, dass alle Frauen weiter musizieren wollten, aber eine es nicht mehr konnte, weil sie Panikattacken bekam, wenn sie sich ihrer Geige näherte. Die meisten knüpften jedoch an die Ausbildung an, die sie vor der Verfolgung begonnen hatten, und verfolgten ihr Berufsziel, Musikerin zu werden, weiter. Auffällig ist, dass diejenigen, die schon von Kindheit an Musikerin werden wollten, nach der Befreiung konsequent weiter auf dieses Ziel hinarbeiteten. Vor der Verfolgung sprach alles dafür, dass sie eine erfolversprechende musikalische Karriere vor sich haben würden und Solistinnen werden könnten. Nach der Verfolgung fehlten oftmals die finanziellen und räumlichen Voraussetzungen und auch die soziale Unterstützung, um sich in dem Maße der Musik widmen zu können, wie sie es sich wünschten. Alle mussten zudem schnell schmerzlich erkennen, dass ihr Können nicht mehr dem vor der Verfolgung entsprach und nicht dem von gleichaltrigen Musikerinnen, die nicht verfolgt und im KZ gewesen waren.

Die Zeitzeuginnen zogen aus diesen bitteren Erfahrungen unterschiedliche Konsequenzen. Sie entwickelten entweder einen starken Ehrgeiz nach dem Motto: „Jetzt erst recht.“ Oder sie gaben ihre eigenen Ansprüche auf und passten ihre Berufsziele den realen Gegebenheiten an. Stark war bei allen in den ersten zehn Jahren nach der Befreiung der Wunsch nach eigenen Kindern. Nachdem sie geheiratet und Kinder bekommen hatten, stellten sie ihre berufliche Karriere zugunsten des Privatlebens zurück. Erst als die Kinder größer waren, übten einige wieder

einen Musikberuf aus, nun aber weniger ambitioniert, da die Kinder die wichtigste Sache in ihrem Leben blieben.

Ich möchte noch einmal näher auf das Schicksal von Ewa Stern und die Rolle, die Musik zeit ihres Lebens spielte, zurückkommen.

*Ewa Stern: „Ich spürte, dass mir etwas gefehlt hat.“ –
Die Rolle des Gesangs im Leben der Zeitzeugin*

Die Musik und das Lernen spielten im Leben von Ewa Stern von Kindheit an eine große Rolle. Die Mutter, selbst Musikerin, unterstützte sie in dieser Hinsicht. Frau Stern verfügte über die notwendigen Voraussetzungen, die eine Karriere als Opernsängerin begünstigen: Sie hatte einen schönen Sopran, besaß die erforderliche Professionalität, und sie war jung und hübsch. Zudem war sie selbstbewusst und schien eine Neigung zur Selbstdarstellung mitzubringen; denn die Entscheidung für den Beruf der Opernsängerin traf sie, weil sie „das eigentlich schöner fand: Schön angezogen steht man da, alle hören zu.“ Sie genoss es offensichtlich, als Künstlerin im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit zu stehen. Ihr Ziel war, eine first-class Sopranistin zu werden, bis ihre Pläne durch den Einmarsch der Nationalsozialisten in Ungarn zunichte gemacht wurden.

In Auschwitz wurde ihr Äußeres entstellt, das einen gewichtigen Teil ihrer Identität als Sängerin ausgemacht hatte. Wenn sie im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit der SS stand, war dies vermutlich beschämend und demütigend für sie. Zwar besaß Ewa Stern noch ihre schöne Stimme, aber sie selbst fand sich nicht mehr hübsch. Vor dem SS-Publikum, das sie als „Star“ auserkoren hatte, hatte sie Angst, zum Teil zog sie aus dessen offensichtlicher Anerkennung aber auch die lebensnotwendige Selbstbestätigung. Ihre Stimme schützte sie ihrer Meinung nach, sie sieht sie heute als ihre „Lebensretterin“ an. Manchmal konnte sie ihren Gesang als Tauschmittel einsetzen. Die Beziehung zu ihrer Stimme blieb trotz Auschwitz positiv besetzt, auch wenn die Zeitzeugin sie vorwiegend als Mittel zum Zweck einsetzen musste.

Ewa Stern sang nach 1945 weiter: „Musik war eigentlich auch weiterhin mein Lebensinhalt.“ Sie brauchte eineinhalb Jahre, um sich wieder einzusingen, spürte aber, dass ihr „etwas gefehlt“ hatte. Was ihr fehlte, sagte sie im Interview nicht, man kann es nur vermuten. Sicher meint sie nicht nur die verlorene Zeit ihrer musikalischen Ausbildung. Ihr fehlte vermutlich die körperliche und seelische Kraft für die Karriere als first-class-Opernsängerin, nachdem sie die Zeit in den Konzentrationslagern überstanden hatte. Sie schraubte also ihre Ansprüche an eine zukünftige Karriere herunter und strebte nun einen Erfolg als first-class-Operettensängerin an. Schon Ende der 1940er Jahre feierte sie erste Erfolge. Ihre gerade begonnene Karriere musste sie sogleich wieder aufgeben, weil sie vor der Sowjetarmee floh, und es vergingen einige Monate, bis sie in Prag wieder Unterricht nehmen konnte. Wiederum floh sie – jetzt mit ihrem Ehemann – in die Schweiz, wo sie ihm zuliebe nicht mehr sang. Nach ihrer Scheidung war Ewa Stern 35 Jahre alt und stand bald wieder auf der Bühne. Spricht sie über ihr Leben als Sängerin und ihren Erfolg,

wird Freude, Begeisterung und Stolz spürbar. „Und dann habe ich wieder gesungen, aber fast in der ganzen Welt, inklusive New York, fast überall in Europa, inklusive Paris.“ Sie trat auf, wann und wo sie wollte. Mit ihrem Comeback erlebte sie offensichtlich Ungebundenheit und Freiheit und genoss die Vielseitigkeit ihres Berufes. Es entsteht der Eindruck, als habe sie ihre frühere Beziehung zur Musik wiedergefunden, als sei sie in eine vertraute und geliebte Welt zurückgekehrt.

Als Frau Stern zum zweiten Mal heiratete, spielte die Musik eine zentrale Rolle, sie führte sie mit ihrem neuen Partner zusammen und verband sie zeit ihres Lebens. Ihre Karriere als Sängerin gab sie zwar auf, doch bedeutete dies keinen endgültigen Abschied von der Welt der Musik, da sie durch ihren Ehemann weiter in Künstlerkreisen verkehrte. Wenn Ewa Stern rückblickend erklärt: „Singen war immer das Höchste für mich“, deutet dies darauf hin, dass die Beziehung zu ihrem Gesang in Auschwitz nicht nachhaltig zerstört werden konnte. In ihrem späteren Leben konnte sie es wieder genießen, als Sängerin auf der Bühne und im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit zu stehen.

Nicht nur Ewa Stern, auch die anderen Zeitzeuginnen vermittelten mir – bis auf eine Ausnahme – in den Interviews den Eindruck, sich nach der Befreiung erfolgreich in die Gesellschaft integriert und sich ein neues Leben aufgebaut zu haben, mit dem sie zufrieden, ja glücklich zu sein scheinen. Gleichzeitig vermitteln die Interviews aber auch den Eindruck, dass sich alle Zeitzeuginnen schuldig fühlen und die Vergangenheit nicht vergessen können. Es hat sogar den Anschein, als fühlten sie sich doppelt schuldig: Zum einen, weil sie überlebten – hier spricht die Psychologie der Extremsituation von der „Überlebensschuld“ der KZ-Überlebenden. Zum anderen, weil die Interviewpartnerinnen durch die musikalische Zwangsarbeit überlebten. Herrmann Langbein, selbst Auschwitz-Überlebender, ist der Meinung, dass diese „doppelten Schuldgefühle“ bei vielen sog. privilegierten Häftlingen auftraten (Langbein 1987).

Fast alle von mir interviewten Überlebenden vermieden es, über die belastenden Seiten des Musizierens in Auschwitz zu sprechen, bis auf eine Frau, deren Psyche nachhaltig von den Erlebnissen im Orchester beeinträchtigt war. Dies führe ich auf ein grundsätzliches Dilemma speziell der ehemaligen Musikerinnen zurück: Einerseits übten sie in Auschwitz eine Zwangsarbeit aus, die es ihnen ermöglichte, sich mit ihrer Leistung zu identifizieren und stolz auf sich zu sein, da ja die Qualität des Orchesters gut war, was zum Erhalt von Selbstachtung und zur Stärkung des Selbstwertgefühles beitrug. Selbstachtung und Selbstwertgefühl waren für das existenzielle Überleben zwar nicht notwendig, hatten jedoch einen positiven Einfluss auf die Psyche. Andererseits führten aber gerade der Stolz auf die Arbeitsleistung und der Gewinn an Selbstachtung nach Bruno Bettelheim bei Holocaust-Überlebenden zu Konflikten, da man nicht nur dem verabscheuten Feind „auf gute Weise“ gedient hatte, sondern weil „die Selbstachtung von der Meinung eines Todfeindes abhängig war“ (Bettelheim 1965, 228). Es ist anzunehmen, dass diese Dilemmata nicht nur mit Schuldgefühlen, sondern auch mit Schamgefühlen einher gingen. Über die Arbeit im Frauenorchester zu sprechen,

bedeutet daher, sich erneut der Gefahr auszusetzen, von Schuld- und Schamgefühlen überwältigt zu werden.

So zieht sich – äußerlich betrachtet – die Musik durch das Leben der Zeitzeuginnen, da sie ja zum Leben vor und während der Verfolgung gehörte, ein Teil des Überlebens in Auschwitz war und wiederum ein Teil ihres Leben nach der Verfolgung. Aber im bewussten Erleben der Frauen gibt es diese Verbindung nicht. Das Gegenteil ist der Fall: Die Jahre der Verfolgung und Gefangenschaft werden vor allem in Hinblick auf die musikalische Ausbildung als verlorene Jahre erlebt, selbst bei jenen Frauen, die heute sagen: „Die Musik hat mir das Leben gerettet.“

Schweigen über den Nationalsozialismus und den Holocaust

Die Forschungsarbeit über Musik in Auschwitz hat meinen weiteren Berufsweg nachhaltig beeinflusst, schrieb ich weiter oben. Darauf komme ich nun zurück; denn die Begegnung mit Holocaust-Überlebenden und die Auseinandersetzung mit der Frage, wie der Holocaust von einem Land wie Deutschland ausgehen konnte, hinterließen in mir den Wunsch, zwar weiter mit Musik arbeiten zu wollen, dies nun aber mit einem stärkeren historischen Akzent. Im Laufe der Jahre, in denen ich als Dozentin und Projektkoordinatorin im außerschulischen Bildungsbereich mit Jugendlichen und Erwachsenen zu den Themen Nationalsozialismus und Musik tätig bin, kristallisierte sich allmählich als Bezeichnung für das was ich tue, die Formulierung „Erinnerungsarbeit mit Musik“ bzw. „Musik als kreatives Medium in der politisch-historischen Bildung“, heraus (Knapp 2005). Auch wenn hierbei meine Berufsidentität als Musiktherapeutin nicht primär gefragt ist, bildet sie doch immer die Basis insbesondere für meine Arbeit mit Jugendlichen. An einem Projektbeispiel zum Thema Musik als Überlebenshilfe für Gefangene im Konzentrationslager Ravensbrück werde ich nachfolgend einen Einblick geben, wie hilfreich musiktherapeutisches Hintergrundwissen für diese Arbeit ist.

Im zweiten Teil meines Beitrags wende ich mich nun dem Umgang der Mehrheit nichtverfolgter Deutscher mit der NS-Vergangenheit zu, genauer gesagt, den Auswirkungen, die heutige Jugendliche aus nichtverfolgten deutschen Familien verspüren. Denn die Zeit des Nationalsozialismus wirkte in den Familien fort, in den Familien der Opfer, aber auch in jenen von Tätern und Mitläufern. Die Tradierungsinhalte vermittelten und vermitteln sich individuell über psychische Prozesse an die Nachkommen, über sinnlich wahrnehmbare Erfahrungen, Worte, Gesten, taktile und Gefühlskommunikationen aus der frühen Objektbeziehung (nahe Bezugspersonen). Erfahrungen werden weitergegeben über Geschichten, Märchen und Legenden, die ein Kind von seiner Umgebung erfährt, „ein ganzes Paket von privaten, familiären, lokalen und nationalen Mythen“ (Rothschild 1998). Im öffentlichen Raum vermitteln sich Erfahrungen durch „eine Vielzahl von Ritualen aus Kultur, Moral, Religion und Ethnien über Generationen hinweg“, und diese Tradierung von NS-Erfahrungen wird auch als „transgenerationelles Gedächtnis“ bezeichnet (Ebd.).

Nach Kriegsende war die deutsche Mehrheitsgesellschaft mit ihrem eigenen Leid beschäftigt, die „Stimme des Gewissens“ (Eugen Kogon) wurde nicht wach. Auf den pauschalen Schuldvorwurf der Alliierten, von den NS-Verbrechen gewusst zu haben, reagierten die Deutschen mit Abwehr. Die Soziologin und Psychologin Gabriele Rosenthal spricht hier von der „Institutionalisierung des Mythos: Wir waren unwissende Mitläufer“ (Rosenthal 1992, 26). Die Leugnung des Unrechts, das Wegsehen und Weghören hatte schon während der NS-Zeit begonnen, indem man das Leid der Verfolgten nicht wahrnehmen wollte. Die meisten Deutschen versuchten nach 1945, schnellstmöglich in den Alltag zurückzufinden, und legten dabei eine Geschäftigkeit an den Tag, die Hannah Arendt, als sie sich 1949 erstmals nach ihrem Exil wieder in Deutschland aufhielt, entsetzte und die sie als „Hauptwaffe bei der Abwehr der Wirklichkeit“ bei den „Durchschnittsdeutschen“ bezeichnete (zit. nach Wollenberg 1997, 19). Erst 1967 setzten die Psychoanalytiker Margarete und Alexander Mitscherlich mit ihrem Buch „Die Unfähigkeit zu trauern“ in der Bundesrepublik eine erste Zäsur gegen das „große Schweigen“ und Verdrängen (Mitscherlich 1967). In psychoanalytischen Behandlungen hatten sie festgestellt, dass Patienten, wenn sie auf die NS-Zeit zu sprechen kamen, jegliche Verantwortung ablehnten. Die Geschäftigkeit der Deutschen deuteten Mitscherlichs als Kompensation des Verlustes ihres geliebten Führers Hitler, um den sie nie getrauert hätten. Die öffentliche Debatte um die Mitscherlich-Thesen, aber auch die Auschwitz-Prozesse zwischen 1963 und 1965 in Frankfurt am Main, waren sicherlich Auslöser für die Studentenbewegung, die als erste mit dem Mythos der „Stunde Null“ brach und Kontinuitäten der „NS-Eliten“ in der Bundesrepublik aufdeckte.

Auf ein großes Schweigen stieß auch Dan Bar-On, Professor für Psychologie an der Universität Beer Sheva in Israel, als er Mitte der 1980er Jahre mit Nachkommen aus Täter-Familien Interviews führte, um die psychischen Strukturen in diesen Familien zu untersuchen. Er beobachtete bei der zweiten Generation, die die NS-Zeit nicht selbst erlebt hatte, ein Phänomen, das er „Die Last des Schweigens“ nannte, eine Erstarrung, die nicht nur das private Leben der Nachkommen prägte, sondern auch das öffentliche Leben in der Bundesrepublik (Bar-On 1996, 18). Um das lange unausweichlich scheinende Schweigen zu durchbrechen, gründete Bar-On Gesprächskreise zwischen Nachkommen von Tätern und Nachkommen von Opfern. Auch wenn unbestreitbar ein trennender Graben zwischen ihnen bestand, da sie von den Geschehnissen im Nationalsozialismus in völlig unterschiedlicher Weise betroffen waren und sind, gab es doch in psychischer Hinsicht Parallelen in beiden Gruppen: „Deformationen, Traumatisierungen, Abspaltung durch Leiden/Erleiden als unschuldiges Opfer der Elterngeneration übertragen auf die Kinder und andererseits Abspaltungen, neurotische Zwänge, Leiden aus Verdrängung von Schuld durch Übertragung der Täter- und Mitläufergeneration auf deren Kinder [...]“ (Roberts 1997, 70f.). Die Nachkommen aus nichtverfolgten Familien sind darüber hinaus mit dem speziellen Problem konfrontiert, sich nicht auf ihre Wurzeln beziehen zu können oder zu wollen, da diese von den Taten ihrer

Eltern als „vergiftet“ empfunden werden. „Deutsche Identität wurde zu einer Ursache von Schande anstelle von Stolz“ (Bar-On 1996, 28). War zwischen den Angehörigen der Opfer- bzw. Tätergeneration noch kein Dialog und schon gar keine Versöhnung möglich, wollte Bar-On deren Nachkommen, die unter ähnlichen Symptomen litten, die Möglichkeit einer „sekundären Versöhnung“ geben, indem sie miteinander sprechen lernten und lernten, sich in die Augen zu sehen.

Die dritte Generation junger Menschen in Deutschland ist mit der Tatsache konfrontiert, dass sie in der Schule und den Medien viel zum Thema Holocaust und Nationalsozialismus hört und über die Verbrechen der Vorfahren informiert wird, häufig aber auf ein Schweigen in der eigenen Familie trifft. Diese Generation sucht nach ihren Wurzeln, wozu gehört, sich mit der Möglichkeit der Beteiligung eigener Familienmitglieder an Nationalsozialismus und dem Völkermord auseinanderzusetzen. Dahinter steckt letztlich die Suche nach der heutigen Identität als junge Deutsche (Stierlin 1982, 34). Beginnen sie, Fragen zu stellen, stellen sich ihre eigenen Eltern häufig nicht solidarisch neben sie, sondern schützend vor die Eltern, die die NS-Zeit erlebt haben, so dass die Enkel zusätzlich mit der Abwehr der Eltern und diffusen Schuldcomplexen bei den Großeltern konfrontiert sind. Viele Jugendliche kämpfen heute mit dem Erbe der NS-Vergangenheit, die Aufarbeitung wird an die Schulen delegiert. Nach Konrad Brendler versagt aber die Schule als Sozialisationsinstanz, da sie die emotionale Betroffenheit der Jugendlichen, ihr Entsetzen und ihren „existenziellen Schock“ bei der rein sachlichen Behandlung des Themas Nationalsozialismus nicht auffängt (Brendler 1994, 321). Auch das Schweigen in der eigenen Familie wird dadurch nur bedingt aufgelöst. Wie also kann eine Aufarbeitung mit den Jugendlichen und vor allem den Kindern der nunmehr vierten Generation gelingen? Was kann und muss ihnen als Nachkommen der Täter- und Mitläufer-Generation an Erinnerung und Wissen zugemutet werden? Batsheva Dagan, Psychologin und Holocaust-Überlebende, schlägt für die Auseinandersetzung mit dem Thema Holocaust bei der pädagogischen Arbeit mit Kindern vor:

1. ein schrittweises Vorgehen, das mit dem Entwicklungsniveau des Kindes korrespondiert;
2. ein inhaltlich auswählender, sich beschränkender Zugang, um die Traumatisierung der Kinder zu vermeiden;
3. die Betonung von Geschichten einzelner vor der Verallgemeinerung über die sechs Millionen jüdischen Opfer der Shoah;
4. eine systematische und strukturierte Beschäftigung mit dem Thema unter verschiedener Akzentuierung (z. B. historische, ökonomische und psychologische Aspekte) zu einem späteren Zeitpunkt, wenn die Kinder älter sind;
5. die unbedingten Einbeziehung des emotionalen Niveaus der Kinder (Dagan 1998, 48f.).

Diese fünf Bedingungen, die ursprünglich für die Erinnerungsarbeit mit Kindern und Jugendlichen in Israel entstanden, können gleichermaßen für die Erinnerungs-

arbeit mit Kindern in Deutschland gelten, wenn sich diese auch zusätzlich den Taten und der Beteiligung ihrer Vorfahren, vielleicht sogar ihrer eigenen Angehörigen, am Nationalsozialismus stellen müssen.

Musik als Brücke zur Geschichte des Nationalsozialismus

Musik hilft insbesondere jungen Menschen, die schwer erträglichen und in ihrer Dimension mit Worten nur schwer zu fassenden historischen Ereignisse über einen non-verbalen Weg zu erfahren, sowohl rezeptiv als auch aktiv-produktiv. Dass Musik sowohl für die Täter und Mitläufer des nationalsozialistischen Regimes wie auch für die Verfolgten eine Rolle in ihrem Alltag spielte, bietet Anknüpfungspunkte für die Bildungsarbeit zu den Themen Nationalsozialismus, Völkermord und Exil. So eignen sich Schülerinnen und Schüler beispielsweise über die (musikalische) Auseinandersetzung mit Liedern aus Konzentrationslagern Wissen über den historischen Kontext von NS-Verfolgung und KZ-Gefangenschaft an.

Eine Voraussetzung für den Einsatz von Musik in der Erinnerungsarbeit sollte sein, dass Kenntnisse über die musikhistorischen Gegebenheiten am jeweiligen Gedenkort bekannt sind, um zu vermeiden, dass Musik reinen Event-Charakter bekommt, beliebig eingesetzt wird und der Ort somit zur bloßen Grusel-Kulisse für Musikdarbietungen instrumentalisiert wird. Um Jugendlichen die Verbindung zwischen Musik und Gedenkort nachvollziehbar zu machen, sollten sie Musik mit dem historischen Kontext in Verbindung bringen können. Geeignet für die Vermittlung von Geschichte über das Medium Musik sind z. B. im Nationalsozialismus „verfemte“ Musik, Lieder und Musik aus Konzentrationslagern oder dem Exil, Lieder der nationalsozialistischen Bewegung, Kompositionen aus dem „inneren Exil“, Kompositionen nach 1945, mit explizit auf den Völkermord gerichteter Thematik u. ä. In jedem Falle sollten Musik und Lieder, aufgeführt an einem Gedenk- und Erinnerungsort, von den Opfern stammen oder ausdrücklich in Erinnerung an sie gespielt werden. Die Auseinandersetzung mit NS-Liedern bzw. der Musik der Täter sollte nicht dazu führen, sie einzuüben und aufzuführen. Da Gedenkstätten auch Orte der Trauer und Besinnung vor allem für die Nachkommen von NS-Verfolgten sind, ist es wichtig, dass die dort gespielte Musik dem Ort angemessen ist, zumal wenn sie bei laufendem Besucherverkehr oder vor Publikum aufgeführt wird. Möglich ist auch, improvisiertes Musizieren mit Geräuschen, Klängen oder der eigenen Stimme in den historisch-politischen Bildungsprozess einzubeziehen, beispielweise als Reaktion auf die Auseinandersetzung mit dem Gedenkort oder auf Grundlage eines Zeitzeugenberichts, eines Fotos oder einer Lagerzeichnung. Doch sollte Musik nicht beliebig eingesetzt werden im Sinne eines Abreagierens, sondern gezielt das bisher Erfahrene aufgreifen und auf eine andere Erlebnisebene transformieren, also eine weitere Dimension des Lernens und der Erfahrung eröffnen.

Musik in Verbindung mit der Bildungsarbeit zu Nationalsozialismus und Holocaust adäquat einzusetzen, den kreativen Prozess sich entwickeln zu lassen, ihn zu

kanalisieren und kontextbezogen aufzuarbeiten, erfordert sowohl musikalische als auch pädagogische Kompetenz sowie Erfahrung in der Vermittlung. Wenn diese Voraussetzungen gegeben sind, bieten sich insbesondere bei Kindern und Jugendlichen vielfältige Möglichkeiten, musikbezogene Elemente in die Erinnerungsarbeit zu integrieren. Denn Musik(-erziehung) beeinflusst die Persönlichkeitsentwicklung von Menschen positiv: Sie fördert soziales Verhalten, die Konzentrationsfähigkeit, individuelle Lernprozesse, verbessert das Gesamtklima in Gruppenzusammenhängen wie z. B. heterogenen Schulklassen, überwindet (Sprach-)Barrieren, fördert Empathie und Toleranz und stärkt damit den demokratischen Umgang miteinander und letztlich die Demokratie selbst. Der Umgang mit Musik (rezeptiv und produktiv) ermöglicht ein „erfahrungerschließendes Lernen“. Nach John Dewey vollzieht sich Lernen auf der Basis gemachter Erfahrungen, die dann effektiv sind, wenn sie gegenwärtige Motive des Lernenden in sich aufnehmen und dadurch Motivation für weiteres Lernen wecken. Musik als Bestandteil der Lebenswelt von Jugendlichen, fungiert also als eine Art Türöffner, weckt Neugier und Interesse, selbst wenn sie aus einer anderen geschichtlichen Epoche oder einem anderen Kulturkreis stammt. (Musikalisches) Handeln kann dann in seinen vier Grunddimensionen zum Einsatz kommen: Produktion, Rezeption, Reflexion, Vermittlung / Interaktion. Das entscheidende Erfahrungsmoment wird dabei bestimmt durch das sinnliche Element (Herz), die Theorie (Kopf) und die Aktivität (Hand). Gleichzeitig gibt es Parallelen zu den didaktischen Prinzipien der politisch-historischen Bildung wie exemplarisches Lernen, Orientierung an den Jugendlichen, Problemorientierung, Kontroversität, Handlungsorientierung und Zukunftsorientierung.

Ein Musik-Geschichts-Projekt mit Jugendlichen

Zum Abschluss meines Beitrags möchte ich ein Projekt vorstellen, das verschiedene Aspekte, die bisher zur Sprache kamen, aufgreift. Im Schuljahr 2004/2005 setzte sich eine altersgemischte Gruppe von Schülerinnen und Schülern (9., 10. und 12. Klasse) des Musikleistungskurses eines musischen Gymnasiums in Neustrelitz/Mecklenburg-Vorpommern mit der Bedeutung von Musik als Überlebenshilfe im ehemaligen Frauen-Konzentrationslager Ravensbrück auseinander (vgl. Knapp, Internet). Meine Aufgabe war, dieses einjährige Projekt zu koordinieren und inhaltlich zu begleiten. Am Anfang standen vier Projektstage in der Gedenkstätte Ravensbrück, die von mir gemeinsam mit dem Musiklehrer des Gymnasiums durchgeführt wurden. Auf dem ehemaligen Lagergelände beschäftigten sich die Jugendlichen in Kleingruppen u. a. mit Noten aus der Lagerzeit und übten ein Lied oder ein instrumentales Stück ihrer Wahl ein. Am letzten Projekttag wurden die Musikstücke aufgeführt und per Video aufgezeichnet. Die Jugendlichen suchten sich ihre Aufführungsorte auf dem Lagergelände selbst aus und gaben vor ihrer Darbietung eine kurze Einführung anhand folgender Fragen:

Welche Noten habt Ihr Euch ausgesucht und warum? Welche Informationen gibt es zu Euren Noten? An welchem Ort auf dem Lagergelände könnte Euer

Stück aufgeführt werden? Wo werdet Ihr es spielen und warum gerade dort? Was wisst Ihr über den Ort/die Situation in Ravensbrück, an dem/der Euer Stück zu Lagerzeiten zu hören war? Wenn Ihr es nicht wisst, verschafft Euch diese Informationen. Wie interpretiert Ihr Euer Stück? Wie möchtet Ihr es verstanden wissen? Wollt Ihr eine bestimmte Stimmung ausdrücken?

Dass ich solche Fragen stellte, hängt nicht nur mit meiner Rolle als Gedenkstättenpädagogin zusammen, sondern auch mit meinem Selbstverständnis als Musiktherapeutin. Mir kam es nicht in erster Linie darauf an, dass die Jugendlichen Noten aus dem Lager einfach vom Blatt abspielten und das möglichst korrekt, sondern in der Beschäftigung mit Musik aus der Lagerzeit sehe ich ein Mittel, die Jugendlichen zu emotionalisieren und sie zu berühren. Sie nähern sich einem Stück anders, wenn sie zuvor etwas über den Ort und den Kontext erfahren haben, an dem es entstanden ist, und auch über die Person, die es verfasst hat. Beispiele von „Berührungen“ im Rahmen dieses Projektes möchte ich kurz vorstellen:

Fünf Schüler (2 Gitarren, Kongas, Klarinette, Querflöte, Chimes) beschäftigten sich zuerst mit einem Lied aus Ravensbrück, das ihnen aber zu traurig klang. Daher schufen sie eine Eigenkomposition – eine Mischung aus Jazz und Klezmer – mit freier Improvisation im Mittelteil und nannten ihr Stück „Die Hoffnung stirbt zuletzt“. Sie spielten es konzentriert und beinahe in sich versunken vor dem Bunker – dem ehemaligen Lagergefängnis – unter freiem, stark bewölktem Himmel und bei heftigem Wind. Sie verstanden ihr Stück als Ausdruck der Hoffnung der Gefangenen, wenn sie aus den Zellen auf den nahe gelegenen See blickten und sich nach der Freiheit sehnten. Die anderen Besucher, darunter viele Jugendliche, unterbrachen spontan ihren Gedenkstättenrundgang und hörten ruhig zu. Anschließend applaudierten sie, eine schöne und unerwartete Reaktion für die Musikgruppe, die gar nicht bemerkt hatte, wie sich ihr Publikum immer mehr vergrößert hatte.

Ein Schüler (Akkordeon) hatte das Lieblingslied polnischer Häftlingsfrauen „Modlitwa obozowa“ (Lagergebet) von Moll nach Dur transponiert – aus gleichem Grund wie die erste Gruppe. Mit seinem Spiel wollte er die Hoffnung der Gefangenen auf baldige Befreiung zum Ausdruck bringen. Er spielte zum Gedenken an die polnische Häftlingsgruppe im Raum der Stille im Bunker. Besonders beeindruckend war hierbei, dass er – der keinen Anschluss an die anderen Kleingruppen gefunden hatte – ganz alleine spielte, was großen Mut erforderte. Seine Aufregung äußerte sich darin, dass er sich beim ersten Anlauf häufig verspielte, was zu einer heiklen Situation führte, da die Mädchen leise zu kichern begannen. Ich ermunterte ihn, ein zweites Mal zu spielen, was ihm wesentlich besser gelang und ihm Applaus (und sicherlich auch heimliche Bewunderung) von uns allen bescherte. Mir kam es in dieser Situation nicht auf richtige oder falsche Töne an, sondern auf die Absicht dieses Jungen, in Erinnerung an die polnischen Gefangenen überhaupt zu spielen, was er mit anrührender, bemerkenswerter Ernsthaftigkeit tat. Zudem wollte ich, dass auch die anderen diesen Aspekt erkannten und sich nicht über ihn lustig machten. Es freute mich, dass dieser Junge – der Außenseiter – im zweiten

Anlauf seinem eigenen Anspruch gerecht werden konnte, gut zu spielen und dafür auch Anerkennung von allen bekam.

Eine weitere heikle Situation entstand bei der Präsentation einer Gruppe von drei Sängerinnen und einer Schülerin, die sie am E-Piano begleitete: Sie hatten sich die Noten des Abendliedes „Der Mond ist aufgegangen“ ausgesucht, das in Ravensbrück gelegentlich in einzelnen Baracken gesungen wurde, wenn die Häftlingsfrauen aufgrund ihrer Verzweiflung nicht zur Ruhe kommen konnten. Die Schülerinnen traten in der ehemaligen Garage des Konzentrationslagers auf, in der heute eine Dauerausstellung zum Thema „Die Sprache des Gedenkens“ gezeigt wird. In diesem Betonbau herrscht eine ausgesprochen gute Akustik, die die Stimmen gut zur Geltung brachte. Ein Mädchen war besonders aufgeregt, weil ihre Mitsängerinnen durch die Teilnahme im Schulchor ihrer Ansicht nach besser geschulte Stimmen hatten. Hinzu kam, dass dieses Mädchen in der Nacht zuvor gegen verschiedene Regeln der Hausordnung in der Jugendherberge verstoßen hatte und von ihrem Lehrer heftigst zur Rede gestellt worden war. So zitterte ihre Stimme sehr, als sie ihre Strophe zu singen begann, aber sie traf die Töne und wurde allmählich sicherer. Der Unterschied zu den anderen beiden Mädchen bestand lediglich darin, dass sie „Der Mond ist aufgegangen“ mit verpoppter Stimme sang, womit sie ihrer Strophe eine völlig eigene Note gab. Entscheidend war für mich wiederum, dass sie sich traute, trotz Müdigkeit und Ängsten zu singen. Als sie sich später auf der Videoaufzeichnung singen hörte, begann sie zu weinen, weil sie erstaunt war, wie gut ihr Auftritt gelungen war.

Zwei Schülerinnen übten ein von Ernst Strauss vertontes Gedicht Käthe Leichters „An meine Brüder in den Konzentrationslagern“ für zwei Geigen ein. Käthe Leichter, österreichische Sozialdemokratin und Jüdin, wurde 1942 vergast. Die Mädchen schrieben eine Geigenstimme für Querflöte um und spielten das Stück dann in einer Version für Geige und Querflöte vor der Einzelzelle mit dem Prügelbock im Bunker. Auch hier war die Musik von anderen Besuchern zu hören, die sich automatisch still verhielten. Dieses Stück, gespielt an diesem Ort, führte unweigerlich dazu, nicht zu applaudieren, sondern die Musik still in sich nachklingen zu lassen.

Schlussgedanken

Die Reflexionen und das Schreiben über meine vermeintlich nicht musiktherapeutische Arbeit in den vergangenen Jahren führte mir vor Augen, dass sowohl meine Forschungsarbeiten über Musik in Konzentrationslagern als auch die Erinnerungsarbeit mit Musik ohne meine Ausbildung und Berufspraxis als Musiktherapeutin vermutlich nicht entstanden wären. Viele Jahre war ich mit meinem spezifischen Zugang zur Geschichte eine Einzelkämpferin, da in historischen Kreisen meine Arbeit als „zu psychologisch“ nicht wirklich ernst genommen wurde. Bis heute fragen mich Kollegen vor einem Studientag gelegentlich: „Na, singst du

heute wieder mit deiner Gruppe?“, was ich früher als Missachtung meiner Arbeit empfunden habe. Inzwischen nehme ich solche Bemerkungen mit Humor, zumal meine Praktikant/innen und Hospitant/innen dazu beitragen zu erzählen, welche Chancen gerade in der Verbindung von politisch-historischer Bildung mit Musik liegen.

Mir persönlich hat die Auseinandersetzung mit der Kehrseite von Musik eine neue Dimension im Umgang mit diesem Medium eröffnet, die zunächst – zu meinem eigenen Bedauern – dazu führte, dass ich selbst nicht mehr musikalisch aktiv sein wollte. Das Wissen um den Musikmissbrauch in Auschwitz hat meine ohnehin vorhandene Sensibilität im Umgang mit Musik in eine vorübergehende Überempfindlichkeit verwandelt. Heute ist sie wieder ein wichtiger Bestandteil meines Lebens, wenn auch auf eine andere, vielleicht weniger unbefangene Weise als früher.

Literatur

- Bar-On, D. (1996): Die Last des Schweigens. Gespräche mit Kindern von Nazi-Tätern. Reinbek
- Bettelheim, B. (1965): Aufstand gegen die Masse. Die Chance des Individuums in der modernen Gesellschaft. München
- Brendler, K. (1994): Die Holocaustrezeption der Enkelgeneration im Spannungsfeld von Abwehr und Traumatisierungen. Jahrbuch für Antisemitismusforschung. Frankfurt/M. 1994, S. 303–340
- Dagan, B. (1998): Wie können wir Kindern helfen, über den Holocaust zu lernen? Ein psychologisch-pädagogischer Zugang. Warum, was, wie und wann? In: Moysich, J.; Heyl, M. (Hrsg.): Der Holocaust. Ein Thema für Kindergarten und Grundschule? Hamburg
- Höß, R. (1992): Aufzeichnungen. In: Auschwitz in den Augen der SS. Rudolf Höß, Pery Broad, Johann Paul Kremer. S. **Warszawa**, 25–94
- Knapp, G. (1996): Das Frauenorchester in Auschwitz. Bewältigungsformen musikalischer Zwangsarbeit. Hamburg
- Knapp, G. (2005): Musik als Medium in der Bildungsarbeit zu Nationalsozialismus und Holocaust – Überlegungen zu einer musikbezogenen Erinnerungsarbeit mit Jugendlichen. In: Hansen-Schaberg, I.; Müller, U. (Hrsg.), „Ethik der Erinnerung“ in der Praxis. Zur Vermittlung von Verfolgungs- und Exilerfahrungen. Wuppertal, S. 135–155
- Knapp, G.: Musik im Frauen-Konzentrationslager Ravensbrück. In: Internet: www.lernen-aus-der-geschichte.de/?site=pr20070118044504&lp=de
- Langbein, H. (1987): Menschen in Auschwitz. Wien
- Lasker-Wallfisch, A. (1997): Ihr sollt die Wahrheit erben. Breslau – Auschwitz – Bergen-Belsen. Bonn
- Mitscherlich, A. und M. (1967): Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens. München

- Niederland, W. G. (1980): Folgen der Verfolgung. Das Überlebenden-Syndrom. Seelenmord. Frankfurt/M.
- Niethammer, L. (1985): Fragen – Antworten – Fragen. Methodische Erfahrungen und Erwägungen zur Oral History. In: Niethammer, L.; von Plato, A. (Hrsg.): „Wir kriegen jetzt andere Zeiten.“ Auf der Suche nach der Erfahrung des Volkes in nachfaschistischen Ländern. Berlin, S. 392–445
- Oerter, R. (1993): Handlungstheoretischen Fundierung. In: Bruhn, H.; Oerter, R.; Rösing, H. (Hrsg.): Musikpsychologie. Ein Handbuch. Reinbek, S. 253–267
- Roberts, U. (1997): Anklagen, Verschweigen, Verdrängen. Die NS-Zeit im Konflikt der Generationen. Psychosozial, 20. Jg., Heft 67, S. 61–75
- Rosenthal, G. (1992): Kollektives Schweigen zu den Nazi-Verbrechen. Bedingungen der Institutionalisierung einer Abwehrhaltung. Psychosozial, 15. Jg., Heft 51, S. 22–33
- Rothschild, B. (1998): Die Macht des Schweigens („Historische Wahrheit – ein vernachlässigtes psychoanalytisches Konzept“). Vortrag gehalten am 02.12.1998 in der Israelitischen Cultusgemeinde in Zürich (ICZ-College)
- Sofsky, W. (1993): Die Ordnung des Terrors. Das Konzentrationslager. Frankfurt/M.
- Stierlin, H. (1982): Der Dialog zwischen den Generationen über die Nazi-Zeit. Familiendynamik, Heft 1, S. 31–48
- Wollenberg, J. (1997): 8. Mai 1945 – die „Stunde Null“, die keine war. In: Butterwegge, C. (Hrsg.): NS-Vergangenheit, Antisemitismus und Nationalsozialismus in Deutschland. Beiträge zur politischen Kultur der Bundesrepublik und zur politischen Bildung. Baden-Baden, S. 15–43

Dr. Gabriele Knapp
Eisenacher Str. 74, 10823 Berlin
E-Mail: gabrieleknapp@t-online.de

**Musiktherapierelevante Entwicklungen vor 1938
Die frühen Quellen der Musiktherapie, 20 Jahre
der inneren und äußeren Emigration sowie Transferleistungen
auf dem Weg zur Institutionalisierung im Jahr 1958**

**Relevant Development in Music Therapy Before 1938
Early Sources of Music Therapy, 20 Years of „Inner“
and External Emigration, and the Transfer of Achievement,
Leading to Institutionalization in 1958**

Elena Fitzthum, Wien

Für die Zwillinge Jan und Sepp, die 1943
in einem Kinderheim in Bamberg
von den Ärzten der Nazis getötet wurden,
und über die niemand je sprach

Die ersten Musiktherapeuten in Europa sowie die Protagonisten im Vorfeld institutionalisierter Musiktherapie arbeiteten an der Schnittstelle von Pädagogik, Kunst und Therapie. Über deren pädagogischer Auseinandersetzung waren sie stark beeinflusst von den neuhumanistischen Ideen Wilhelm von Humboldts. Hinzu kam das emanzipatorische Potential der Reformbewegungen um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Bis 1933 war bereits die Basis zukünftiger Musiktherapie erarbeitet, diese wurde jedoch durch den Nationalsozialismus zerstört bzw. die Protagonisten mussten fliehen. Am Beispiel Wiens als älteste Ausbildungsstätte Europas lässt sich beweisen, dass die Musiktherapie keine amerikanische Importware war, sondern in Europa originär entstanden ist. Im Exil überlebten die Grundannahmen späterer Musiktherapie, auf die man mit zwanzigjähriger Verzögerung ab 1958 aufbauen konnte.

The first music therapists in Europe, as well as advocates of pre-institutionalized music therapy, worked in conjunction with pedagogy, art and therapy. Beyond their pedagogical disputes, they were strongly influenced by Wilhelm von Humboldt's new humanistic ideas. Added to this was the emancipating potential of the Reform Movement at the turn of the 19th to the 20th century. By 1933, the foundation for future music therapy had been established; under national socialism it was destroyed or rather, its advocates had to flee. Exemplified in Vienna, the oldest training program in Europe, it becomes evident that music therapy was not an American import but an original development in Europe. The basic principles of subsequent

music therapy survived in exile, from which in 1958, after a 20-year delay, one could continue building upon.

I. Aktueller Diskurs: Das Verhältnis der Musiktherapie zu ihrer Geschichte¹

Der Österreichische Arbeitskreis für Gruppendynamik und Gruppentherapie (ÖAGG) gab 1998 eine Studie zu den Nachwirkungen der NS-Zeit in heutigen Psychotherapieformen heraus (Baumgartner; Bolen; Winterauer 1998). Die ausgewerteten Interviews ergaben, dass die Ausbildungsinstitutionen diese Problematik nicht in ihren Curricula berücksichtigen, es keine einheitliche Diagnostik für die Extremtraumatisierten der NS-Zeit und kein einheitliches Vokabular zum Thema „Nationalsozialismus“ gibt. Im darauf folgenden Jahr veranstaltete eine der Studienautoren, Gertrud Baumgartner, zusammen mit mir im Rahmen des 2. Weltkongresses für Psychotherapie in Wien einen Workshop über „Sprache und Sprachlosigkeit mit dem Thema Nationalsozialismus“. Dieser Workshop fand in Zusammenarbeit mit AMCHA (Nationales Zentrum für psychosoziale Unterstützung von Holocaust-Überlebenden und deren Familien in Israel, gegründet 1987 von einer Gruppe engagierter Holocaust-Überlebender und Psychologen) und ESRA (Psychosoziales Zentrum für die jüdische Bevölkerung Wiens, gegründet 1994 als Beratungs- und Behandlungszentrum) im Rahmen des Subsymposiums „Psychotherapie mit Opfern des Holocaust“ statt.

All diese mir bekannten interdisziplinären Auseinandersetzungen zu einem Thema unserer Geschichte, das sich in diesem Jahr zum 70. Mal jährt – Hitler „besetzte“ am 12. März 1938 Österreich – beschäftigen sich mit den Auswirkungen auf das Individuum Mensch, also mit unseren Patienten. Es wird nicht auf der Ebene der Rolle des Therapeuten reflektiert und nicht auf der Ebene unserer heutigen Ausbildungsinstitutionen. Disziplinen wie die Medizin und die Musikwissenschaft haben eine weitaus größere Kultur in der Auseinandersetzung mit dem Thema „Medizin und Nationalsozialismus“ oder „Musik und Nationalsozialismus“ aufzuweisen.

So kann das engagierte Thema dieses Jahrbuches nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich die Disziplin Musiktherapie nie auf eine Auseinandersetzung mit den Folgen der NS-Zeit eingelassen hat. Will die Musiktherapie in Zukunft im Kanon der psychotherapeutischen Verfahren ernst genommen werden, muss sie sich zwangsläufig mit den individuellen Ausprägungen von gesellschaftlichen Risikofaktoren in der aktuellen und in der vergangenen Lebenssituation der

1 Der vorliegende Artikel beschreibt frühe Entwicklungen der Musiktherapie in Österreich, es muss jedoch darauf hingewiesen werden, dass die meisten hier beschriebenen historischen Stränge nachweislich auch zu anderen Schulgründungen im Ausland führten. Alle erwähnten Protagonisten standen ebenso persönlich und fachlich in Kontakt mit den Pionieren außerhalb Österreichs.

Klienten auseinandersetzen. Diese historische Reflexion ist für den Klienten wie für die Disziplin Musiktherapie vonnöten. Beide, der Klient und die Musiktherapie, bedürfen der Identität. Während andere therapeutische Verfahren durchaus in der Lage sind, ihre Geschichte zu erzählen, pendelt die Musiktherapie gerne zwischen ihren zwei Ursprungsmythen. Gemeint sind die segensreiche Wirkung des Harfenspiels am Beispiel Sauls und Davids im Alten Testament und das Bild einer jungen aufstrebenden Nachkriegsdisziplin. In diesem Spannungsfeld entsteht ein inkohärentes Bild, das sich nicht so leicht abschütteln lässt. Dies ist für einen Profilierungsprozess, der die junge Disziplin nach außen gut positionieren soll, hinderlich. Die vermehrte Wirksamkeitsforschung in jüngster Zeit lässt zwar auf ein enormes Potential der Musik(-Therapie) schließen, unbestritten zeichnet sich aber eine Disziplin immer noch dadurch aus, dass sie auch ihre Geschichte zu beschreiben und zu lehren weiß. Sonst „spielen Ideologie und Mythenbildung eine wesentliche Rolle und dienen dem Verschweigen und Verdecken“ (Baumgartner; Bolen; Winterauer 1998, 25).

Bis auf wenige Dissertationen aus Hamburg (Fitzthum 2003a; Ster 2006; Jürgens 2007; Mössler 2008), welche alle im Fach Musiktherapie am Institut für Musiktherapie der Hochschule für Musik und Theater Hamburg geschrieben wurden, und einem Subsymposium, das von Manuela Schwartz am 7. Oktober 2005 in München im Rahmen einer Tagung der Musikwissenschaftler zu dem Thema „Geschichte der Musiktherapie“ organisiert wurde, sind mir keine öffentlichen Diskussionen in diesem Zusammenhang bekannt. Es fällt auf, dass sich in Wien auf der Ebene der Diplomarbeiten viele Studierende mit dem Thema der Identität unserer Profession oder der zukünftigen Professionalisten auseinandersetzen (Tripamer 1998; Joham 1999; Leitner 2001; Weber-Guskar 2004; Machowetz 2005; Fussi 2005; Lanzendorfer 2007). Dies lässt vermuten, dass die dritte Generation der Musiktherapiestudenten ein großes Bedürfnis hat, persönliche Motivation und kontextuelle Bezüge der Musiktherapie voneinander zu trennen. Jedoch darf diese, vielleicht lokale, Entwicklung nicht überschätzt werden. Während des vergangenen europäischen Kongresses für Musiktherapie in Eindhoven 2007 gab es keinen Vortrag zur Geschichte der Musiktherapie, hingegen auffallend viele zum Thema „Music Therapy with Holocaust Survivors“. Nicht überraschend war, dass die Vortragenden, die sich dieses Themas annahmen, aus Israel kamen. Es waren Kollegen und zugleich Betroffene der zweiten und dritten Generation. In Eindhoven war die Ambivalenz des Publikums spürbar. Entweder machte das Gefühl der Betroffenheit die Anwesenden sprachlos oder – wie in einem Fall – sogar ablehnend: „Ich habe das mein Leben lang zu Hause gehört, warum reden Sie schon wieder darüber?“, sprach eine junge zuhörende Musiktherapeutin und weinte. Sie erklärte uns, dass ihre Großeltern KZ-Überlebende waren und sie „zufällig“ in diesen Vortrag geraten wäre.

Ich gehe in den folgenden Ausführungen von der simplen Annahme aus, dass die Zeit des Faschismus in Europa ihre Spuren überall hinterließ, somit auch in der Musiktherapie. In unseren Familien, in der Wissenschaft, in der Kunst, in der

Erziehung – die Liste könnte noch weiter fortgesetzt werden – sind diese Wunden bis heute zu erkennen. „Die Gnade der späten Geburt“ und die Tatsache, dass die Musiktherapie „erst“ 1958 in Wien und London in institutionalisierter Form auftauchte, berechtigt nicht zu der Annahme, wir hätten keine Geschichte mit dem Nationalsozialismus. Hier gilt, wie bei jeder therapeutischen Familienanamnese: es gibt keine Nicht-Geschichte mit dem Nationalsozialismus (Fitzthum 2008).

Wie verbinden wir aber historische Brüche und gesellschaftspolitische Verhältnisse mit einem enormen emanzipatorischen Potential der Musiktherapie, die die Bewusstwerdung der Individualität des jeweiligen Klienten zum Ziele hat? Wie soll der junge Musiktherapeut all die kontextuellen Bezüge in seine therapeutische Grundhaltung integrieren? Nehmen die Ausbildungsinstitutionen dazu Stellung und helfen sie dem zukünftigen Musiktherapeuten bei diesem schwierigen Integrationsprozess? Was denken sich Musiktherapeuten, wenn sie Videofilme auf Kongressen vorspielen, wo der Klient ohne Zusammenhang zu seinem Lebens- und dem gesellschaftlichen Kontext „vorgeführt“ wird und – ohne jeden Versuch der Anonymisierung – reduziert wird auf jemanden, der mehr oder weniger gefällig auf musiktherapeutische Inputs reagiert? Warum lassen die nicht selten als Commercials aufgestylten Videofilme, die nichts anderes als Versuche mit Menschen darstellen, keinen Raum für eine gemeinsame Diskussion entstehen? In welchem Menschbild können wir uns treffen? Wie kommt es, dass von mir hoch geschätzte Kollegen aus dem In- und Ausland sagen: „Musiktherapie und Nationalsozialismus? Da gab es uns ja noch nicht!“

Vom Aufbau der Pioniergeneration bis zu den Fragen der dritten Generation

Wie jede Nachkriegsgeneration beschäftigten sich auch die ersten Musiktherapeuten mit dem Aufbau. Das von ihnen ab 1958 gestaltete theoretische Fundament verschlang viele Energien, da der konzeptuelle Aufbau von einer stetigen politischen Arbeit begleitet werden musste, um eine Existenzberechtigung im klinischen Alltag erlangen zu können. Gleichzeitig gab es noch keine Tradition der musiktherapeutischen Lehre, und jeder Lehrende begab sich auf dünnes Eis. Unbequeme Fragen der Studenten mussten warten, nicht selten, weil man um seine Autorität fürchtete. Als mein Ausbildungsjahrgang im Wien der 70er Jahre des vorigen Jahrhunderts in einer großen und zu dieser Zeit bereits sehr fortschrittlichen Institution, und zwar im Psychiatrischen Krankenhaus der Stadt Wien-Baumgartner Höhe (heute: Otto-Wagner-Spital) das psychiatrische Handwerk erlernte, wussten wir nichts von der Vergangenheit dieses Hauses. Erst in den frühen 80er Jahren wurde am Fall des „Stargutachters“ Heinrich Gross einer kleinen Öffentlichkeit bekannt, was in der Nazizeit dort geschehen war: hier war die „Wiener städtische Jugendfürsorgeanstalt“ untergebracht; von 1940 bis 1945 existierte im Anstaltsgebäude das Haus „am Spiegelgrund“, eine Kinderfachabteilung, in der mehr als 800 Kinder und Jugendliche Opfer der Kindereuthanasie wurden. Sie kamen in Folge von Misshandlungen, Hunger und Infektionen um. Dieses Haus unterstand dem in

Berlin sitzenden „Reichsausschuß zur wissenschaftlichen Erfassung von erb- und anlagebedingten schweren Leiden“. Es gab zwei Möglichkeiten: entweder kam der Befehl zur „Behandlung“ oder zur „Beobachtung“. Ersterer führte sehr schnell zum Tode, Zweiterer gewährte Aufschub, was unter den damals gegebenen Umständen vielleicht sogar die schlimmere Variante war. In den 90er Jahren gingen dann Überlebende wie Johann Gross (die Namensgleichheit des Opfers mit dem Täter Gross ist fatal), Friedrich Zawrel und Alois Kaufmann mit ihren Erlebnissen als ehemalige Insassen dieser Anstalt an die Öffentlichkeit und publizierten diese. Eine Welle von Dokumentarfilmen, Diskussionen und Zeitungskommentaren zu dieser Tragödie waren die Folge. Auch der für die Musiktherapiestudenten in Wien lehrende Neuropsychiater Ernst Berger engagierte sich wiederholt zu diesem Thema und beleuchtete dabei die Rolle der Medizin im Nationalsozialismus (Berger 2003). Unfassbar, dass erst 2002 die noch existierenden, in Formaldehyd eingelegten Gehirne der jungen getöteten Menschen auf dem Wiener Zentralfriedhof „beerdigt“ wurden.

Wie viele Musiktherapeuten in Deutschland und Österreich absolvierten Teile ihrer Ausbildung in Einrichtungen, in denen die Nazis „unwertes“ Leben auslöschten, anstatt es zu heilen? Wem ist heute bewusst, dass nahezu alle heutigen Patienten der Musiktherapie, mit denen wir in einer von Respekt und Empathie gekennzeichneten Beziehung stehen, unter dieses Gesetz gefallen wären? Das Wissen um diese historische Dimension hätte uns damals zu einem besseren Verständnis der Arbeit unserer Lehrer verholfen. So waren die seelischen und körperlichen Zustandsbilder der Patienten, die sie zu Beginn behandeln mussten, wesentlich stärker durch Schädigungen geprägt. Albertine Wesecky spricht von ersten Zustandsbildern „[...] der seit Jahren ungeförderten, hospitalisierten, behinderten Kinder[n], die in Wiens Altenheimen und psychiatrischen Krankenhäusern ‚verwahrt‘ wurden. Erstmals wurde ihnen hierorts eine spezifische Institution gewidmet, wurde ihnen intensive und wertschätzende Aufmerksamkeit zuteil, mit dem Anliegen der Förderung und der gesellschaftlichen Integration“ (Mössler 2008, 93). Mit dem Wissen um Verwahrung von Behinderten und psychiatrierten Patienten in der Kriegs- und Nachkriegszeit erscheint heute die Leistung der Pioniere in einem anderen Licht und erklärt viele ihrer Techniken.

Das Beispiel von Wesecky zeigt, dass sich Handlungen und deren Tragweite nicht losgelöst vom jeweiligen Hintergrund verstehen lassen. Je mehr von den jeweiligen kontextuellen Bezügen einer Handlung transparent gemacht wird, umso größer ist das Verständnis dafür. Dies gilt für ein Lehrer/Schüler-Verhältnis und ebenso für die Disziplin Musiktherapie: Die Erforschung des zeithistorischen Kontinuums, der gesellschaftspolitischen Zusammenhänge und der eigenen Genese verhelfen der Musiktherapie zu größerer Transparenz und schaffen in der Außenwahrnehmung ein präziseres Profil.

II. Prägende Aspekte und Einflussnahmen auf dem Weg zur institutionalisierten Musiktherapie vor 1933

In den folgenden Ausführungen wird grundsätzlich Bezug auf die „Wiener Schule der Musiktherapie“ genommen. Diese steht stellvertretend für die später beginnenden Entwicklungen der neuen Disziplin im restlichen Europa. Die frühe Wiener Institutionalisierung im Rahmen des ersten musik-medizinischen Arbeitskreises im Jahr 1958 und das darauf aufbauende erste Curriculum 1959 bieten die Möglichkeit, frühe Einflussnahmen besonders gut identifizieren zu können.

Der zeitliche Vorlauf bis 1938 zeigt bereits eine kontinuierliche Entwicklung hin zu einer Behandlungsmethode, die eine Körper/Seele/Geist-Einheit postulierte und daraus die Berechtigung ihres Heilansatzes bezog. Diese Entwicklung erlitt in der Nazizeit eine dramatische Unterbrechung. Der zeitliche Rahmen des plötzlichen Exodus aller humanen und humanistischen Ideen umfasst die Jahre von der Machtergreifung der NSDAP unter Hitler bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges. Die darauf folgenden Jahre der Armut und Besatzung in Österreich bzw. des Wiederaufbaus in Deutschland erlaubten erst im Jahr 1958, also 13 Jahre nach dem Kriegsende, eine erste Institutionalisierung der Musiktherapie in Österreich. Auf welchen bereits vorhandenen Ressourcen sich die scheinbar neu startende junge Disziplin entwickeln konnte, soll Gegenstand der folgenden Ausführungen sein.

In den USA trat die Musiktherapie spätestens in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts durch die Pionierinnen Eva Vescelius, Margaret Anderton, Isa Maud Ilsen und Harriet Ayer Seymour in Erscheinung. Die weit verbreitete Schlussfolgerung, dass die europäische Musiktherapie somit zwangsläufig ein Importartikel aus den USA sei, ist nicht zulässig. Die USA dienten weniger als Vorbild für die europäische bzw. die „Musiktherapie der Wiener Schule“ als bislang angenommen (Fitzthum 2003a).

1959, ein Jahr nach der Gründung des „Arbeitskreises für Musikheilkunde“ in Wien, wurde das erste Curriculum für den „Sonderlehrgang für Musikheilkunde“ in Wien etabliert, aus welchem das heutige universitäre Musiktherapiestudium hervorgegangen ist. 1958 wurde in London von der britischen Cellistin Juliette Alvin die „British Society for Music Therapy“ gegründet. Diese zeitliche Parallele darf nicht zu einer weiteren Spekulation verleiten, dass nämlich die Entwicklungen in Wien und London in einem Zusammenhang standen. Vergleichbar ist lediglich die Sozialisation der Pionierinnen, eine Tatsache, der bislang keine Bedeutung beigemessen wurde. Alle relevanten Gründerpersönlichkeiten waren Frauen: Eva Vescelius, Margaret Anderton, Isa Maud Ilsen, Harriet Ayer Seymour (in den USA), Juliette Alvin (in England) und Editha Koffer-Ullrich (in Wien). Der zeithistorische Hintergrund dieser Tatsache wird später erläutert werden.

Wo also liegen die prägenden Aspekte einer sich 1958 so rasch entwickelnden neuen Disziplin in Europa, was ging in der Zeit des Nationalsozialismus verloren, was überdauerte wo diese Zeit und warum entwickelte sich die Musiktherapie in Wien originär?

Drei Aspekte der europäischen Geschichte des 18. und 19. Jahrhunderts nahmen Einfluss auf die Musiktherapie.

Aspekt 1: Der Neuhumanismus ab der Mitte des 18. Jahrhunderts

Nach der Französischen Revolution (1789–1799) entstanden im universitären Leben Europas zwei Strömungen, die eine Neubelebung der humanistischen Kulturtradition als Kern des bürgerlichen Ethos anstrebten, wobei die erstere durch den Neo- oder Neuhumanismus gekennzeichnet war. Einen weiteren Weg beschrieb das französische Modell der Grandes Écoles. Hier wurden die Experten und Beamten für einen neuen Staat ausgebildet, eine Tradition, die sich bis heute in Frankreich erhalten hat, da nahezu alle französischen Staatsmänner Absolventen des Institut d'études politiques de Paris waren und sind, wobei bezeichnenderweise die jährliche schriftliche Aufnahmeprüfung von bis zu 95 % Anwärtern nicht bestanden wird.

Einen anderen Weg beschritt das deutsche Modell. Wilhelm von Humboldt (1767–1836), Reformator des deutschen Schul- und Universitätswesens und Stammvater des deutschen Liberalismus, prägte eine pädagogische Gegenbewegung mit dem Ziel der Erziehung zum Bildungsbürger, nicht unbedingt die zum Experten (Schorske 2004). In der Hochphase des Neuhumanismus hatte Humboldt als Gegenreaktion auf die Französische Revolution ein neuhumanistisches Kulturideal entwickelt, wobei die Schulen und Universitäten „ethisch sensibilisierte Bürger“ hervorbringen sollten (Hutterer 1998). Diese als Antwort auf die Aufklärung zu verstehende geistesgeschichtliche Strömung setzte der Vernunft, der Messbarkeit und der Rationalität neue Qualitäten entgegen, die zur Grundausstattung aller Pioniere zukünftiger Psychotherapie gehören sollten. Bereits Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) lehrte die Idee von der „reinen Menschbildung“, die besagt, dass der Mensch nicht zu einem bloßen Funktionswerkzeug ausgebildet werden darf. Humboldt übernahm dieses Ideal und machte es zu einem wichtigen Bestandteil der Allgemeinbildung. Hier sah er einen Weg, wie der Mensch zu seiner individuellen Bestimmung gelangen könnte. Er war überzeugt, dass der Mensch es aus sich heraus schaffen könne, zu dieser individuellen Bestimmung zu gelangen. In diesem Postulat findet man bereits die erste Parallele zu dem Menschenbild der Humanistischen Psychologie, die dem Determinismus Sigmund Freuds eine Absage erteilt und sagt, dass Wachstum und Veränderung bei jedem Menschen möglich sind. Um einer Gefahr der Entfremdung zu entgehen, sollte sich laut Humboldt der Mensch die Dinge aktiv „einverleiben“, um den Unterschied zwischen Fremdem und Eigenem zu entdecken. So propagierte er für die Elementarschulen die Pädagogik von Johann Heinrich Pestalozzi (1746–1827). Bei dem Prozess des Lernens standen weniger die kognitiven Vorgänge im Vordergrund als erlebnisorientierte Handlungen. Das Tun, das Erleben und die Wahrnehmung wurden zu zentralen Anliegen Humboldts und der späteren Humanistischen Psychologie. Humboldt wollte, dass der Vorgang der Assimilation von Fremd und Eigen immer auf zwei Ebenen geschehe, und zwar auf der kognitiv-rationalen und auf der sinnlich-ästhetischen.

Humboldts Grundsätze sollten nicht nur die Pädagogik beeinflussen, es lagen hier auch wesentliche Quellen der Musiktherapie. Der von 1965 bis 1993 in Wien tätige und die Ausbildung leitende Musiktherapeut Alfred Schmözl sah sich in diesem Sinne ermutigt, die von ihm als „Aktive Musiktherapie“ bezeichnete Arbeitsweise zu praktizieren und zu lehren. Das Gegenteil, die von ihm als „Passive Musiktherapie“ bezeichnete Form, die wir heute als „rezeptiv“ bezeichnen, wurde von ihm nie angewendet. Ganz im Sinne eines erlebniszentrierten Arbeitens sollte der Patient mit Hilfe der „Freien Improvisation“ aus dem Status des Leidenden herausgeholt werden. Dies bedeutete den ersten Schritt zur Heilung. Man musste also aktiv sein, um gesund zu werden. Während des musikalischen Handelns wurde der Patient angehalten, seine Wahrnehmung nach innen zu richten. Die diesbezüglichen Beobachtungen wurden dann zum Gegenstand des folgenden Gesprächs gemacht. Hier wird deutlich, wie ein Kernstück der psychotherapeutisch orientierten Musiktherapie aus einer Epoche, die nahezu 200 Jahre zurückliegt, entlehnt wurde und damit zwangsläufig die Musiktherapie in ein enges Verwandtschaftsverhältnis zur Humanistischen Psychologie gebracht hat.

Humboldts (pädagogische) Grundsätze öffneten auch den Blick für eine neue Lebenseinstellung durch die von ihm wieder entdeckte Körper/Seele/Geist-Einheit, die er aus einem stark idealisierten Bild der griechischen Antike entnommen hatte und die in der Zeit der Klassik zur neuen Blüte gelangt war. Diese Rückbesinnung stand inhaltlich mit der Bewegung zum gebildeten Bürger in engem Zusammenhang. Die von ihm postulierte Einheit von Körper, Seele und Geist sollte sich ebenso zu einem wesentlichen Baustein der zukünftigen Musiktherapie entwickeln. Denn ohne von einer wechselseitigen Beziehung von Psyche und Physis auszugehen, hätte ein Musizieren mit dem Patienten keinen Sinn gemacht bzw. wäre man im Bereich der relaxierenden (Beschäftigungs-)Maßnahmen geblieben. Erst das Vertrauen darauf, dass aktives Improvisieren korrelierende Prozesse in Körper und Psyche auszulösen vermag und zu einer Auseinandersetzung mit dem Du des Gegenübers zwingt, machte den neuen therapeutischen Ansatz möglich.

Kritisch muss hinzugefügt werden, dass von Humboldt eine stark idealisierte Vorstellung von der Antike als Muster für die gesamte Entwicklung der Menschheit herangezogen wurde. Für ihn war nicht wichtig, wie die historischen Griechen tatsächlich gelebt hatten, er wollte sie vielmehr aus einer vorbildhaften, idealistischen Perspektive betrachten und durch ihre scheinbar beispielhafte Vorbildwirkung der weiteren Entwicklung der Menschheit die Richtung weisen lassen.

Die Grundpositionen des Neuhumanismus erlebten einen weiteren Höhepunkt in der Zeit der Reformbewegungen (Fin de Siècle bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges). Die wichtigsten Protagonisten, auf die sich die Pioniere bezogen, kamen aus dieser Bewegung. Sie bildeten eine Brücke, an deren einem Ende sich der Neuhumanismus und die kulturellen Epochen der Klassik und der Romantik befanden, und am anderen Ende kam die Erwartung auf, mit der Kunst zu heilen.

So war der Neuhumanismus mit seiner emanzipatorischen Kraft und dem damit verbundenen Mut zu einer freien Kunst und Wissenschaft die geistige Hei-

mat früher Protagonisten wie Hans Kayser, der als einer der wichtigsten Vordenker der Musiktherapie in Wien und in der Schweiz bezeichnet werden kann (Fitzthum 2003a). Andere waren Rudolf Steiner und Heinrich Jacoby, beide klassische Akteure innerhalb der Reformbewegungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Über diese Personen gelangten ab dem Jahr 1958 die zuvor skizzierten Erneuerungen des Neuhumanismus in die heutige Musiktherapie, wie noch später ausgeführt werden wird.

Ein letzter Aspekt muss hier noch erwähnt werden, der wesentlich für die sich später entwickelnden (psycho-)therapeutischen Verfahren wurde. Es war die Ausrichtung des Menschen auf seine Innenwelt, die ihm eigen und auch individuell war. Diese Hinwendung zum Inneren des Individuums diente dem Ziel, die Harmonie von Innenwelt und Außenwelt herzustellen. Diese antithetische Haltung zur Aufklärung und zur Epoche der Klassik entdeckte den Blick nach innen und erlaubte im gerade aufkommenden Stil der Romantik einen bis dahin nie gekannten künstlerisch-ästhetischen Ausdruck. Der Weg zur freien musikalischen Improvisation als Mittel, die Innenwelt des Individuums tönen zu lassen, wurde hiermit zwangsläufig gebnet. Aber auch andere Elemente fanden ihren Weg in die spätere Musiktherapie. Es waren die der Romantik innewohnende Irrationalität, das Sich-Besinnen auf den eigenen Kultur- und Sprachkreis, das Entdecken eines Geheimnisses, die Qualen der Seele, das leidenschaftlich Bewege und das Auflösen der Grenze von Verstand und Gefühl. Der exakten Vermessung der Welt durch Wilhelms Bruder, Alexander von Humboldt, folgte der Mensch des Malers Caspar David Friedrich (1774–1840), der in seiner Heimat einsam auf der Klippe steht und trotzdem wie ein Fremder wirkt. Diese zwei sehr unterschiedlichen Grundpositionen – das (Ver-)Messen einerseits und das Ertragenlernen, dass die Welt immer fremd bleiben wird, andererseits – leben bis heute in der Musiktherapie weiter und sind nicht immer in Einklang miteinander zu bringen. In dieser Vielfältigkeit der Musiktherapie mag ein Segen liegen, in der Unvereinbarkeit beider Positionen aber auch ihr Fluch.

Woher kamen nun die Protagonisten dieser neuen Ideen? Sie kamen aus einer gesellschaftlichen Schicht, die sich Bildung und künstlerisch-ästhetische Prägungen leisten konnte, weil sie nicht mit dem täglichen Kampf des Überlebens beschäftigt war.

Aspekt 2: Das Bürgertum

Alle Rückbesinnung und Ästhetisierung menschlicher Bedürfnisse in Kunst und Alltag wären fehlgeschlagen, wenn nicht infolge der „Bürgerlichen Revolution“ der „Aufstieg des Bürgertums, ein weiterer Abbau der Standesunterschiede und der politischen Schranken“ (Hutterer 1998, 100) den Blick für die Vorgänge in der Gesellschaft geweitet hätten. Nach 1848 entstand eine zunehmend selbstbewusste Gesellschaftsschicht; die Rechte der Monarchie waren eingeschränkt. Künstlerische Bildung, längst nicht mehr das Privileg des Adels, wurde zum neuen Standes-

zeichen. Carl E. Schorske vermutet, dass sich bei den Kindern der Elterngeneration aus der Mitte des 19. Jahrhunderts eine zum Teil hypertrophe Empfindsamkeit entwickelt hatte, welche sich jedoch zu Ungunsten einer rationalen Sicht der Dinge auswuchs und die Erwartung an die Kunst als Sinnquelle steigerte (Schorske 1982). Hiermit ist die Ära des *Fin de Siècle* gemeint, jener Zeitspanne, in der die Generation sozialisiert wurde, die die geistigen Lehrer unserer Pioniere waren: Hans Kayser, Rudolf Steiner, Carl Orff, Heinrich Jacoby, Aleks Pontvik etc.

Das Wiener Großbürgertum pflegte seit jeher die Tradition, seine Kinder, vor allem die Töchter, an einem Musikinstrument ausbilden zu lassen. Bereits 1842 schrieb Carl Czerny im Vorwort zu seiner „Klavierschule“, dass das Klavier „insbesondere für das schöne Geschlecht beinahe als das Einzige schicklich Brauchbare dasteht“ (Hoffmann 1991, 91). So genannte „Kränzchen“ in großbürgerlichen Häusern sorgten für Möglichkeiten, die jungen Frauen einem größeren Kreise vorspielen zu lassen, und dienten nebenbei den organisierenden Müttern dazu nach einer „guten Partie“ für die Tochter Ausschau zu halten. Es war eine Ehre, berühmte Klavierlehrer wie Theodor Leschetitzky (1830–1915) in Wien als Klavierlehrer für das eigene Kind zu ergattern. Die Ausbildungen waren privat, hatten aber ein sehr hohes Niveau. So verfügte Wien um die Wende zum 20. Jahrhundert über eine große Anzahl von gebildeten und selbstbewusst auftretenden jungen Frauen. Nachdem ab 1896 schrittweise Frauen an den Universitäten zugelassen wurden, entwickelte sich sehr rasch eine favorisierte Kombination von Musik und Medizin oder Psychologie als Studienfächer; denn noch waren Frauen aus dem Staatsdienst ausgeschlossen, und andere Studien hätten wenig Sinn gehabt. Die Musik war Resultat ihrer standesgemäßen Erziehung, und die Universität vergab die akademischen Würden. Zwei prominente Beispiele waren die junge Charlotte Bühler (1893–1974), die zunächst überlegte, ob sie Psychologin werden sollte oder doch besser Pianistin, oder die junge Lore Perls (1905–1990), die in einem ähnlichen Dilemma steckte. Beide mussten vor den Nazis fliehen und begründeten bzw. prägten die Humanistische Psychologie in den USA. Mimi Scheiblauber, eine der wichtigsten Protagonistinnen früherer Musiktherapie, kam ebenso aus bürgerlichem Hause und war entsprechend gut ausgebildet. Sie war Pianistin, Dirigentin, Klavierpädagogin, Choreographin und Rhythmikerin.

Die Rolle einer (jüdisch-)großbürgerlichen Erziehung für junge Damen wurde exemplarisch beleuchtet am Beispiel der in Wien geborenen Valerie Pick (1894–1982), die in Wien bereits Komponistin, Pianistin und Musikwissenschaftlerin war und als verheiratete Vally Weigl 1938 mit ihrem Mann in die Staaten emigrieren musste, wo sie Musiktherapeutin wurde (Fitzthum 2003a, Fitzthum 2003b), während ihre Schwester Käthe (verehelichte Leichter), die bei Max Weber in Heidelberg promovierte Sozialwissenschaftlerin, eine engagierte Sozialdemokratin und Feministin, 1942 im KZ Ravensbrück vergast wurde. In den USA schloss Vally Weigl 1953 ihr Studium an der Columbia University mit einem Master Degree ab und wurde mit 56 Jahren Musiktherapeutin. Sie war bis zu ihrem Ableben 1982 in New York aktiv, arbeitete, publizierte und wurde aktives Mitglied der National

Association for Music Therapy (N.A.M.T.), heute: American Music Therapy Association. Sie schrieb sehr viele Artikel für die N.A.M.T. und war durch zahlreiche Publikationen und Vorträge am Aufbau der amerikanischen Musiktherapie beteiligt (Solomon 2003). In ihrem schriftlichen Nachlass, der aus ihrer amerikanischen Zeit herrührt, finden sich größtenteils Bezugnahmen zu Autoren der Reformbewegungen.

Das Leben von Vally Weigl verdeutlicht, dass die großbürgerliche Erziehung und Bildung den Schritt in die Musiktherapie ermöglichte. In den Jahren der wirtschaftlichen Depression und der Nachkriegszeit suchte man (ohnehin arbeitslose) Musikerinnen zum „Helfen“, viele waren ökonomisch noch immer relativ unabhängig. Kein Zufall also, dass die ersten mit Patienten praktizierenden Musikerinnen Frauen waren. Eine weitere Biografie weist ähnliche Merkmale auf: Die Pionierin Ilse Castelliz, geboren 1914 in Wien, entstammt ebenso einem großbürgerlichen Haus. Der Vater war ein berühmter Architekt und bekennender Anthroposoph. Die noch junge Ilse war mit den Künsten dermaßen vertraut und zugleich gebildet, dass sie überlegte, Malerin oder Pianistin zu werden. Über das Klavier gelangte sie zur Musiktherapie, wobei sie von 1962 bis 1977 in der Wiener Ausbildung tätig war. Selbstverständlich hatte auch Castelliz viele Jahre zuvor unentgeltlich gearbeitet (Lanzendorfer 2007).

Zusammenfassend betrachtet, ermöglichten folgende Kriterien sozialer Herkunft und kultureller Prägung den Weg der Frauen in die Musiktherapie:

- wirtschaftliche Unabhängigkeit der Elterngeneration sowie ein
- neuhumanistisches Bildungsideal, verbunden mit der Tatsache, dass
- Bildung nicht zu einer künftigen Berufsausübung bei Mädchen führen musste (Frauen wurde bis Ende des 19. Jahrhunderts der Zugang zu Universitäten verwehrt).

Daraus resultierte eine

- sehr gute künstlerische Schulung, welche einen standesimmanenten Aspekt darstellte, und die
- bestmögliche Bildung für Mädchen, was besonders für das jüdische Großbürgertum galt und als beste Investition für eine „gute Partie“ diente.

Auffallend ist die Parallele zu den Anfängen der Musiktherapie in den USA. Auch hier waren es gut ausgebildete Frauen, die ihre musikalische Ausbildung im Rahmen eines karitativen Kontextes anboten, zumal während der wirtschaftlichen Depression der 20er und 30er Jahre des 20. Jahrhunderts auch hier gut bezahlte Jobs für Musikerinnen zur Mangelware wurden.

Aspekt 3: Die Reformbewegungen und die Bedeutung des menschlichen Körpers

Neben den Aspekten des neuhumanistischen Bildungsideals und einer bürgerlichen Gesellschaftsschicht, die sich diesem Ideal verschrieben hatte, fehlte noch die philosophische Grundlage, die für das Umdenken vieler aus der Generation um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert verantwortlich war und aus der sich die musiktherapeutischen Pioniere entwickelten. Hier ist der Philosoph Wilhelm Dilthey (1833–1911) von Bedeutung. Er prägte den Begriff der „Bewegung“ und wurde Gründer der „Lebensphilosophie“, die auf den neuhumanistischen Idealen aufbaute. Dilthey akzentuierte das Schöpferische im Menschen, den Instinkt und das Gefühl und setzte eine erneute und wesentlich radikalere Antithese zum Rationalismus. Irrationalismus und Mystik gehörten ebenso in sein Weltbild wie die Suche nach dem Sinn. Diese Philosophie, die eigentlich das intendierte, was wir heute „Selbstverwirklichung“ nennen, bedurfte noch eines neuen Mediums. Das neue Empfinden musste sichtbar und erlebbar gemacht werden, um Eingang in das Leben der jungen, oft privilegierten Menschen zu finden. Nichts lag näher, als den Körper allgemein und den Tanz im Besonderen dazu zu nutzen. Am Körper manifestierte sich jede Unterdrückung und jeder Stand, jede Krankheit, jede Unfreiheit, jede entfremdete Lebensform. Das Ablegen des weiblichen Korsetts und die ersten weiblichen Bewegungen fast nackter Körper auf der Bühne wurden bewusst als ein Akt der Emanzipation verstanden. Als 1903 Isadora Duncan in Deutschland erstmals ihren neuen Tanz, der aus Amerika kam, vorstellte, war der Weg in eine neue Bewegung geebnet. Eine ganze (bürgerliche) Generation sah endlich die Möglichkeit zu einer Ablösung von ihrer Elterngeneration, deren Gedankenwelt zum Teil noch im Kaiserreich verankert war. Hier entstand erneut ein enormes emanzipatorisches Potential. Die Dimension der Veränderungsprozesse kann man nur mit denen der späteren „68er-Bewegung“ vergleichen. Wer waren nun die Protagonisten dieser neuen Bewegung, die auch die „Rhythmusbewegung“ genannt wird (Günther 1971), und was haben sie mit der Musiktherapie zu tun? Alles begann mit

François Delsarte (1811–1897) und Emile Jaques-Dalcroze (1865–1950)

Delsarte, einst Opernsänger und nach einem irreparablen Stimmfehler zum Tanzpädagogen geworden, arbeitete an der Einheit von Emotion und Körperausdruck. Seine Arbeit findet heute keine Erwähnung mehr, weil er nichts publizierte, jedoch bezieht sich noch die Pioniergeneration der Ausdruckstänzer auf ihn und seine revolutionierende Arbeit. – Jaques-Dalcroze hingegen, uns besser vertraut als Begründer der „Rhythmik“, ist bekannter. Er ebnete den Weg der Körper/Seele/Geist-Einheit in die Musikpädagogik. Er hatte in Wien bei Anton Bruckner Orgel studiert und wohl von dort ein enormes Raum/Ton-Empfinden mitgebracht. Diese räumliche Vorstellung der Musik wusste er für den körperlichen Ausdruck zu nutzen.

Beide, der eine mit Schwerpunkt Kunst und der andere mit Schwerpunkt Pädagogik, sollten alles Dagewesene verändern. Von beiden führte ein direkter Weg über deren Schülerinnen in die Musiktherapie nach Wien im Jahr 1958. Jaques-Dalcroze verließ bereits 1914 Hellerau bei Dresden und ging nach Genf zurück.

Elsa Gindler (1885–1961)

war Schülerin von Bess Mensendieck (1864–1957), die sich als geistige Schülerin Delsartes bezeichnete. Die junge Rhythmikerin arbeitete ab 1925 mit Heinrich Jacoby zusammen, der sagte, er habe sie „nach langem Suchen“ in Berlin kennengelernt (Fitzthum 2003a, 56). Jacoby, der in einer intensiven Arbeitsbeziehung mit ihr stand, die auch den Krieg überleben sollte, wurde das Vorbild vieler musiktherapeutischer Pioniere, besonders Alfred Schmölz machte keinen Hehl daraus, dass er viel von ihm gelernt hatte. Auch frühe Vertreterinnen der Gestaltpsychologie wie Lore Perls und Charlotte Bühler waren von Elsa Gindler stark beeindruckt. Sie lehnte den Nationalsozialismus vehement ab und zog sich 1933 nach Berlin zurück, wo sie zurückgezogen lebte und rassistisch sowie politisch Verfolgten helfen konnte.

Dorothee Günther (1896–1975)

war ebenfalls Schülerin von Mensendieck, übergab 1924 dem jungen Carl Orff (1895–1982) in ihrer damals gerade in München gegründeten Günther-Schule, einer Schule für Gymnastik, Rhythmik und modernen Tanz, die musikalische Leitung; anzumerken wäre, dass in vielen Orff-Biografien diese Schule als Orffsche Gründung interpretiert oder als eine gemeinsame Gründung angesehen wird. Hier entwickelte Orff sein Schulwerk. Er suchte damals nach einer simplen Möglichkeit, mit deren Hilfe sich die tanzenden Schüler selbst begleiten konnten. Von Orff, indirekt auch vom „Reformer“ Curt Sachs (1881–1959), erbt die Musiktherapie ab 1958 ein Instrumentarium, das die Arbeit mit musikalischen Laien ermöglichte. Außerdem entpuppte sich seine Popularität als eine wesentliche Unterstützung für die Musiktherapie der frühen Jahre. Sachs schrieb 1929 ganz im Sinne der Reformbewegungen sein Buch vom „Geist und Werden der Musikinstrumente“, ein Standardwerk damaliger Musikwissenschaftler. Hier fanden alle damals bekannten Musikinstrumente ethnischer Gruppen ihre Erwähnung. Sachs inventarisierte all diese Instrumente und machte keinen Unterschied zwischen „primitiv“ und „klassisch“. Der Gedanke, alle Instrumente gleichberechtigt zu betrachten, ermöglichte wahrscheinlich erst die spätere Arbeit am Orffschen Instrumentarium.

1933 wurde Dorothee Günther Parteimitglied, um, wie sie sagte, die ungestörte Arbeit für sich und ihre Kollegen zu sichern. Die Günther-Schule in München wurde 1944 durch den Gauleiter von München geschlossen. Sie verließ Deutschland 1948, lebte und arbeitete in Rom und verstarb 1975 in Köln.

Mimi Scheiblauer (1891–1968)

war Schülerin von Jaques-Dalcroze. Von ihr erbt die Musiktherapie das heilpädagogische Feld unter Einbeziehung der taubblinden Patienten, die erstmals durch die Nutzbarmachung der Vibrationsphänomene behandelt werden konnten. Ihre Kurse wurden bis in die 60er Jahre des 20. Jahrhunderts von zahlreichen internationalen Musikpädagogen besucht, und ihr Modus Operandi wurde und wird oft kopiert: So wurde z. B. bereits in den 50er Jahren die Lebensgeschichte der taubblinden Helen Keller (1880–1968) mediengerecht aufgearbeitet. Aleks Pontvik beschreibt, wie Helen Keller zu Beginn des 20. Jahrhunderts für sich das Vibrationsphänomen entdeckte. Ihr Fall machte schon sehr früh deutlich, dass der Vibrationssinn den Gehörsinn zum Teil ersetzen kann und rückte den Einsatz von Musik in ein neues Licht (Pontvik 1955). Scheiblauers sozial-pädagogisches Feld sowie ihr internationales Netzwerk, welches im übrigen die Jahre 1938 bis 1945 in der Schweiz überlebte, sollte der späteren Musiktherapie zum Start verhelfen.

Sie entwickelte ihre Konzepte im Gegensatz zu anderen Protagonisten im interdisziplinären Kontext und schuf aus diesem Grunde neue Strukturen, derer sich später die Musiktherapie bedienen konnte. Mimi Scheiblauer ging nach ihrer Abschlussprüfung in Hellerau bei Dresden wieder zurück in die Schweiz und arbeitet dort bis zu ihrem Tod im Jahr 1968.

Neben den vielen weiblichen Akteurinnen gab es aber noch andere Vertreter der Reformbewegungen mit großem Einfluss auf die zukünftige Musiktherapie.

Rudolf Steiner (1861–1925).

Sein Einfluss auf die Musiktherapie ist nicht zu unterschätzen (Fitzthum 2003a). Seine 1912 entwickelte „Eurythmie“ war derart im Bewusstsein wichtiger Heilpädagogen, dass Hans Asperger ihn neben Mimi Scheiblauer im Vorwort des 1952 erstmals erschienenen Standardlehrbuches „Heilpädagogik“ erwähnte, um von der „Wichtigkeit solcher Übungen“ zu schreiben (Asperger 1968). Zudem waren die prägenden Wiener Pioniere Editha Koffer-Ullrich (1904–1990), Alfred Schmölz (1921–1995) und Ilse Castelliz (geboren 1914), die im Rahmen der „Wiener Musiktherapie“ mit der Lehre betreut waren, Anhänger der anthroposophischen Lehre. Auffallend viele Persönlichkeiten der Pioniergeneration waren Anthroposophen, und der Gedanke, mit Musik den Menschen zu erreichen, um ihm zu helfen, liegt in der Natur der Lehre Steiners.

Heinrich Jacoby (1889–1964).

Von ihm und seinen Schülern übernahmen wir den Gedanken, dass das scheinbar Nichtvorhandensein von Musikalität aus psychischen Blockaden resultiert. Somit ist das Arbeiten mit der Musik auch immer ein Arbeiten an der Psyche und am Körper – ein Grundgedanke der „Wiener Musiktherapie“. Jacoby war Reformpädagoge, und bei ihm verlieren sich die Grenzen zwischen Kunst und Pädagogik. Er

arbeitete mit dem Menschen, nie mit seiner Technik. Jacoby musste bereits 1933 in die Schweiz emigrieren, wo er weiter arbeiten konnte. Von dort aus hielt er viele Arbeitskontakte bis zu seinem Tode aufrecht.

Oscar Rainer (1880–1941).

Der in Wien lebende Rainer befasste sich mit der auditiv-visuellen Synästhesie. Musikhören und Malen als ein ganzheitlicher Vorgang fand über seine Schüler Rudolf Haase und Ernst Sündemann den Weg in die Musiktherapie nach Wien. Er nannte seine Arbeit „Musikalische Graphik“ und untersuchte die Analogie von Ton, Intervall, Tonart sowie Instrumentenklang, Form und Farbe (Rainer 1925). Rainers Arbeit verwässerte leider durch seine Schüler immer mehr, und sein Unterrichtsfach im musiktherapeutischen Curriculum wurde in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts in Wien abgeschafft. Er arbeitete bereits in der zweiten Dekade des vorigen Jahrhunderts an Phänomenen wie dem „Farbhören“ oder den „Doppelempfindungen“ – eine Fortsetzung der Arbeit des Facharztes für Hals-, Nasen- und Ohrenkrankheiten, Viktor Urbantschitsch, an der Universität zu Wien aus dem Jahr 1888, dessen Werk „Über den Einfluß einer Sinneserregung auf die übrigen Sinnesempfindungen“ den damals jungen Rainer stark beeindruckte. Über Oscar Rainer gibt es kaum biografisches Material. Er verstarb 1941 in Wien. Das Gymnasium, an dem er damals arbeitete (Stubenbastei, Wien), ist bis heute für sein bürgerlich-liberales Klima bekannt.

Hans Kayser (1891–1964)

war mit seiner „Harmonikalen Grundlagenforschung“ maßgeblich an der Gründung der Wiener Ausbildung beteiligt. Er lebte und wirkte im Sinne des Neuhumanismus immer in Anlehnung an das griechische Altertum, und seine theoretische Arbeit war eine Rückbesinnung auf die Proportionenlehre der Pythagoräer. Bei Kayser finden wir Irrationalität, verbunden mit Forschung – ein frühes und bleibendes Debakel für die Musiktherapie. Kayser wurde, wohl auch unfreiwillig und ein bisschen widerwillig, zur Drehscheibe und zum wichtigsten Informanten für Pontvik, Koffer-Ullrich und Sittner, welche ja die Initiatoren der Wiener Ausbildung in den Jahren 1958 und 1959 waren.

Hans Kayser konnte 1933 mit der Hilfe eines Schweitzer Mäzens mitsamt seiner Familie von Deutschland in die Schweiz ziehen; seine Frau war Jüdin.

Zusammenfassende Bestandsaufnahme bis 1933

Alle wesentlichen inhaltlichen und strukturellen Grundlagen einer zukünftigen Musiktherapie wurden bis 1933 gelegt. Die Musik mit ihrem bedeutenden Element des Rhythmus wurde bereits um 1900 dank der neuen „Körperbewegung“ bzw. der neuen „Rhythmusbewegung“ in einen pflegerischen, erzieherischen und/oder therapeutischen Kontext gestellt.

Bedingt durch diese Akzentuierung mittels der Reformbewegungen wurde das Zusammenspiel von Körper und Rhythmus durch Leibhold 1936, Meumann 1894, Koffka 1908, Bücher 1909, Wundt 1919, Werner 1921, Klages 1926, Ziehen 1927, Dücker 1931, Schmidt 1939, Grothe 1949 u. a. m. beforscht (Fitzthum (2003a).

Spätestens seit 1918 schufen ehemalige Jaques-Dalcroze-Schülerinnen vier Schwerpunkte in der „Modernen Gymnastik“. Hier gab es bereits sehr ausdifferenzierte Konzepte. Folgende Schwerpunkte konnten sich etablieren:

- pädagogischer Schwerpunkt (Pestalozzi),
- musisch-pflegerischer Schwerpunkt (Delsarte, Stebbins, Mensendieck),
- rhythmisch-musikalischer Schwerpunkt (Jaques-Dalcroze, Bode, Medau),
- tänzerischer Schwerpunkt (Duncan, Laban, Wigman) (Fitzthum 2003a, 36).

Gymnastik und Tanz jeder Art wurde modern, beides entsprach mit seinen geschwungenen Bewegungen der neuen Ästhetik des Jugendstils. Der emanzipatorische Charakter für Frauen war enorm, denn hier konnte sie erstmals der Enge des Korsetts entfliehen, und der weibliche Körper wurde neu erlebt (Gürtler 2000). Ein semitherapeutischer Ansatz vieler Schulen wurde immer deutlicher. In den 20er Jahren des vorigen Jahrhunderts gab es z. B. in Wien bereits

- 12 Schulen für Akrobatik,
- 13 Schulen für Ballett,
- 39 Schulen für Künstlerische Gymnastik,
- 34 Schulen für Gymnastik,
- 38 Schulen für Rhythmische Gymnastik,
- 25 Schulen für Rhythmik.

Im Lehrplan am Züricher Konservatorium gab es ab 1926 das Unterrichtsfach „Musikalische Improvisation“, dafür hatte Mimi Scheiblauber gesorgt. Sie erschloss das Feld der Heilpädagogik. Ihre Arbeit sowie die ihrer Schülerinnen wurden in Institutionen sehr geschätzt. Da das heilpädagogische Feld von Beginn an einen interdisziplinären Charakter hatte, erlangte sie neben einer großen Wertschätzung auch sehr schnell einen hohen Bekanntheitswert in Fachkreisen. Dank dieser Tatsache und ihrer vielfältigen Seminartätigkeiten entstand schon vor dem Zweiten Weltkrieg ein internationales Netzwerk, in welches die Musiktherapie ab 1958 einsteigen konnte.

Das Orffsche Instrumentarium fußte auf der Arbeit von Curt Sachs aus dem Jahr 1928. Es wurde zwar originär nicht zu therapeutischen Zwecken konstruiert, machte aber freie Improvisationen erstmals möglich. Ein klassisches Instrumentarium hätte die Mehrzahl der Patienten abgeschreckt. Zudem erschloss es den körperlich und geistig behinderten Menschen eine bis dahin nicht gekannte Welt des Musizierens.

Eine Vielzahl von Reformpädagogen arbeitete an neuen Konzepten, der wichtigste für die Musiktherapie sollte Heinrich Jacoby werden. Er begann bereits 1913

mit den ersten Untersuchungen, um dem sogenannten „Unmusikalisch-Sein“ auf die Spur zu kommen. Die Gestaltpsychologen Kurt Koffka, Max Wertheimer und Wolfgang Köhler hatten bereits von einem „inneren dynamischen Prozess“ beim Hören gesprochen, ein Umstand, den Jacoby zu nutzen wusste. Er richtete seine Aufmerksamkeit auf die Rezeptionsfähigkeit seiner Schüler, schulte die Wahrnehmung der (musikalischen) Gestalten und definierte „Unmusikalisch-Sein“ neu. Die Schienen von der Gestaltpsychologie über Jacoby zu Schmölz bis in die „Wiener Schule“ – und in der Folge auch zu anderen Ausbildungen – waren bereits gelegt. Jacoby wirkte wie Scheiblauer in einem interdisziplinären Raum mit Tänzern, Psychologen, Pädagogen und Musikern.

Hans Kayser, wie Scheiblauer auch Schweizer Staatsbürger, benutzte bereits ab 1930 ein Monochord in seinem Unterricht und brachte 1932 das nach seinen eigenen Angaben wichtigste Buch heraus mit dem Titel „Der hörende Mensch“ (Kayser 1993). Hier beschrieb er die Idee einer „Harmonikalen Pädagogik“. Von 1934 bis 1936 erschienen periodisch seine „Blätter für harmonikale Forschung“. Die Abnehmerkartei seiner Hefte ist das „Who's Who“ der damaligen Kunstszene; sie enthält Namen wie Wilhelm Furtwängler, Paul Hindemith, Heinrich Kaminsky, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Oskar Schlemmer, Franz Werfel u. v. m. Kayser stand auch im Austausch mit Pontvik. Interdisziplinär war auch sein Zugang zur Musik. Letztendlich inspirierte die Arbeit Kaysers die Wiener Musikhochschule dazu, 1958 den Kurs „Musikheilkunde“ einzurichten.

Nicht zu vergessen Rudolf Steiner, der in Kraljevec im damaligen Österreich-Ungarn geboren wurde und dann in Wien studierte. Seine Ideen und der Aufbau einer Infrastruktur durch seine Schüler im klinischen, pädagogischen und heilpädagogischen Feld dienten als eine Art „Schuhlöffel“ für die Musiktherapie nach 1958. Er arbeitete in einem interdisziplinären Raum und verband vielfältige Disziplinen miteinander, etwa Literatur, Mathematik, sonstige Naturwissenschaften, Kulturphilosophie, Pädagogik, Psychologie, Bewegungslehre, Musik etc. Er hielt bereits 1923 zwei Vorträge zu dem Thema „Tonerlebnis im Menschen“ für die Lehrenden der Freien Waldorf-Schule und der Eurythmieschule in Stuttgart. Seine Auseinandersetzung mit den Zusammenhängen von Mensch, Musik und Kulturgeschichte hat bis heute nichts an Aktualität verloren, auch wenn man den anthroposophischen Hintergrund ablehnen mag. In zahlreichen Institutionen, in denen nach 1958 „andere“ Musiktherapeuten arbeiten sollten, begannen vor dem Zweiten Weltkrieg die Schüler von Steiner mit ihrer Arbeit und sensibilisierten, ebenso wie die Schülerinnen von Scheiblauer, eine staunende Fachwelt für den Einsatz von Musik bei kranken Menschen. Der „Anthroposophischen Musiktherapie“ verdanken wir die anthroposophische Leier und die Choroï-Flöten.

Bis 1938 war alles für eine künftige Musiktherapie vorbereitet. Die Protagonisten hatten ihre Arbeit längst aufgenommen und experimentierten. Die Psychoanalyse in Wien blickte bereits auf mindestens drei Jahrzehnte Erfahrung zurück, die Gestaltpsychologie in Berlin und anderswo war nur unwesentlich jünger. Kunst erlaubte den Ausdruck von Gefühlen mit einer nie da gewesenen Frei-

heit. Künstlerisch-pädagogisch-lebensphilosophische Zentren wie Hellerau bei Dresden und Monte Verità in der Schweiz sowie viele Rhythmikschulen standen in ihrer Hochblüte. Die Freien Waldorf-Schulen gab es seit 1919, und auch die Schwarzwald-Schulen galten als Alternative für das liberale Bürgertum. Die Reformbewegungen der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert hatten Früchte getragen, und ein großes alternatives Bildungs- und Kunstangebot stand jedermann offen, der es sich leisten konnte.

III. Der Nationalsozialismus – die Jahre von 1933 bis 1945

Joseph Goebbels wusste sehr früh, dass die Musik ein enormes propagandistisches Potential hat (Kater 1999). Bereits 1932 organisierten die Jugendführer den „Tag der deutschen Hausmusik“. Selbstverständlich war damit nicht die Hausmusik des Bürgertums gemeint, die ja sowieso immer weniger praktiziert wurde. Während die frühen Protagonisten der Musiktherapie noch aus Familien kamen, die diese Institution hochleben ließen und deren Kindheit zum Teil noch in die Hochblüte des bürgerlichen Lebens um die Wende zum 20. Jahrhundert fiel, verlor sich diese Tradition nach dem Ersten Weltkrieg allmählich. Der Grund war ein Mangel an Geld und die verstärkte Sorge um das tägliche Leben in der Familie. Klaviere waren sehr teure Instrumente, die man sich nicht mehr leisten konnte; infolgedessen wurden viele Klavierlehrer arbeitslos. Diese Sachzwänge verhalfen den Flöten, Mundharmonikas und Gitarren zu überraschender Beliebtheit. Sie waren billig und konnten gut transportiert werden, und die Nationalsozialisten hatten sehr schnell erkannt, dass diese Instrumente auch für ihre Jugendbewegung dienlich waren, man musste sie nur noch vom „bürgerlichen Staub“ befreien. Bevorzugt wurden diese leistbaren Instrumente zum Gruppen- und Chormusizieren eingesetzt, gerne auch in freier Natur. Es entsprach nicht mehr Hitlers Ideologie, dass an den Instrumenten die Spezialisten ihr Können zeigten, es wurde wichtig, dass alle ein wenig spielen konnten. Dieser Gedanke traf sich im übrigen sehr gut mit der bereits etablierten Rhythmik, deren Fokus ja auf dem Musizieren mit Laien lag. Auch andere Verfechter der laienhaften Hausmusik sahen ihre Chance: sie ließen sich für das Unterrichten in den Jugendorganisationen der NSDAP engagieren. Diese Schmalspurausbildungen waren für die Schüler natürlich gratis. Die ab 1933 von den NS-Musikfunktionären jährlich organisierten „Hausmusiktage“ wurden zu einem einzigartigen Propagandainstrument und amalgamierten Jugendgruppen, Erlebnisse in der Natur, Gemeinschaftsgefühle, (Pseudo-)Traditionen. Dies waren archaische Motive, die später genutzt werden konnten, wenn die zahlreichen Verbände die weitere Sozialisierung der Jugendlichen übernahmen, um so die Familien durch den Eintritt in die Hitlerjugend zu ersetzen. Diese Mitgliedschaft wurde mit März 1939 für Jugendliche zwischen 10 und 18 Jahren verpflichtend, für Mädchen galt als obere Grenze das 20. Lebensjahr. „In letzter Konsequenz konstituierte die Hausmusik einen Apparat der Entpersönlichung, der den allgemeinen Zielen der

Volksgemeinschaft entgegenkam“ (Kater 1999, 256). Soviel zur Hausmusik, die noch während der Kindheit und Jugend einer Vally Weigl und der anderen frühen Protagonisten europäischer Musiktherapie einen ganz anderen Stellenwert hatte: bei den Nazis ging es ums Gleich-Sein und um die Mittelmäßigkeit.

Österreich, das um 1918 bis 1920 eine enorme Immigrationsbewegung aus der alten Monarchie verarbeiten musste, erlebte ab 1933 nach der nationalsozialistischen Machtergreifung in Deutschland und dem „Anschluss“ an das Deutsche Reich am 12. März 1938 eine gegenteilige Bewegung: eine riesige Emigrationswelle begann. Die allgemeine Wissenschaftsemigration und die Emigration der jüdischen Bevölkerung und anderer bedrohter Menschen sorgten für einen Aderlass mit fataler Wirkung. Was zunächst noch unter dem relativ harmlosen Begriff „Emigration“ möglich war, wurde immer mehr zu einer Flucht vor dem Tode, und ab 1938 war auch dies kaum mehr möglich. Konzentrationslager warteten auf alle jene, die nicht dem rassistischen Wahn Hitlers entsprachen. Selbst das Kärntner Brillenschaf durfte nicht mehr gezüchtet werden, weil die schwarzen Flecken auf rassische Unreinheiten hinwiesen.

Fast alle Bewegungs-, Atem- und Gesangsschulen in Deutschland und in Österreich mussten schließen. Ausnahmen waren jene, die nicht jüdisch waren und sich der neuen Ideologie verschrieben hatten. Die alte bestehende Infrastruktur der „Gymnastiker“ machte man sich zunutze, um aus ihr eine „Kraft-durch-Freude-Bewegung“ zu machen. Alles wurde von den Nazis missbraucht bzw. instrumentalisiert. Selbst Sprachunterricht diente der neuen Ideologie und kam mit neuen paratherapeutischen Anliegen daher. So schrieb man von der „moralischen Pflicht, Sprache und Stimme zu pflegen“ (Fitzthum 2003a, 43). Die „Rhythmische Erziehung“ geriet in eine Zwickmühle. Das Pendeln zwischen dem Glauben an das Über-Individuelle am Beispiel des universellen und mächtigen Rhythmus einerseits und dem Individuellen im Menschen andererseits hatte fatale Folgen. Ersteres machte die Rhythmik instrumentierbar für eine faschistoide Pädagogik (Kater 1999), Zweiterem verdanken wir einen Ursprung europäischer Musiktherapie.

Die Günther-Schule, an der Carl Orff und Dorothee Günther arbeiteten, wurde 1944 von der NSDAP geschlossen, die erste Eurythmieschule des Ehepaars Steiner in Stuttgart ebenso. Der in Wien durch die Tänzerin Olga Samyslowa gegründeten Eurythmieschule erging es nicht besser. Heinrich Jacoby floh aus Dresden und Berlin 1933 in die Schweiz. Orff überlebte die Nazis künstlerisch und menschlich unbeschadet, ein Umstand, der zu allerlei Phantasien führte. Die zuvor erwähnte Vally Weigl floh 1938 in die USA. Sie traf in New York auf eine starke Gruppe österreichischer und deutscher Flüchtlinge. Die Wissenschaftler und Künstler unter ihnen trafen sich größtenteils an der New School for Social Research oder im Mount Sinai Hospital, beide Institutionen hatten Unterstützungsprogramme für Emigranten errichtet. Hier entstand eine Drehscheibe, auf der sich europäisches Wissen mit der amerikanischen Wissenschafts- und Kunstkultur verband. Davon profitierte die Musiktherapie in den USA. Hans Kayser war bereits in der Schweiz, ebenso Mimi Scheiblaue. Auch hier entstand eine Drehscheibe zukünftiger Musiktherapie.

In Hitlers „Mein Kampf“ kam das Wort „Wissenschaft“ nicht vor, und ab 1933 hatte man sich der deutschen Universitäten bereits bemächtigt, um sie für eigene Zwecke zu missbrauchen. „Aber auch die ‚Wissenschaft‘ ist eine Folge des Blutes. Alles, was wir heute ganz abstrakt Wissenschaft nennen, ist das Ergebnis der germanischen Schöpferkräfte.“ (Alfred Rosenberg, zit. nach Weinzierl 2004, 51).

Die neuen Gesetze regelten alles. Da gab es zunächst die Gesetze, die einen Großteil jener Klientel, mit der wir heute arbeiten, töteten:

- am 14.7.1933 wurde das Euthanasieprogramm zur „Verhütung erbkranken Nachwuchses“ verkündet sowie
- am 16.10.1935 das Gesetz zum „Schutz der Erbgesundheit des deutschen Volkes“.

Beide Gesetze gaben den Weg frei, so dass Hitler am

- 1.10.1939 den Euthanasiebefehl an Ärzte für unheilbar Kranke geben konnte.
- Dann gab es Gesetze, die besagten, wessen Existenz und Arbeit erwünscht bzw. unerwünscht war. Dies betraf viele frühe Protagonisten der Musiktherapie, vor allem aber Kollegen der Analyse, Medizin, Pädagogik usw., also schlichtweg das interdisziplinäre Umfeld späterer Musiktherapie.

Das für die jüdische Bevölkerung folgenschwerste Gesetz war das am

- 7.4.1933 erlassene „Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“, auch als „Arierparagraph“ bezeichnet. Es wurde Grundlage für antisemitisches Sonderrecht.

Es folgten

- am 15.9.1935 die „Nürnberger Gesetze“. Der Abstammungsnachweis wurde von nun an zur Pflicht.

Auch Gesetze, die erlaubten, was sich Kunst nennen durfte und was nicht, gab es. Ab 1933 begann man, durch Ausstellungen die Avantgardekünstler als „entartete Künstler“ zur Schau zu stellen, am

- 24.5.1938 fand in Düsseldorf die erste Ausstellung „Entartete Kunst“ statt.

Schulen und die neuen Bewegungslehren wurden ebenso instrumentalisiert:

- am 27.11.1933 fand die Gründung der KdF, der „Kraft-durch-Freude-Bewegung“ statt, eine Freizeitorganisation der NSDAP, und
- am 15.1.1937 kam die Verfügung über die Adolf-Hitler-Schulen der NSDAP.

Von März 1938 bis November 1941 vertrieben die Nazis in Österreich durch diese diskriminierenden Gesetze und ihren offenen Terror mehr als 130 000 Österreicher.

Diese kleine Auswahl aus einer Unzahl von neuen Gesetzen, die alles regelten, zeigt, dass unter diesen staatlichen Rahmenbedingungen jede Entwicklung hin zur späteren Musiktherapie abgewürgt werden musste. Zivilisatorische Errungenschaften wie der Individualismus, Liberalität, Selbstbewusstsein des gebildeten

Bürgertums, freie Wissenschaft und freie Kunst, die Fürsorge für psychisch Kranke, die Heime und die klinischen Institutionen, das Interesse für Ethnomusik, freie Bewegung und freie Improvisation, alles verschwand oder überlebte im Exil. Der Individualismus, eine Grundannahme der meisten psychotherapeutischen Verfahren, musste einem uniformierten Menschenbild weichen, welches nur noch in Gut und Böse einteilte. Die Auflehnung und die Emanzipation der Generation des *Fin de Siècle*, aus der sich in den ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts ein enormes kreatives Potential entwickelt hatte, wich der Mutlosigkeit, dem Gleichschritt und dem Mitläufertum ganzer Nationen. Man kann davon ausgehen, dass ohne diese erzwungene Zäsur und den späteren ökonomischen Folgen des Zweiten Weltkrieges die Musiktherapie wesentlich früher in ihrer heutigen institutionalisierten Form in Erscheinung getreten wäre.

IV. Re-Migration der Frühform von Musiktherapie versus kontinuierliche Entwicklung nach 1950

Viele Theoriebildungen und Handlungsansätze haben in der Emigration überlebt und sind dann aus der Schweiz und aus den USA mit einer Verzögerung von zwanzig Jahren nach Österreich und Deutschland zurückgekommen. Die europäischen Emigranten haben zur Entwicklung der Musiktherapie im amerikanischen Exil beigetragen, wie das Beispiel von Vally Weigl zeigt. Der Weg der Transferleistungen begann also mit der Emigration europäischer Protagonisten ab 1938. Der Stellenwert von Re-Migration europäischer Flüchtlinge samt ihrer wissenschaftlichen Arbeit nach 1945 hielt sich ja bekanntlich in Grenzen. Ein Phänomen, das leider nicht nur für die Musiktherapie gilt.

Zu Beginn der europäischen Institutionalisierung der Musiktherapie gab es eine rege Besuchstätigkeit europäischer Musiker in die USA, da sie sich für die dort bereits etablierte Musiktherapie interessierten. Hier war schon 1913 das erste periodisch erscheinende Musiktherapiejournal „*Music and Health*“, herausgegeben von Eva Vescelius in New York, erschienen. Die Berichte der Reisenden sind jedoch widersprüchlich. Hans Sittner reiste 1952 in die Staaten, Aleks Pontvik 1955, Editha Koffer-Ullrich 1957 und Ilse Castelliz 1966. Aus vielen Berichten meint man einen enttäuschten Unterton herauszuhören. So schrieb Pontvik im Jahre 1955 von einer „reichlich unklar erscheinende[n] Situation der amerikanischen Musiktherapie“ (Pontvik 1955, 28ff.), wo man sich darauf beschränke, organisierte Veranstaltungen abzuhalten, vorwiegend in Irrenhäusern. Diese gingen über den Charakter eines Konzertes nicht hinaus. Er erwähnte in demselben Schriftwerk, dass laut einer Studie aus dem Jahr 1944 von 187 Krankenhäusern in den USA 164 Häuser die Musik zur Erholung verwendeten und nur 23 Kliniken Musik zu Therapiezwecken nutzten. Die Wiener Pionierin Ilse Castelliz volontierte 1966 im Overbrook Hospital in New Jersey. Als Absolventin des ersten Lehrganges in Wien blickte sie bereits auf eine fünfjährige Erfahrung in einem

psychiatrischen Krankenhaus in Wien zurück. Sie wollte von der amerikanischen Arbeitsweise profitieren und blieb deshalb für mehrere Monate dort. Als sie in New Jersey ankam, war sie sich selbst, 4 000, meist farbigen, Patienten und einigen unausgebildeten Musiktherapeuten überlassen. Daraufhin entschloss sie sich, dem Sinn ihres Aufenthaltes eine andere Richtung zu geben. Sie hielt kurz entschlossen in der Klinik einen Vortrag über ihre eigene Arbeitsweise in Wien. Dieser wurde begeistert aufgenommen, und ab diesem Zeitpunkt arbeitete sie so, wie sie es von Wien her gewohnt war. Wie war dies möglich? Im Overbrook Hospital wurden, wie so oft, Eurythmie und Maltherapie angeboten, aber nicht als Teil eines Gesamtkonzeptes und „ohne geistigen Hintergrund“ (Fitzthum 2003a, 115).

Castelliz war längst daran gewöhnt, eingebettet in einem psychiatrischen Behandlungskonzept innerhalb eines multidisziplinären Teams zu arbeiten. In Österreich hatte es nie die „amerikanische Frühform“ von Musiktherapie gegeben. In Amerika jedoch gab es über Jahrzehnte eine Überlappung der frühen Form – Konzertieren für und mit kranken Menschen – mit der „heutigen“ Form, die eine beschreibbare, diagnosespezifische Anwendung von Musik unter der sachkundigen Führung ausgebildeter Therapeuten, welche Teil eines klinischen Teams sind, meint. Die unterschiedlichen Aussagen europäischer Besucher mögen ihren Ursprung in dieser Tatsache haben. Je nach dem, wohin man volontieren ging, traf man auf das eine oder andere Modell.

Das Erbe von Neuhumanismus und Reformbewegungen – der Schwede Aleks Pontvik und das frühe Netzwerk europäischer Musiktherapie

Aleks Pontvik begann 1940 – also während des Zweiten Weltkrieges – mit seiner musiktherapeutischen Arbeit, die später auch „Schwedische Musiktherapie“ genannt werden sollte. Seine musiktherapeutische Entwicklung geschah ungeachtet der Entwicklungen in Amerika. Sein geistiger Hintergrund ist mit dem der zuvor genannten Persönlichkeiten aus den Reformbewegungen identisch. Ganz im Sinne des Neuhumanismus und im Einklang mit dem lebensreformerischen Gedankengut experimentierte er mit klassischer, vorwiegend Bachscher Musik, um nach deren heilemdem Einfluss auf den Menschen zu suchen. So, wie schon vor ihm Hans Kayser in pythagoräischer Tradition den Zusammenhang von Universum und Tonskalen erforschte, glaubte Pontvik an einen Zusammenhang zwischen der Ordnung in der Musik und der des menschlichen Geistes. Er nutzte diese Erkenntnis zu therapeutischen Zwecken, indem er den Patienten Bachmusik vorspielte und überzeugt war, dass sich die Ordnung der Musik, in der sich die Ordnung der Welt spiegelt, ausgleichend auf die menschliche Psyche niederschlagen werde. Er integrierte die Theorien von Carl Gustav Jung und sprach von den musikalischen Urformen menschlicher Psyche. Neben der Individualität eines jeden Menschen glaubte er wie viele seiner damaligen Kollegen daran, dass es darüber eine Ebene des Über-Individuellen gäbe. Der gleiche tragende Grundgedanke, der von Rudolf

Steiner am eindrucklichsten verfolgt wurde: alles entspringt Einem, alles unterliegt den gleichen Gesetzen. Pontvik nannte seine Arbeit „Psychorhythmie“. Steiner nannte die seinige „Eurythmie“ und Jaques-Dalcroze entwickelte seine „Eurhythmik“. Pontvik schrieb von der „gehör-seelischen Erziehung“ (Pontvik 1962) und für Jacoby war die Instrumentalpädagogik „Arbeit an der Seele“. Für Kayser tönnte das Weltall, für Pontvik die menschliche Seele. 1955 erschien in Zürich Pontviks Buch „Heilen durch Musik“. Hier nimmt er Bezug auf Kayser und Scheiblaue. Letztere arbeitete ebenfalls in Zürich, und Pontvik schätzte ihre Arbeit. Mit Kayser hielt er in mehr als 35 Briefen und vielen Treffen regen Kontakt, und in Anlehnung an ihn richtete er sein Verfahren gemäß der „Kayserschen Harmonik“ aus. Mit seinem 1958 veröffentlichten Buch mit dem Titel „Grundgedanken zur psychischen Heilwirkung der Musik. Unter besonderer Berücksichtigung der Musik von J. S. Bach“ stand er in der Tradition Europas. Er hat, obwohl er ein Kenner der damaligen amerikanischen Musiktherapie war, diese nie kopiert. Er bezeichnete sie abschätzig als „Konzertevent“ für Patienten (Pontvik 1958, 28).

Ob nun Pontvik, Steiner oder Kayser: Das Erbe der Romantik mit ihrem Glauben an das Über-Individuelle, welches von den Nazis geschickt aufgegriffen und neu konnotiert wurde (die Reinheit der Rasse ersetzte nun das Gleichönen mit der Welt), aber auch die emanzipatorische Kraft der Reformbewegungen sowie der Glaube an den Geist der antiken Griechen hatten kraft dieser drei Personen überlebt. Es wirkte die Musik, sofern sie richtig ausgesucht wurde, die „Therapeutische Beziehung“ war noch nicht für die Musiktherapie entdeckt. Alle drei nutzten die Musik mit ihrem spirituell-philosophischen Hintergrund, nie losgelöst davon.

Das früheste Netzwerk europäischer Musiktherapie entstand also zur Zeit Pontviks in einem kleinen Zirkel seelenverwandter Menschen. Kayser bot sich als Ansprechpartner und als Drehscheibe für Gleichgesinnte an: Pontvik schrieb an Kayser im Zeitraum Februar 1950 bis Februar 1959 ganze 27 Briefe, eine Karte und zwei Beilagen, Kayser antwortete mit acht Briefen und zwei Gutachten. Sittner schrieb an Kayser drei Briefe nebst einer Beilage, worauf er einen Antwortbrief erhielt, dies im Zeitraum Dezember 1958 bis Mai 1959. Koffer-Ullrich schrieb an Kayser zehn Briefe, dieser antwortete mit fünf Briefen und zwei Beilagen im Zeitraum April 1958 bis Dezember 1959. Koffer-Ullrich besuchte ihn 1958, „um sich informieren zu lassen“ (Fitzthum 2003a, 68).

Im Mai 1958 wird Kayser zu Vorträgen an die Wiener Musikakademie eingeladen. Hier werden „Musiktherapie“ und „Harmonik“ gleichzeitig aus der Taufe gehoben. Da sich von nun an Pontviks Spuren in Südamerika verlieren, bleibt über lange Zeit Kayser der Ansprechpartner in Sachen Musiktherapie. Im Januar 1959 kommt Kayser nach Wien, um mit dem Akademiepräsidenten Hans Sittner und Primar Dr. Hans Hoff (Universitätsklinik für Psychiatrie und Neurologie, Abteilung für Psychosomatik) das Thema „Harmonik“ zu besprechen. Er selbst empfiehlt dann für den Oktober 1959 seinen Kollegen Rudolf Haase als Lehrer. Sein Fach „Harmonikale Grundlagenforschung“ ist noch heute Freifach für die

Musiktherapiestudenten unter dem Titel „Harmonik“. „Wir waren mal eins“, so Werner Schulze, der heutige Leiter dieses Lehrganges.

In den späten 60er Jahren des vergangenen Jahrhunderts tauchten erneut philosophische Fragmente aus der Zeit vor 1938 in der (Wiener) Musiktherapie auf. Alfred Schmölz war sowohl tiefenpsychologisch als auch humanistisch vorbelastet. Er lehnte eine funktionale Musiktherapie ab und favorisierte das Beziehungsgeschehen im therapeutischen Prozess. Beeindruckend ist einer seiner letzten im Jahr 1988 erschienenen Artikel, der nur im Sinne des Neuhumanismus zu verstehen ist und von einem quasi testamentarischen Charakter getragen ist. Sein letzter und deutlichster Aufruf zur Rückbesinnung auf die humanistischen Werte innerhalb der Musiktherapie verwirrt und beeindruckt zugleich, wenn man seinen philosophischen Hintergrund nicht kennt. Hier plädiert er explizit für den unwissenden und naiven und aus sich schöpfenden Musiktherapeuten und spricht vom zu eng gefassten, rein medizinischen Modell des Krankheitsbegriffes, warnt vor der Reduktion des Menschenbildes und kritisiert das experimental-psychologische Instrumentarium und Vokabular, das den Menschen nicht verstehbar macht (Schmölz 1988). Sein Vokabular beinhaltet wieder Worte wie „Erfahrung“, „Reifung“, „unglücklich sein“, „menschliche Existenz“ und „Begegnung“.

Er sah am Horizont jene Experten auftreten, die Mensch und Musik messen wollten, um sich mit Wirksamkeitsbeweisen zu schmücken. Er lehnte kategorisch das Bespielen mit Musik ab, egal, ob sie nun altorientalischer oder klassischer Natur war. Als Humanist glaubte er ausschließlich an die Begegnung. Als Tiefenpsychologe sah er die Möglichkeit, das Unbewusste in der Freien Improvisation tönen zu lassen, und als „Reformer“ im Sinne Jacobys glaubte Schmölz an die Kraft des Handelns.

Schlusswort

Wie dieser Artikel verdeutlicht, blickt die Musiktherapie in Europa auf eine gemeinsame Geschichte mit dem Nationalsozialismus zurück. Nur weil diese Geschichte unbekannt ist und wegen mangelnden Interesses nicht erforscht wird, bedeutet dies noch lange nicht, dass es sie nicht gibt. Diese Geschichte im Besonderen so wie unsere Geschichte im Allgemeinen zu ignorieren, würde bedeuten, dass wir unsere professionelle Identität weiterhin aus einem sehr spannungsgeladenen Dreieck beziehen. Einerseits verweisen wir auf biblische Zeiten und lassen keinen Zweifel darüber aufkommen, dass Musik, aus berufenen Händen kommend, heilen kann. Andererseits erforschen wir die Wirkung von Musik auf den menschlichen Organismus unter naturwissenschaftlichen Aspekten, und die Neurobiologie steht hoch im Kurs. Hinzu kommt aus Österreich ein Trend, die Musik anderer Ethnien zu benutzen, vor allem jene, die auf – für uns und unsere Patienten – sehr ungewohnten Tonskalen basiert, und deren Wirkung verstärkt zu erforschen. Die Verwechslung zwischen dem, was wirkt, und dem, was heilt, geschieht immer häu-

figer. Analog zu Max Webers Methodologie der Wissenschaft plädiere ich für die Einstellung, dass das, was heilt („Zusammenspiel“ und „Qualitäten“), Gegenstand der Forschung sein sollte, und das, was wirkt („Gesetze“ und „Faktoren“), das Mittel der Forschung ist.

Eine schrittweise wissenschaftliche Rekonstruktion unserer Geschichte macht Ressourcen und Irrwege deutlich. Die Musiktherapie pendelte seit den ersten Arbeiten ihrer frühen Protagonisten zwischen den diversesten Welt- und Menschenbildern. Die schon immer propagierte Wirkung von Musik und der daraus abgeleitete und stark idealisierte Therapieanspruch brachte die Musiktherapeuten in einen immer größer werdenden Rechtfertigungsdrang. Auffallend ist, dass immer diejenigen forschen mussten, die an die Wirkung der Musik glaubten. Schon bzw. noch in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts träumte Editha Koffer-Ullrich in Wien von einem „Institut für biomusikalische Grundlagenforschung“. Dies war die Konsequenz aus ihrer Überzeugung, dass die Tonskalen, die harmonikalen Gesetze und musikalischen Parameter wirken. Erst Alfred Schmözl befreite die Musiktherapie aus diesem enormen Rechtfertigungsdruck. Er bereitete den Übergang von einem sehr naturwissenschaftlich geprägten Paradigma der Pionierjahre in ein psychotherapeutisches Paradigma vor, in dessen Zentrum der Mensch und seine Beziehungsfähigkeit steht. Durch ihn gewann das humanistische Welt- und Menschenbild wieder an Bedeutung. Er schuf ein Curriculum, das europaweite Anerkennung fand und von vielen internationalen Ausbildungsinstitutionen übernommen wurde. Somit verwendeten andere das Ergebnis eines Jahrzehnte dauernden Diskurses, der innerhalb der „Wiener Schule für Musiktherapie“ stattgefunden hatte. Das Agens des Handelns, das lange zuvor über die gemeinsamen Wurzeln mit der Rhythmik in die Musiktherapie gekommen war und mit Heinrich Jacoby seinen prominentesten Sprecher gefunden hatte, brauchte Schmözl nur noch herauszuarbeiten. Die Musik per se heilt nicht, aber das Musizieren, in unserem Falle das Improvisieren, setzt die Fähigkeit des Reflektierens in Gang und initiiert erste heilende Kräfte im Menschen. Durch den Eintritt in ein psychotherapeutisches Paradigma kamen jene Kräfte wieder zum Tragen, die an der Wiege der Musiktherapie standen: das humanistische Welt- und Menschenbild.

Literatur

- Asperger, H. (1968): Heilpädagogik, 5. unv. Auflage, Wien
- Baumgartner, G.; Bolen, I.; Winterauer, R. (1998): Nachwirkungen der NS-Zeit in Psychotherapien heute. Projektgemeinschaft in der ÖAGG-Regionalsektion Wien
- Berger, E. (2003): Die Vertreibung der Vernunft aus Medizin und Psychotherapie. In: Fitzthum E.; Gruber P. (Hrsg.): Give them Music. Musiktherapie im Exil am Beispiel von Vally Weigl. Wiener Beiträge zur Musiktherapie, Bd. 6. Wien
- Fitzthum, E. (2003a): Von den Reformbewegungen zur Musiktherapie. Die Brückenfunktion der Vally Weigl. Wiener Beiträge zur Musiktherapie, Bd. 5. Wien
- Fitzthum, E. (2003b): Die Musiktherapeutin Vally Weigl. In: Fitzthum, E; Gruber, P. (Hrsg.): Give Them Music. Musiktherapie im Exil am Beispiel von Vally Weigl. Wiener Beiträge zur Musiktherapie, Bd. 6. Wien
- Fitzthum, E. (2008): Jahrbuch Musiktherapie. Music Therapy Annual, Bd. 3. Wiesbaden
- Fussi, D. (2005): Ressourcenorientierte Musiktherapie bei Kindern mit Down-Syndrom. Unter Einbeziehung der Arbeitsweisen von Albertine Wesecky. Unveröffentlichte Diplomarbeit im Diplomstudium Musiktherapie, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien
- Günther, H. (1971): Historische Grundlinien der deutschen Rhythmusbewegung. In: Bünner, G; Röthig, P. (Hrsg.): Grundlagen und Methoden rhythmischer Erziehung. Stuttgart
- Gürtler, C. (2000): ... mein Groll gegen das Mieder. In: Tebben, K. (Hrsg.): Frauen – Körper – Kunst. Literarische Inszenierungen weiblicher Sexualität. Göttingen
- Hoffmann, F. (1991): Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur. Frankfurt am Main
- Hutterer, R. (1998): Das Paradigma der Humanistischen Psychologie. Entwicklung, Ideengeschichte und Produktivität. Wien, New York
- Joham, G. (1999): Kurzstudium Musiktherapie. Zur Musiktherapieentwicklung und -ausbildung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst. Unveröffentlichte Diplomarbeit im Kurzstudium Musiktherapie, Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien
- Jürgens, P. (2007): Geschichte der ostdeutschen Musiktherapie. Entwicklung – Selbstverständnis – gesellschaftspolitischer und wissenschaftstheoretischer Kontext. Frankfurt am Main
- Kater, M. (1999): Die mißbrauchte Muse. Musiker im dritten Reich. Wien
- Kayser, H. (1993): Der hörende Mensch, Reprint der 1932 in Berlin gedruckten Erstausgabe, Stuttgart
- Lanzendorfer, M. (2007): Die Quellen der österreichischen Pionierin Ilse Castelliz und ihr Einfluss auf die frühe Entwicklung der Wiener Schule der Musiktherapie ab 1959. Unveröffentlichte Diplomarbeit im Diplomstudium Musiktherapie, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

- Leitner, B. (2001): Musiktherapie in Großbritannien. Unveröffentlichte Diplomarbeit im Kurzstudium Musiktherapie, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien
- Machowetz, S. (2005): Die Rolle der Musik in der Musiktherapie anhand ausgewählter musiktherapeutischer Schulen. Unveröffentlichte Diplomarbeit im Diplomstudium Musiktherapie, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien
- Mössler, K. (2008): Wiener Schule der Musiktherapie. Auf den Spuren einer Identität. Dissertation im Fach Musiktherapie am Institut für Musiktherapie der Hochschule für Musik und Theater Hamburg (wird in der Reihe „Wiener Beiträge zur Musiktherapie“ vermutlich 2008 als Bd. 8 veröffentlicht)
- Pontvik, A. (1955): Heilen durch Musik. Zürich
- Pontvik, A. (1958): Grundgedanken zur psychischen Heilwirkung der Musik. Unter besonderer Berücksichtigung der Musik von J. S. Bach. Zürich
- Pontvik, A. (1962): Der tönende Mensch. Psychorhythmie als gehör-seelische Erziehung. Zürich
- Rainer, O. (1925): Musikalische Graphik. Studien und Versuche über die Wechselbeziehungen zwischen Ton- und Farbharmenien. Wien, Leipzig, New York
- Sachs, C. (1929): Geist und Werden der Musikinstrumente. Berlin
- Schmölz, A. (1988): Entfremdung – Auseinandersetzung – Dialog. Zur Komplexität des musiktherapeutischen Beziehungsgeschehens. In: Decker-Voigt, H.-H. (Hrsg.): Musik und Kommunikation. Hamburger Jahrbuch zur Musiktherapie und intermodalen Medientherapie, Bd. 2, Sonderdruck. Bremen
- Schorske, C. E. (1982): Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle. Frankfurt am Main
- Schorske, C. E. (2004): Mit Geschichte denken. Übergänge in die Moderne. Wien
- Solomon, A. (2003): Valerie „Vally“ Pick Weigl and the American Music Therapy Experience. In: Fitzthum, E; Gruber, P. (Hrsg.): Give Them Music. Wiener Beiträge zur Musiktherapie, Bd. 6. Wien
- Ster, A. (2006): Zur Forschungsgeschichte von Musiktherapie und MusikMedizin. Dissertation am Institut für Musiktherapie, Hochschule für Musik und Theater Hamburg
- Tripamer, U. (1998): Wiener Musiktherapie – Altorientalische Musiktherapie. Ein Vergleich. Unveröffentlichte Diplomarbeit im Diplomstudium Musiktherapie, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien
- Weber-Guskar, J. (2004): Musiktherapeutische Identität. Merkmale und Entwicklung der Identität des Therapeuten und der Berufsgruppe. Unveröffentlichte Diplomarbeit im Kurzstudium Musiktherapie, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien
- Weinzierl, E. (2004): Wissenschaft und Nationalsozialismus. In: Stadler, F. (Hrsg.): Vertriebene Vernunft II, Teilbd. 1. Münster

Music and the Wounded of World War II¹

Musik und die Verletzten des Zweiten Weltkriegs

Margaret Ann Rorke, Utah, U.S.A.

During 1995, America commemorated the fiftieth anniversaries of V-E Day and V-J Day, reminding us once again of the triumphs and the horrors of World War II. For American music therapists, this is a time of remembrance as well. Due to the tireless efforts of many dedicated physicians and musicians during World War II and its aftermath, the healing powers of music were witnessed on an unparalleled scale. For the first time in history, a military, the American Service Forces, officially recognized music as an agent capable of helping its mentally and physically wounded. This was, indeed, a major turning point in the longstanding partnership between music and medicine, and, in essence, the beginning of the modern music therapy profession. There are about 50 published sources dating from 1944 through the early 1950's that provide information on this subject; some were written by military officers and others by well-informed civilians. This study is derived from these sources.

This account has several different facets. They include the creation of the music portion of the military's Reconditioning Program, the contributions made by civilians and individual servicemen, and the results of these efforts, with special emphasis on the study at Walter Reed General Hospital. Enlivening this picture and expressed in their own words are the thoughts of World War II's military spokesmen, pioneers in music therapy, civilian volunteers, and wounded veterans.

Dieser Artikel erschien ursprünglich 1996, ein Jahr nach den 50-jährigen Gedenktagen von „V-E Day“ (Sieg in Europa) und „V-J Day“ (Sieg über Japan), die uns an die Triumphe und das Grauen des Zweiten Weltkrieges wieder erinnern.

Auch für amerikanische Musiktherapeuten ist dies eine Zeit des Gedenkens. Durch die unermüdlichen Anstrengungen vieler engagierter Ärzte und Musiker während und nach dem Zweiten Weltkrieg wurden die Heilkräfte von Musik in einer unvergleichlichen Weise bezeugt.

Zum ersten Mal in der Geschichte wurde die Musik von einer militärischen Organisation, den American Service Forces, offiziell als eine wirksame Kraft anerkannt, die fähig ist, ihren psychisch und körperlich verletzten Mitgliedern zu helfen. Dies war ein großer Wendepunkt in der seit längerer Zeit bestehenden

1 This article first appeared in the *Journal of Music Therapy*, XXXIII (3), 1996, 189–207 copyright 1996 by the National Association for Music Therapy, Inc. Reprinted with permission of the *Journal of Music Therapy*

Partnerschaft zwischen Musik und Medizin, im Wesentlichen sogar der Anfang der modernen Musiktherapie als Beruf. Es gibt ca. 50 veröffentlichte Quellentexte zu diesem Themenbereich – von 1944 bis zu den 50er Jahren.

Einige wurden von Offizieren, andere von Zivilisten, die mit der Thematik vertraut waren, geschrieben. Der vorliegende Artikel basiert auf diesen Quellen.

U. a. behandelt er die Entstehung eines musikalischen Bausteins im „Reconditioning Program“ des Militärs, Beiträge von Zivilisten und einzelnen Dienstleistenden bei dieser Aufgabe und die Ergebnisse dieser Anstrengungen. Eine Studie, die am Walter Reed Hospital durchgeführt wurde, wird schwerpunktmäßig behandelt.

Wörtliche Wiedergabe von Gedanken von Repräsentanten des Militärs, Pionieren der Musiktherapie, ehrenamtlich tätigen zivilen Helfern und von verwundeten Veteranen beleben die Darstellung.

The Military's Use of Music

The use of music in the military was discouraged during the early years of World War II, particularly 1942 and 1943. Only divisions and armies were provided with bands. Soldiers were not even allowed to take musical instruments overseas during 1942 and 1943, although some were smuggled abroad.

Eventually the higher authorities in the military became convinced that music, instrumental as well as vocal, was a great aid in boosting the morale of the homesick soldiers. In August of 1943, the Army was encouraged by an unnamed Special Services Music Officer to look at the use of music with its wounded. That Special Services Music Officer wrote:

The Army has authorized and organized music as a morale-builder and a „drive into battle,“ but the Army neither authorizes, nor has organized any form of music for men coming out of battle wounded and oftentimes mentally affected. Although the Red Cross takes care of music from the [recreational] listening aspect in hospitals, it is felt that there is work to be done by the War Department in that field. („Music in reconditioning,“ 1945, p. 14)

The Army answered this call in its Reconditioning Program. This program was designed by the Office of the Surgeon General to return wounded military personnel to duty or to civilian life in the best possible physical and mental condition. Plans for it were formulated during 1943 and 1944, and they included music.

For planning the employment of music in reconditioning military personnel, the Surgeon General asked that a cross-country survey be made of the musical tastes of America's war casualties and of the present uses of music in hospitals. The survey took six months and was conducted by Lieutenant Guy V. R. Marriner. Marriner, who became an American citizen in 1940, had been an officer in World War I, fighting with the army of his native New Zealand. Later he became a concert pianist, and for several years he was the accompanist for Richard Crooks. Having served in two world wars, Marriner had a keen understanding of the needs

of the wounded. In time he was appointed Chief of the Hospital Section, Music Branch, Special Services Division, and the Music Liaison Officer between the Special Services Division and the Office of the Surgeon General. Marriner, along with Lieutenant Colonel George W. Ainlay, would prepare most of the official policy on the use of music in military hospitals.

The survey showed that music could be employed in several beneficial ways. These were (1) to expedite exercising, (2) as physical modality in post-operative exercise for orthopedic, plastic, or lung cases, (3) in educational activities (studying music, notation, or some kind of instrument, playing in an orchestra, playing chamber music or singing in a chorus), (4) for resocialization, and (5) to aid in neuro-psychiatric treatment. Next the Office of the Surgeon General sent Marriner to create model music programs for its reconditioning efforts in several hospitals. In January 1945, a description was published of one of these model programs at Fitzsimons General Hospital, Denver, Colorado („Music in reconditioning,“ 1945). This description reads as an abbreviated, preliminary version of the War Department’s official instructions on the use of music in military hospitals, *Technical Bulletin 187: Music in Reconditioning in American Service Forces Convalescent and General Hospitals* (July 1945).

This eleven-page technical bulletin then was the War Department’s orders for the use of music with its wounded personnel. Numerous articles dating from 1945 through 1950, written by army personnel and other qualified individuals, indicate that, indeed, *Technical Bulletin 187*’s instructions were implemented (Green, 1947; Simon, 1945; „VA hospital near Rochester“, 1950).

The opening few paragraphs of *Technical Bulletin 187: Music in Reconditioning in American Service Forces Convalescent and General Hospitals* provide the military’s views on the healing powers of music:

Music should be provided along with other activities offered to patients because it is one of the most effective vehicles for bringing a group together, for releasing the emotions, and for creating a spirit of fellowship and esprit de corps.

If the patient is an individual performer, music provides an opportunity for self-expression, accomplishment, and satisfaction. If he is a group performer, he will establish contacts with others mutually interested. If he simply listens to music, his interests are broadened and his sense of well-being is generally increased.

In neuropsychiatric treatment sections, a well-rounded program of musical activities is especially desirable. The response of the neuro-psychiatric patients on closed wards to music activities may be slow at first. However, under skillful guidance, it is possible to increase this response until most patients are deriving social and mental benefits through their interest in music...

Music may also be a source of individual gratification and satisfaction on the association level by evoking pleasant memories of past experiences. Moods may thus be influenced through the proper use of music, while pent up emotions are often released. (pp. 1, 3)

The military divided its employment of music into three categories: active participation (considered the most beneficial), passive participation (second in benefits derived), and audio-reception.

Active Participation

The objectives of active participation were (1) to aid in the social readjustment of the patient and to boost morale and (2) to provide occupational therapy. Ward officers prescribed exercises in the playing of small or fretted instruments as occupational therapy for orthopedic and plastic cases. For chest cases, the blowing of wind instruments was prescribed. Accompanying these exercises with rhythmic music also aided the patients.

Activities designed for active participation were numerous. Many involved groups of performers: the patients' orchestra, the patients' string quartet, or patients' chamber groups of other types. Participation in a glee club, chorus, barbershop quartet, swing trio, or chapel choir was also an option. These groups were encouraged to perform at hospital events, such as dances, radio broadcasts from the hospital, variety shows, and amateur recordings, where they could be heard and/or seen by other patients.

Also popular with the patients were small instruments to be played alone or in groups, such as the tonette, the ocarina, the harmonica, and the ukulele. These were especially handy for playing simple melodies. Short classes could be taught on these instruments, and the Army even created a publication, *Ten Minute Self-Instructor for Tonette, Ocarina, Harmonica, and Ukulele*, for interested patients.

Lessons in voice and instruments were given to patients who desired to begin serious study or renew previous training. Music technicians, American Red Cross Gray Ladies, talented patients, or civilian music teachers were the instructors.

Mass singing with song slides or song shorts was also well received. Song slides projected the words of the song on a screen, and song shorts were motion picture shorts of about eight minutes that featured famous singing stars and the „bouncing ball“ technique of displaying the song's words.

The Army *Hit Kits* were particularly useful for singing in the wards. Each monthly installment contained six different current song hits plus two or three „bonus“ selections of top favorites with the troops. Highly successful with patients also was the making of recordings of performances by individual patients or by groups of patients.

Passive Participation

Passive Participation involved the patient listening to music and discussing it. The goals of passive participation were 1) to assist in the patient's social and mental readjustment and 2) to stimulate physiological and psychological responses that

contribute to the patient's sense of well-being. Courses in music appreciation, in which patients listened to and discussed numerous types of music, were designed for these purposes.

Audio-Reception

Audio-reception was listening to music or attending classes in which the patient did not participate. The objectives of audio-reception were 1) to provide music a patient wanted to hear, 2) to supplement educational activities, and 3) to entertain.

Opportunities for audio-reception were abundant. Particularly appreciated by the patients were the performances by outside talent, both civilian and Army, booked by the American Red Cross. Music programs on the radio of an hour or less also provided good listening experiences for the veterans. Regularly scheduled concerts of recorded music were very popular. The recorded music came from V-Disks or commercial records. V-Disks were 12-inch plastic, double-sized phonograph records of popular and classical music, recorded by leading artists and organizations of the U.S.A. A package of twenty different V-Disks was forwarded to each general and military hospital once a month. Hospitals were also encouraged to obtain commercial records of classical music, current popular tunes, old-time favorites, religious pieces, and folk tunes.

Marriner, in his travels to military hospitals, had found that the servicemen enjoyed hearing the following types of music (here arranged in their order of preference): 1) the latest song „hits“ and „sweet dance“ music, 2) semiclassical themes, 3) devotional music, and 4) classical music. Many patients liked a program with all of these types represented. They wanted tunes they recognized and that recalled pleasant memories. Marriner stated this in *Technical Bulletin 187* as well as the fact that patients also enjoyed regional music (hillbilly songs, folk music, etc.,) from the areas of their homes.

Special Activities

As special activities for the patients, *Technical Bulletin 187* suggested the following:

- (1) the fashioning of musical instruments,
- (2) the writing of a song or song parody. It was suggested that prizes be awarded to provide incentive.
- (3) self-taught courses in how to sing and read music and in the college-level study of harmony and the history of music,
- (4) musical quiz and variety shows,
- (5) rhythm bands, and
- (6) band concerts.

For patients able to perform calisthenics, the accompaniment of calisthenics by strongly rhythmic music, particularly in familiar music, eased the work load.

The Music Workshop

A music workshop was the location for many of the music activities. It was built by converting available buildings and was designed to have soundproofed cubicles, two classrooms, music appreciation room, office, library, and instrument storeroom. The music appreciation room within the music workshop was comfortable, attractive, and conducive to relaxing and enjoying music from a radio or phonograph. Small classes could meet there. Also if there was a good grand piano in that room, informal concerts could be held for small discussion groups of patients.

Options for Patients

For neuropsychiatric patients in open wards, participation in musical activities included the patients' orchestra, individual or group vocal or instrumental instruction, small-instrument instruction, singing, record making, music with calisthenics, musical quiz and variety shows, and use of the music workshop. Audio-reception included performances by outside talent, band concerts, and music in educational activities.

For neuropsychiatric patients in closed wards, participation in musical activities included singing in wards, individual or group vocal or instrumental instruction, rhythm band, and special programs. Audio-reception included selected recordings of classical, semiclassical, folk, or religious music, and small groups of live performers. Short sessions in the wards with soft music were recommended for these patients. „Live“ music, where the performer could adjust to the mood of the patients, was considered most valuable. This approach allowed for requests and the personal element. It was also acknowledged that tunes and words could bring about associations that might revive realities in the mind of a patient and make that patient more accessible to a psychiatrist. In the earliest stages, listening to folk songs and singing familiar songs brought the most benefits to neuropsychiatric patients.

Some Reports of Results

As the post-war period began, the activities outlined in *Technical Bulletin 187* were also carried out in the 122 Veterans Administration Hospitals from 1946 through the early 1950's (Green 1947; Green 1948; Green 1950). Added to these activities, however, was the employment of music in insulin shock treatment, in hydrotherapy, and in operating rooms. Almost all of the 122 Veterans Administration Hospitals employed music, and by late 1946, 44 of them had full-time music specialists who worked closely with medical personnel.

No statistics were published on the number of servicemen receiving music in hospitals during the war. The first assessment was made during 1946 for the

122 Veterans Administration Hospitals and was announced by Ray Green (Chief of Music Recreation Service, Special Services, Veterans Administration). For December 1946, he reported that about 80 000 patients participated in musical performing groups, such as bands, orchestras, choirs, glee clubs, and ward and community sings. 7 538 patients did so on the specific recommendation of a medical authority. Instruction on the piano, guitar, trumpet, saxophone, violin, etc., was given to 1 447 patients, with 601 of these patients being referred by a doctor. 331 patients took creative instruction, such as song writing, arranging, and harmony, while 1 431 had vocal lessons. Concerts, recitals, request programs, and music appreciation groups were attended by 276 062 patients.

Generally, the results of these activities were not reported. Tending to the needs of their patients seemed to take all the caregivers' time. There were some exceptions to this, however. On June 1, 1946, for instance, *The New York Times* ran a short article saying that, among the deaf in military hospitals, one of the best uses of music was to accompany dancing. The totally deaf could become good dancers, it said, and dancing helped to restore a sense of balance. In addition, group singing as much as any other form of instruction, helped voice control and modulation. Vivian Sheehan (1946), working at Percy Jones General Hospital in Battle Creek, Michigan, also reported in 1946 that both the rhythm and the associational pathways created by music gave a wonderful stimulus to speech among aphasics.

In a memorable article of 1946, Ben Bernstein wrote of his experiences as a music instructor of blinded veterans at Old Farms Convalescent Hospital outside of Hartford, Connecticut. Bernstein employed both informal singing in groups and instruction on individual musical instruments with his patients. Knowing that music had long exerted a positive influence in the lives of the blind, Bernstein took great care to provide his patients education in the music of their regional backgrounds. That way a foundation was created in music should a veteran wish to continue the study of music upon his return home. The goals of the training at Old Farms Convalescent Hospital were to foster in each patient a sense of personal worth, to build self-confidence in his ability to compete on a par with the sighted within the limitation of his blindness, and to soothe the veteran's torn and jangled nerves. Bernstein felt that the desired results were achieved. „Many [of these veterans,] said Bernstein, „have come out to find lives of usefulness in fields of their particular interests or talents“ (Bernstein, 1946, p. 31).

Activities of Individual Servicemen and Civilians

In addition to the military, individual servicemen and thousands of civilians brought music to wounded World War II veterans. Most prominent among these were Harriet Ayer Seymour, Pvt. Harold B. Rhodes, Esther Goetz Gilliland, Ray Green, associations of professional musicians, and the USO.

Harriet Ayer Seymour (d. 1944), then in her seventies, along with her students, helped hundreds of shell-shocked American veterans to regain their mental health („Music for shellshock,“ 1944). Seymour was a pianist who had taught at the Institute of Musical Art (now the Julliard School) for six years. During World War I, she worked with AEF casualties and became convinced that music could aid in the healing process. In 1941, Seymour and a small group of supporters founded the National Foundation of Musical Therapy with offices in Steinway Hall, New York. In the next two years, the Foundation trained two hundred individuals in the curative powers of music. In February 1944, it was announced in *The New York Times* that Seymour's National Foundation of Musical Therapy was offering a new course (ten two-hour sessions) on music therapy with emphasis on its use among the war-wounded.

In an article encouraging the members of Sigma Alpha Iota to become involved in the music therapy of the war effort, Seymour stated that three out of every five Americans wounded were mental cases. In the same article she also told a good deal about her methods:

In playing or singing for the sick and wounded we use piano, voice, violin, autoharp, harp, flute, cello, guitar, and zither. Usually a group of three go together to the wards. The tone quality is softer-high notes are covered-keys are considered-and of course composers and the arrangement of compositions. For almost all wards our programs are made up of simple familiar classics-folk songs and dances, dance music such as Strauss waltzes, Sousa marches-and a few of the best popular songs, provided they have the right words.

The Schubert „Ave Maria“ is the most popular of all numbers. Different programs for special wards are carefully worked out. For mental wards we use a variety of gay and soothing numbers. In fact, the music for therapy is usually either definitely quieting or definitely stimulating. For quieting, the Brahms Lullaby is especially effective. For stimulating, we find jigs and folk dances of all countries best. The national aspect is especially useful. Through the law of association we find great power in playing a Hungarian dance to a Hungarian, a Czech song to a Czech, etc. Ward programs last from fifteen to forty minutes according to the doctor's orders.

Seymour also commented:

Doctors and nurses now hail musical therapists with open arms and in some hospitals there are regular groups of musicians who have been especially trained, going several times a week with music... We know that the right music will change fear into faith, and despair into courage, because we have seen it happen. (Seymour, 1944, p. 171-172)

In Greensboro, N. C., during March 1944, Army Air Forces Pvt. Harold B. Rhodes invented the „Xylette“ for convalescing AAF servicemen. In essence, it was a fifteen-pound, miniature piano of two and one-third octaves made of aluminum

tubing from the hydraulic systems of wrecked B-17 airplanes and the plywood from abandoned engine crates. Instead of strings, it had filed tubes that made the tinkling, bell-like tones of a celesta. Rhodes thought that mechanically minded GIs would be able to construct duplicates of the Xylette in convalescent hospital workshops.

Colonel Howard A. Rusk, Chief of the Convalescent Training Division in the Office of the Air Surgeon at Washington, predicted that playing the Xylette would soften and loosen adhesions and help stretch stiffened tendons in patients' hands. It was also thought that the Xylette would help psychiatric patients because preliminary tests had indicated that psychiatric patients benefited from playing the piano and that the Xylette became a day-to-day interest for them. Rhodes also wrote a handbook *Sit Down and Play* to help the veterans learn to play his Xylette („Piano in your lap," 1944).²

During the war and post-war years, numerous associations of professional musicians were actively engaged in bringing music free of charge to wounded veterans. The hospital recreation workers of the American Red Cross provided listening and leisure-time activities in military hospitals. The National Federation of Music Clubs supplied volunteer leadership, instruction, and musical instruments and supplies to military hospitals. In all, it furnished over two and one-half million pieces of musical equipment to the Allied troops. The Musicians Emergency Fund concentrated its efforts on the hospitals in the New York area, although it did arrange on a national level for entertainments performed by well-known artists. To the military hospitals of New York area, the Musicians Emergency Fund provided auditorium and ward activities as well as music lessons for voice, instruments, chorus, ensemble, music theory, music composition, arranging, and solfeggio. Sigma Alpha Iota, Mu Phi Epsilon, and Delta Omicron provided music leadership and instructors, musical instruments, supplies, and equipment to military hospitals. Among the instruments delivered by Sigma Alpha Iota was Arthur Flagler Fultz' Clinic Organ, whose lightweight keyboard could be put on a patient's lap and whose adjustable key tensions allowed for therapeutic work with hand and arm muscles.

Esther Goetz Gilliland urged public school teachers of music to become involved in the war effort. In articles such as „Music for the War Wounded," she explained to music educators that they had the training, the experience, and the personal qualities to function well in music therapy activities designed for wounded veterans. She encouraged these teachers to learn more about music therapy and to collect money for the musical instruments, records, phonographs, amplifiers, earphones, sheet music, and other materials that were needed in the

2 For a lively account of imaginative applications of Technical Bulletin 187's instructions, see Leila A. McKay's „Music as a Group Therapeutic Agent in the Treatment of Convalescents." Among other activities, wounded fliers' enjoyment of the Xylette is described here.

hospitals. During the years immediately following the war's end, Ray Green (Chief of Music Recreation Service, Special Services, Veterans Administration, and Acting Chairman, Committee on Music in Hospitals, National Music Council) joined Esther Goetz Gilliland in asking music educators to participate in music in hospital programs for returning veterans.

Music for entertainment and recreation, though never considered „music therapy“ during World War II, was certainly seen then as having restorative powers. This music ranged from performances provided by headliners to local pianists accompanying the patients' singing. Headliners committed to playing music for the wounded were Yehudi Menuhin, Jascha Heifetz, Rudolf Serkin, Paul Wittgenstein (world famous pianist who had lost his right arm during World War I), the black blues singer Leadbelly, and the von Trapp Family Singers, to name only a few of the hundreds. Among those present at such performances was John R. Jones.

John R. Jones, Advisor to the USO, had worked at the invitation of the Red Cross in the wards and recreation rooms of the Valley Forge General Hospital, Phoenixville, Pa., the Brooklyn Navy Hospital and the St. Albans Navy Hospital, Long Island. In 1944, he made the following observations about what he had learned about music used for recreation and entertainment:

No doubt, the experiences they [the veterans] have lived through, have made them aware that music is something real and valuable to them. They have discovered it made their lighter hours brighter, their arduous, anxious hours more endurable, even if they did not know why or how music did these things. They like music! They'll listen to all types of music attentively. They'll hum and sing popular songs, the hits of the moment, but we observed their deeper affection for, and warmer response to folk songs, old-time favorites, ballads, to the (so-called) semi-classics and to hymn-tunes!...

My experiences in many wards, and with many patients of many types, have convinced me that one boon music may bring to the patients is to create an atmosphere around them which stirs their desire to get well, strengthens their will to help themselves to get well again. In so doing, it supplements the medical and psychiatric treatments which they receive...

I understand that a cardinal element in the patient's recovery is to take his mind off himself, off his illness. There is ample evidence that music does this for the patients, in the majority of cases, if the music is not pressed on them or imposed on them in a continuous flow...

The patients amaze me with their courageous spirit. There may be seeds of bitterness in the patient in the hospital ward, and bitterness does not help recovery or readjustment. But there are other seeds present, such as love of home, friends and country; youth with its romance, adventure, its humor, self-respect and aspiration; love of life and its faith, the things which are positive aids to recovery and readjustment if they are made alive and vigorous. My experiences with many

patients have proved to me, at any rate, that among other helpful influences, music may be a powerful stimulant to these constructive qualities in the patient, and enable him to return eventually to civilian life, useful to himself and to others and finding happiness in that way. („Music for rehabilitation,“ 1944, pp. 13–14)

A conversation that Jones had with a bedridden patient validated his observations. When Jones asked if the patient had enjoyed the music, the patient responded: „Yes, I did. It seemed to tingle all through me.“

Jones asked what did he mean by that, and Eddie, the patient, replied:

Well, I'm not smart with words, but I remember how the battery in the old car at home used to run down and the car was no good until I got the battery charged again. Then the old car ran like a whiz bang. I guess my battery had run down, too (and he laughed at himself), and I felt as though the music was charging it up again. It made me want to be up and out and doing the things I like. („Music for rehabilitation,“ 1944, p. 14)

The Study at Walter Reed General Hospital

Officially, the military took the position throughout World War II that its use of music with its wounded was not necessarily „music therapy.“ Doctors, psychiatrists, psychologists, and musicians had not yet made the scientific clinical tests over a period of several years needed to determine the curative powers of music. Therefore, despite the improved conditions it had seen among its wounded, the military's policy was one of using music in a recreational and educational way and in conjunction with other arts, skills, and industrial and educational courses offered to their convalescing personnel.

The military did want to know more about the therapeutic qualities of music, however. Therefore, it participated in the most important study of the curative powers of music conducted during World War II – Frances Paperte's work at Walter Reed General Hospital. As will be seen, Paperte's ideas and methods were representative of her day, and they remind one of both military and civilian techniques already discussed.

Early in 1944, Frances Paperte interested both the Surgeon General's Office and the Walter Reed General Hospital in the controlled application of music to achieve a predetermined result under clinical control. As Major General Shelley U. Marietta, Commandant of the Army medical center, put it at that time, an attempt will be made „to arrive at an unbiased determination of what may be accomplished by properly selected music in various types of cases“ (Kaempffert, 1944, p. E9). Beginning in March 1944, the study continued for three and one-half years.

Frances Paperte, then of New York, had had a flourishing musical career. She was a concert singer who sang with the New York Philharmonic Orchestra

and the Cincinnati Symphony and was a former member of the Chicago Opera Company. She had also sung for patients in an Army hospital during World War I and had observed the effect of music upon them. Thereafter, she had become a serious student of the healing value of music and was convinced during World War II that music could be a tool in the restoration and improvement of the thousands of war casualties. As Frances Paperte said:

Music has been purveyed to hospital patients for many years ... however, recorded data concerning the effects of the music have been minimal ... It is hoped that this study of the role of music in military medicine may serve as a stimulus to further investigation and that from factual data accumulated, there may be evolved a standard method of procedure which will develop fully the potentialities of music as an aid to medicine. (Paperte, 1946, pp. 57,64)

The goal of the study was to determine if music presented according to a specific plan could aid in the recovery of military personnel with mental and emotional disorders.

To begin the study, the patients, who were mostly neurotics, were classified according to their dominant symptoms and their level of previous involvement with music. Each patient was informally interviewed by the musical director to determine his level of previous involvement with music and was assigned to one of the following four groups: 1) little or no familiarity with any music, 2) moderate familiarity with the simpler forms and expressions of musical composition, 3) educated musical taste/preference, or 4) some participation in making music. The interviewer also asked questions about the veteran's background – his home state, his occupation, his branch of the service, etc., – so that the music most meaningful to him might be performed in the study. The medical officer designated on the prescription form the therapy desired as well as the patient's musical classification and his diagnosis, e. g., „Soothing therapy/Educated musical taste/Restlessness“, or „Stimulating therapy/Moderate familiarity with music/Depression.“

Control cases were used for comparison in every evaluation of subjects' progress. The control cases were carefully selected by the medical officers so that the subject and control case in each pairing were of the same age group, race, color, sex, marital status, educational level, diagnosis, and duration and severity of illness. Both were also evaluated by the same psychiatrist. The control cases were given the same treatment as the subjects except that they did not take part in the music sessions.

Veterans placed in similar classifications were then assigned to small groups of from three to six patients. Each group met at the same time five days a week for its music session. While many were shorter, hospital stays averaged three months. The average number of music sessions provided the cases summarized in this study were 14.5 sessions for psychotic patients receiving stimulating music, 12.7 sessions for psychotic patients receiving sedative music, 11.9 sessions for non-psychotic

patients receiving stimulating music, and 8 sessions for non-psychotic patients receiving sedative music.

The physical environment of the sessions was designed for relaxation. The color scheme was subdued, but not somber. The chairs were upholstered and comfortable. One could also recline. The piano was employed the most, although violin, cello, harp, and solovox attachments were also used. The musical-treatment sessions were divided into three sections:

- 1) Mood-determination. In order to create a basic rapport between the veterans and the music, music would be played at the mood level of the patients. Then, gradually, music in the mood prescribed by the medical officer was played.
- 2) Patients could talk with the musicians, if the patients desired this.
- 3) Patients could participate in the session, if they desired. Activities might include comments, questions, requests, humming, beating time, singing, whistling, or following the score.

Outstanding musicians served as performers. They were given background to the work that they would be doing, including the instruction that the spotlight was on the patients not on the performing musicians. The personality of the performer was felt to be of the utmost importance. Staff members, who were professional musicians with backgrounds in psychology or applied psychiatry, ran music sessions under observation as well. In addition, they attended weekly meetings with a medical officer where cases were evaluated and procedures checked. Wanting to keep the variable factors to a minimum, the plan called for continuity of musical personnel.

A committee of musicians and music educators active at the national level classified musical selections according to their anticipated emotional effect. Examples of „stimulating music“, for instance, were „The Bells of St. Mary’s“ (mildly exciting), Mendelssohn’s „Spring Song“ (joyous), and Ravel’s „Bolero“ (markedly exciting). Examples of „sedative music“ were Wagner’s „Song to the Evening Star“ from *Tannhauser* (meditative), Brahms’ „Lullaby“ (soothing), „Love’s Old Sweet Song“ (music with rhythmic flow), Debussy’s „Clair de Lune“ (music with poetic thought), Nevin’s „The Rosary“ (reveries), and Chopin’s „The Funeral March“ (depressing). The background of the patient was also taken into consideration in selecting the appropriate music because it was acknowledged that associative memories might be elicited from certain musical selections.

Medical and musical records were kept on all sessions and on all patients. Recorded were the name of the composition, the key, the tempo, the instrument, and comments of the musician on the patient’s reactions. Medical officers kept notes on the veteran’s reactions between music sessions.

The published report on this study summarized the results of 50 psychiatric cases. Altogether these 50 patients attended 536 music sessions, and 37 (74 %) of the patients showed enough improvement for it to be reported by the evaluating psychiatrists. Of the 37, 4 were psychotic patients hearing stimulating music, 8 were psychotic patients listening to sedative music, 9 were non-psychotic patients exposed to stimulating music, and 16 were non-psychotic patients hearing sedative

music. It was noted that stimulating music had basically the same effect on the psychotic patients as it did on the non-psychotic patients, but sedative music had a better effect in the psychotic than in the non-psychotic group.

The results of this study were also reported in the form of „illustrative case reports.“ One of the three of these told about a listless thirty-year-old lieutenant who had endured two years of active combat in the Pacific. He was depressed, anxious, and obsessed with recollections of combat. Stimulating music was prescribed, and, during his fourth or fifth music session, the patient began to talk to the musician saying, „I'm so mixed up“ (Gilman & Paperte, 1952, p. 49).³ He told the musician that he and his fiancée, whom he now refused to see, enjoyed dancing, particularly to a tune from Sigmund Romberg's *The Student Prince*. The musician played this tune, and the patient began to talk about the happy times that he associated with the song and his pre-war years. The musician then played that tune and others like it for the patient daily. The patient gained increasing confidence in the musician and talked more and more about his home, his family, and his girl. He eventually allowed the musician to find several of his friends and to tell them where he was. After twelve music sessions during a period of three weeks, the patient was discharged. The psychiatrist reported that his progress had been much more rapid than that of the comparative control case.

In a second „illustrative case report,“ a veteran wrote of the value of his experiences with music at Walter Reed General Hospital. This forty-three-year-old medical officer suffered from neurotic depression. He felt unsure about expressing himself and was afraid to leave the building unaccompanied. This medical officer attended twelve music sessions and also studied voice during a period of three weeks. He soon was singing to entertain small groups of patients. Before being discharged, he wrote to the music staff the following letter, which his psychiatrist said expressed accurately the role of music in his recovery:

This is to express my opinion as to the psycho-therapeutic effects of music in a case of severe neurosis.

Although I have always appreciated music and held the belief that music therapy would be beneficial to the neuro-psychiatric patient, especially in the stage of convalescence, I now am convinced from actual experience that these psycho-therapeutic effects are more real than theoretical.

This form of therapy gives the patient an opportunity of 'acting out' his emotions instead of submerging them deeply into the sub-conscious strata. Because of the numerous items that one must think of while studying music, i.e. breath control, memorizing words, music, etc., the patient has very little time to dwell on

3 Leonard Gilman, Chief of the Psychiatric Section, Walter Reed General Hospital, may also have had a part in this study because his name appears with Paperte's as author of this study's final published report. Unlike Paperte's, however, his role is not defined in the six published articles on this study.

his deleterious complexes and thus gradually establishes a tendency to become more extrovert.

Another important factor is the relaxation that the patient experiences, thereby increasing his self-confidence. Music as it is applied and taught daily to patients at the Walter Reed Hospital also affords an opportunity to socialize with others in an area of mutual interest.

All the above mentioned factors tend to eventually (and I believe successfully) remove the feeling of inadequacy which is constantly grasping the neurotic patient. (Gilman and Paperte, 1952, pp. 51–52)

As the period of music's large-scale use among the wounded of World War II came to an end, the modern music therapy profession began. During the middle and late 1940's, numerous Americans had, indeed, learned the value of music in helping the ill, and many of these Americans continued to advance music as an aid in medical treatment. In the late 1940's and early 1950's, researchers sponsored by the Music Research Foundation begun by Frances Paperte, as well as researchers with other affiliations, performed further studies on the effects of music upon people. Others active in the field, such as Ray Green, Esther Goetz Gilliland, and Arthur Flagler Fultz, saw the need for an organization that would promote standards and certification, research, and the exchange and evaluation of information among music therapists. In 1950, these individuals established the National Association for Music Therapy.

References:

- Bernstein, B. (1946). A music program for blinded veterans. *Music Educators Journal*, 33, pp. 30–31
- Gilliland, E. G. (1945). Music for the war wounded. *Music Educators Journal*, 31, pp. 24–25, p. 51
- Gilman, L.,; Paperte, F. (1952). Music as a psychotherapeutic agent. In Music Research Foundation, Inc. (Eds.), *Music and your emotions* (pp. 24–55). New York: Liveright Publishing Co. This completed study was first published in July 1949 in *The Journal of Clinical Psychopathology*. (Four progress reports on this study were published in the *The New York Times*: April 16, 1944, IV, 9; May 15, 1944, 21; August 29, 1944, 14; and April 7, 1946, IV, 11; and one preliminary report was issued as Paperte, Frances. (1946). Music in military medicine. *Mental Hygiene*, 30, pp. 56–64)
- Green, R. (1947, January). The music program in Veterans Administration hospitals. *National Music Council Bulletin*, 7, pp. 20–21
- Green, R. (1948, January). Music in Veterans Administration hospitals. *National Music Council Bulletin*, 8, pp. 15–17
- Green, R. (1950, January). Veterans Administration hospital music. *Hospital Music Newsletter*, 2, pp. 22–23

- Kaempffert, W. (1944, April 16). Possibilities of Music in Aiding the Mentally Ill. *The New York Times*, p. E9
- McKay, L. A. (1945). Music as a group therapeutic agent in the treatment of convalescents. *Sociometry*, 8, pp. 233–237
- Music helps veterans with impaired hearing. (1946, June 2). *The New York Times*, p. 36
- Music for rehabilitation of war casualties. (1944). *Musical Digest*, 25, pp. 10–14, 22–25
- Music for shellshock. (1944, January 24). *Newsweek*, 23, p. 66, 68
- Music in reconditioning in Army general hospitals. (1945, January). *National Music Council Bulletin*, 5, pp. 14–15
- New Music Therapy Course. (1944, February 10). *The New York Times*, p. 18
- Paperte, F. (1946). Music in military medicine. *Mental Hygiene*, 30, pp. 56–64
- Piano in your lap. (1944, December 18). *Newsweek*, 24, pp. 102–103
- Seymour, H. A. (1944). Music therapy. *Pan Pipes of Sigma Alpha Iota*, 36, pp. 171–172
- Sheehan, V. M. (1946). Rehabilitation of aphasics in an Army hospital. *Journal of Speech Disorders*, 11, pp. 149–157
- Simon, W. (1945). The value of music in resocialization and rehabilitation of the mentally ill. *Military Surgeon*, 97, pp. 498–500
- U.S. War Department. (1945). *Music in reconditioning in ASF convalescent and general hospitals* (TB Med. 187). Washington, D.C.: U.S. War Department. (A slightly revised version of this technical bulletin appears in Ainley, G. W. (1948). The place of music in military hospitals. In D. M. Schullian & M. Schoen (Eds.), *Music and medicine* (pp. 322–351). New York: H. Wolff)
- VA hospital near Rochester offers first-rate music program. (1950). *Music News*, 42, pp. 11–12

Margaret Ann Rorke, Ph.D,
 Margaret.Rorke@music.utah.edu
 University of Utah – 1375 E. Presidents Circle, Salt Lake City, UT, 84112, USA

Buchbesprechungen zum Jahrbuchthema

Fania Fénelon: Das Mädchenorchester in Auschwitz
Deutscher Taschenbuch-Verlag, 19. Auflage, München 2006
381 Seiten, 9,50 €, ISBN 987-3-423-13291-6

Ein Buch, das bereits seit 1979 in mehrfachen Auflagen für die Leser und Leserinnen zur Verfügung steht, schreibt sich schon durch seine Lesegeschichte eine eigene Rezension, die deutlich macht, dass das Buch ein wichtiges Dokument darstellt und immer wieder neue LeserInnen finden sollte.

Worum geht es in diesem Buch?

Der Klappentext gibt deutlich Aufschluss darüber: „Während das Orchester spielte, lud das Leichenkommando nebenan die abgemagerten Leichen auf, die beim Aufprall aufklatschten und zum Verbrennen ins Krematorium gefahren wurden. Im Lager Auschwitz-Birkenau, wo in den Jahren 1940–1944 Millionen von Menschen vergast und verbrannt worden sind, hat es tatsächlich ein Gefangenenorchester gegeben, das aus jungen Frauen aus Deutschland, Frankreich, Polen und anderen europäischen Ländern bestand. Einer eitlen Laune des Lagerkommandanten entsprungen, sollte es zur „Aufmunterung“ der Häftlinge dienen wie zur Erbauung der Mörder. Beethoven, Schumann, Puccini, Mendelssohn für den Kommandanten, die SS-Aufseherinnen und den KZ-Arzt Dr. Mengele ...“.

Die Inhalte dieser autobiographischen Beschreibung und die dabei spürbare beklemmende Atmosphäre aus existentieller Not, Angst, Hunger, Quälereien etc. beziehen sich nicht nur auf das Thema Musik, sondern sie versuchen die Schrecken des KZ's Auschwitz-Birkenau aus der persönlichen Perspektive von Fania Fénelon und dem Mädchenorchester des KZ darzustellen.

Es werden unterschiedliche Erfahrungen und Bedeutungen von Musik und Musizieren in solch einer Un-Lebenssituation nahvollziehbar beschrieben.

Musik wurde im KZ Auschwitz-Birkenau zu unterschiedlichen Zwecken missbraucht; einerseits diente sie als heilsame Begleitung und wurde für einige wenige Menschen zum Garanten ihres Überlebens. Andererseits hing all dies von der unberechenbaren Haltung der SS-Aufsicht ab, die Musik zur eigenen Entspannung wünschte und das Orchester zwang, für die Arbeitskommandos zu spielen.

Dies verbunden mit dem in größter Not oftmals auftretenden psychologischen Phänomen der „Identifikation mit dem Aggressor“ lässt vermuten, in welche pervertierten Konfliktsituationen diese jungen Frauen und Mädchen im Mädchenorchester gedrängt wurden.

Die Musik und das Musizieren bedeutete für die Frauen in diesem Orchester eine Quelle der Hoffnung, auch wenn sie gleichzeitig wegen dieser „bevorzugten Behandlung“ von Gewissensbissen, Scham und innerer Widersprüchlichkeit

gequält wurden. Auch die persönliche Bedeutung von Musik als eine Form von Liebe und der Wunsch, mit Musik den Zuhörern eine Freude zu bereiten, werden zur inneren Zerreißprobe, wenn die Lagerführung nach den Selektionen zur Entspannung die „Träumerei“ von Schumann hören will, „weil dieses bewundernswerte Stück ans Herz gehe“. („Für mich ist Singen eine freie Handlung, ich bin aber nicht frei; es ist vor allem eine Art, Freude zu schenken, Liebe, und ich habe unbändige Lust, diese drei SS-Schergen wie abgestochene Schweine vor mir liegen zu sehen...“ S. 141).

MusikerInnen und MusiktherapeutInnen ist diese innere Qual, der diese Menschen ausgeliefert waren, vielleicht im besonderen nachvollziehbar: um ein Musikstück wirklich gut zu spielen (und das war im KZ eine Frage des Überlebens) ist eine innere Beteiligung des „Herzens“ gefordert: Dies erschwert ein distanzierendes Handeln, um sich vor den demütigenden Zwängen der SS zu schützen, und verdeutlicht die innere Selbstquälerei, die den Häftlingen auferlegt wurde.

Manchmal konnte das Eintauchen in die Musik oder das Üben der Musikinstrumente vergessen machen, wo sich die Spielerinnen befanden. Die Beschäftigung mit kulturellen Gütern (Musik, erinnerte Literatur) bildete für die Inhaftierten eine zentrale Nahrung für das Vertrauen auf eine Welt nach der KZ-Hölle, an die sich die letzten Hoffnungsschimmer klammerten.

Fania Fénelon zwingt sich während ihres Aufenthaltes im KZ immer dazu, genau hinzuschauen, obwohl es kaum auszuhalten ist. Sie entscheidet sich früh, von den Schrecknissen berichten zu wollen, wenn sie überleben sollte. So ist ein wichtiges Dokument entstanden. Es gelingt ihr einfühlsam, die Wesensveränderungen zu beschreiben, die in so einer gewalttätigen Lebenssituation im sozialen Gefüge der Menschen vonstatten gehen können; z. B. von Freundschaft zu Feindschaft – ein Verhalten, das vom NS-Regime unterstützt und perfide eingeleitet wurde.

Sie schreibt (S. 186): „In Birkenau zählt Musik wirklich zum Besten und Schlechtesten. Das Beste: sie schluckt Zeit und schenkt Vergessen, wie eine Droge, hinterher ist man betäubt und ausgelugt. Das Schlechteste: Unser Publikum – zum einen die Mörder, zum anderen die Opfer – und wir, werden wir zwischen den Fingern der Mörder auch zu Henkern?“

*Christoph Becker, Lehrmusiktherapeut DMtG
Supervisor DGSv, SG, Musiker
Praxis_becker@gmx.net*

**Tilmann Moser: Dämonische Figuren.
Die Wiederkehr des Dritten Reiches in der Psychotherapie
Suhrkamp, Frankfurt 1996, gebunden und st 3193
352 Seiten, 48,00 DM, ISBN 3-518-40763-5**

Der Leitartikel im Spiegel (vom 10.3.2008) beschäftigt sich mit der Frage, „warum so viele Deutsche zu Mördern wurden“. Aussagen wie: „Die meisten NS-Verbrecher waren weder Sadisten noch Psychopathen, sondern ganz normale Männer“, „Wir alle sind gewaltbereit“, „Alles eine Frage der Perspektive; wenn die Welt aus den Fugen ist, wird die Perversion zur Normalität“, sind Versuche einer Antwort. Mit dem Dritten Reich und seinen Folgen, insbesondere für die nachfolgenden Generationen, und ganz besonders mit den Folgen für die Täter- und Mitläuferkinder beschäftigt sich auch Tilmann Moser in seinem Buch. Er weist in seinem Vorwort darauf hin, dass früher gehaltene Vorträge das Gerüst seines Buches bilden: „Psychoanalyse und Macht“, „Übertragung und Inszenierung – der therapeutische Zugang zu den geschichtlichen Katastrophen“, „Politik, Familie und seelischer Untergrund“, „Erinnern wider den Krieg“, sowie eine Rede zum 50. Geburtstag des Kriegsendes und ein Vortrag im jüdischen Museum in Wien zur Ausgleichung der seelischen Schäden bei Opfer- und Täterkindern in der zweiten Generation. Im Vorwort erwähnt wird das Buch des Münchner Psychoanalytikers Joachim Gneist mit dem Titel „Wenn Haß und Liebe sich umarmen. Das Borderline-Syndrom. Ein Psychodrama unserer Zeit.“ Ähnlich wie T. Moser plädiert auch J. Gneist für methodische Flexibilität, wenn es um die Therapie von Spätfolgen der NS-Zeit, Holocaust und Krieg geht. Nach der geschichtlichen Katastrophe, dem unermesslichen Leiden wie den Verbrechen war die lange Latenzzeit verständlich und nötig, doch um sich mit den Verbrechen und deren Folgen auseinandersetzen zu können, ist es wichtig, des eigenen Standorts gewahr zu werden. T. Moser bezeichnet sich selbst als NS-Mitläuferkind, bisher hatte er es therapeutisch vorwiegend mit Mitläufer- und Täterkindern zu tun, nie aber mit Holocaustopfern oder Opferkindern.

T. Mosers Buch ist gegliedert in einen theoretischen Teil, „Psychoanalyse und Macht“ und einen klinischen Teil, in dem Stundenprotokolle seiner Klienten aufgezeichnet werden. Er setzt sich kritisch mit der Psychoanalyse auseinander. Im Vorwort zitiert er u. a. Alice Miller, die zu zeigen versucht, dass das NS-Thema das zeitspezifische Tabu der Psychoanalyse war, was sie mit der unaufgearbeiteten Familiengeschichte der Analytiker in Verbindung bringt. Der Autor stellt die These auf, dass der Analytiker Begleiter, Schutzengel und Regisseur sein sollte, nicht nur Übertragungsfigur, wenn es um die Verarbeitung der Folgen von Krieg, Vertreibung, Folter geht. Moser begründet dies damit, dass es „Konstellationen kumulativer oder terroristischer negativer Übertragung gibt, bei denen der Analytiker nicht gleichzeitig haltende Figur, Garant des Arbeitsbündnisses und Übertragungsgestalt sein kann. Wird diese elementare Tatsache nicht berücksichtigt, so ist Leid für beide Partner des therapeutischen Dialogs die Folge. Es drohen eine Einschränkung des bearbeitbaren Konfliktfeldes, die affektive und theoretische

Auflösung des Widerstandsbegriffs, der Verlust der historischen Dimension und eine gemeinsame Regression auf ein kleinfamiliales Modell unter Ausblendung der historischen Realität und der affektiven Gewalt ideologisch-politischer Instanzen und ihres Niederschlags in der Psyche. So wie der seelische Container der Eltern wie der Kinder überfordert war bei der Bewältigung von Angst und Schrecken, so ist der Container des klassischen Settings oft überfordert bei der Neuinszenierung und Aufarbeitung der vielschichtigen Traumatisierung von politisch in der Tiefenstruktur geschädigten Patienten.“ Moser wendet gegen das klassische Setting ein, dass es einen zu engen Flaschenhals hat, durch den die dicken Brocken der dämonischen Instanzen nicht hindurchpassen. Er zitiert Regine Lockert: „Die Internationale Psychoanalytische Vereinigung verhielt sich ebenso wie die Siegermächte: So wie in einem geteilten Deutschland die Vergangenheitsbewältigung durch den faktischen und psychischen Mechanismus der Spaltung verhindert wurde, neigten auch die psychoanalytischen Gesellschaften (DPV und DPG) dazu, bedrohliche und unliebsame Aspekte der eigenen Geschichte dem jeweils anderen Teil der Gesellschaft zuzuschreiben und damit einer integrierenden Aufarbeitung auszuweichen.“ Trotz des schweren, belastenden Themas ist das Buch gut zu lesen, wahrscheinlich deshalb, weil Tilmann Moser sich nicht scheut, sein persönliches Erleben, seine Gedankengänge transparent für den Leser zu machen. Im theoretischen Teil setzt er sich mit einer Fülle von Literatur zum Thema auseinander, auch die Literaturliste ist umfassend. Moser lässt den Leser teilhaben an seiner kritischen und persönlichen Auseinandersetzung mit der Psychoanalyse und wie sie mit dem Thema umgegangen bzw. nicht umgegangen ist. Er zeigt, dass viele Psychoanalytiker sich auf die Seite der Opfer geschlagen haben, findet aber, dass damit den Opfern nicht gedient war. Obwohl die Spätfolgen bei Opfern und Tätern ähnlich verheerend waren, blendeten die Täter und ihre Nachkommen ihre Therapiebedürftigkeit jahrzehntelang aus. Schuld und seelisches Leid wurden in „Katakomben“ verschlossen. Äußerlich mit Wiederaufbau beschäftigt, waren Täter und Mitläufer seelisch erstarrt, die Verwüstungen im Inneren der Täter wurden nicht nach außen sichtbar, in vielen Fällen wurden sie nur ertragen durch die missbräuchliche Weitergabe der Traumata an die nächste Generation.

Im praktischen Teil zeigt Tilmann Moser, wie mühsam sich die Archive tief verdrängter Schuld, Angst, Trauer und Wut in einer fokalen Therapie öffnen lassen. Die meisten seiner vorgestellten PatientInnen haben bereits eine oder mehrere Psychoanalysen hinter sich, in denen im klassischen Setting die Thematik z. B. eines SS-Vaters nicht berührt worden war. Moser zeigt auf, dass Kinder von Eltern, die sich mit dem NS-Regime identifiziert hatten, nach dem Zusammenbruch des Dritten Reiches herhalten mussten, um die Eltern mit neuem Leben zu versorgen. In dem Buch „Kinder der Opfer – Kinder der Täter“ wird auf eine meist unbewusste Umkehr der seelischen oder der projektiven Fronten in der zweiten Generation hingewiesen. Die Täterkinder erlebten sich selbst als die „Juden“ ihrer Eltern, als Verfolgte und Gejagte, während jüdische Opferkinder ihren Eltern als „kleine Hitlers“ erschienen, wenn sie sich auflehnen wollten und Aggressionen zeigten. In

seinen Schlussbetrachtungen vertritt Moser die These, dass wir, was die sogenannte „Aufarbeitung der NS-Vergangenheit“ angeht, an einem Wendepunkt stehen. Die Phase der „öffentlichen Bewältigung“ tritt in den Hintergrund, es beginnt sich die Aufarbeitung im privaten und familiären Bereich zu vertiefen. Weiter führt er aus: „Die Symptome, in denen das seelische Erbe von NS-Zeit und Krieg in der „zweiten Generation“ durchbrach, waren vielfältig: Beziehungsstörungen, plötzliche Ausbrüche von Gewalt gegenüber den Kindern, Einbrüche von Sinnverlust, ängstigende Blicke auf das Ausmaß der Fassadenhaftigkeit des „falschen Selbst“, mit dem man gelebt hatte. Was es bedeutet, Mitläufer und Täter als Großeltern zu haben, zeichnet sich als neues Thema der nächsten Jahre ab.“

Das Buch ist vor zehn Jahren herausgegeben worden. Ich fürchte, dass sich die pessimistische Zukunftsvision von Tilmann Moser bewahrheitet hat, wenn er schreibt: „Das politisch-historische Thema von Gewalt in den Seelen wäre dann nur noch abzulesen an der zwar beklagten, aber nicht mehr analysierten Überschwemmung durch Gewalt in den Medien.“ Die vielen BorderlinepatientInnen und die vielen Gewalthandlungen von Jugendlichen weisen darauf hin, dass noch viel Bewusstseinsarbeit und Auseinandersetzung mit den Folgen des Dritten Reiches nötig ist. Zum Glück wird das Thema immer wieder und immer noch aufgegriffen.

Was die Behandlungstechnik anbetrifft, plädiert Moser für die Einbeziehung von Inszenierung und Rollenspiel, wobei die Arbeit mit Übertragung und Gegenübertragung nicht ersetzt, sondern ergänzt werden soll. Seiner Erfahrung nach begreifen die Patienten, dass die Inszenierung sowohl die Erhaltung des Arbeitsbündnisses als auch stärkere negative (wie positive) Affekte ermöglicht, weil der Analytiker sich durch den Rollenwechsel affektiv freier fühlt und so der therapeutische Raum weiter wird. „Kommen dann die Schrecken der terroristischen oder dämonischen Introjekte oder Objekte ins Spiel, so wird die Kunst des Therapeuten eine doppelte sein: er muss abschätzen, wie viel Halt (psychisch und/oder körperlich) der Patient braucht, um die Konfrontation zu wagen, und auch abschätzen, welcher anderen therapeutischen Hilfsmaßnahmen es bedarf, um den Angstpegel zunächst zu mildern.“ Moser behauptet, dass die Herausforderungen durch Traumatisierungen aufgrund von Gewalt im zwanzigsten Jahrhundert für Patienten und Therapeuten so groß sind, dass nach anderen Formen der Externalisierung als diejenigen in der Übertragung gesucht werden muß. Er erwähnt auch Autoren wie Judith L. Herman und Alfred Drees, die Kriegs- und Foltertraumata in gründlich durchdachten Formen der Gruppentherapie bearbeiten. Eingehend auf die Arbeit von Dörte von Westernhagen und sie würdigend kommt er zu dem Schluss: „Es ist gerade die unbewusste Transmission von Gefühlen von einer Generation, die sie nicht spürte, lebte und verarbeitete, zur nächsten, die in der reinen Übertragungsanalyse schwer zu enträtseln ist. Denn die ‚entlehnten‘ Gefühle sind nicht als solche kenntlich. Sie sind auf dem Wege früher, im Verborgenen ablaufender Identifizierungen erworben, ebenso wie die auferlegten oder ‚implantierten Rollen‘ oder Selbstanteile. Die Inszenierung, bei der die ver-

schiedenen beteiligten Personen auf leeren Stühlen oder durch Symbole präsent gemacht werden [...], führt zu einer Entflechtung der unterirdischen, affektiven Beziehungsströme. Durch Identifizierungen übernommene Affekte, Haltungen und Verhaltensstile können externalisiert und „zurückgegeben werden an ihre ursprünglichen Eigner.“ Weiter geht er ein auf „zwei widersprüchliche Richtungen dieser Transmissionsprozesse: Eckstaedt beschreibt stärker die konkordanten, die Eltern narzisstisch stützenden Rollenübernahmen, das Harte, Heldische, Rücksichtslose; während Hardtmann die komplementären Affekte beobachtet: die stellvertretende Übernahme der ‚vernichtenden‘ Affekte Scham und Schuld.“

Das Buch Tilmann Mosers bietet einen tiefen Einblick in das, was das Dritte Reich auf lange Sicht in den Seelen hinterlassen hat, und ermöglicht Verstehensprozesse dahingehend, wie verborgen, wie verschlungen und wie schwierig zu entwirren die Spätfolgen des Dritten Reiches sind. Gerade für uns MusiktherapeutInnen finde ich das Buch empfehlenswert, da wir besonders bei BorderlinepatientInnen manchmal doch geradezu von Hass-, Ohnmachts- und Sinnlosigkeitsgefühlen überschwemmt werden. Auch wir MusiktherapeutInnen müssen zu Hilfsmaßnahmen greifen und manchmal Dämme bauen, um die Patienten, uns und unseren Raum zu schützen. Ganz besonders erschütternd, aber irgendwie auch erlösend, finde ich die Tatsache, dass sich Spaltungsprozesse als Folge massiv und kollektiv ausgebreitet haben. Deshalb möchte ich am Ende meiner Besprechung der Leitfrage des Spiegels eine andere Frage entgegenstellen: „Wie können wir von den Verwüstungen des Dritten Reiches zu einem sinnerfüllten Leben im 21. Jahrhundert kommen?“

Elfriede Landmann, 27.10.2008 Lehrmusiktherapeutin, Musiktherapie, Uniklinik München
Elfriede.Landmann@med.uni-muenchen.de

Zum Gedenken

Nachruf auf Rosemarie Füg

In den frühen Morgenstunden des 18. März 2008 hat Rosemarie Füg ihre Augen für immer zugemacht. Am Abend zuvor hatte sie am Telefon gesagt: „Ich mache die Augen zu.“ Ohne Todeskampf gab sie ihr Bewusstsein, ihren atmenden Austausch mit der Welt auf.

Nach intensiver Beschäftigung mit einer Fülle von Aspekten des Lebens und Sterbens konnte sie leicht gehen, „unverzögert, unbeschleunigt, ... spirituell angenommen“, wie es in der „spirituellen Verfügung“ von Prof. D. Franco Rest heißt, die ihr sinnvoll und zum Nachdenken anregend erschien.

Was mögen wir – wir Musiktherapeutinnen und Musiktherapeuten, die ihr begegnet sind – ihr nachrufen? Was möchten wir, die eine oder der andere, ihr noch sagen? Welche Erinnerungen drängen sich auf? Was teilen wir uns nun gegenseitig mit – in Erinnerung an sie? Und was davon ist von Belang für die Kolleginnen und Kollegen, die sie nicht persönlich kannten?

Etwa 30 Jahre ist es her, dass Rosemarie Füg und ich uns kennengelernt haben. Ich hatte in Wien meine Musiktherapie-Ausbildung beendet und in Köln eine Stelle als Musiktherapeutin angetreten. Was damals in Herdecke, im Mentorenkurs Musiktherapie, begann, machte mich neugierig, insbesondere der Baustein, den Mary Priestley einbrachte mit ihren Vorlesungen zur Analytischen Musiktherapie und ihrem methodischen Konzept der Intertherapie. Mein Antrag, ausschließlich an diesem Baustein teilzunehmen, wurde von der Ausbildungsleitung abgelehnt. Man wolle unter sich bleiben.

Nun traf ich bei meinen Kontaktbemühungen in Herdecke auf dem Flur einige der Teilnehmer und Teilnehmerinnen, darunter Rosemarie Füg. Sie lud mich spontan ein: „Ich zeig’ Dir, wie das mit der ‚Analytischen Musiktherapie‘ geht. Du musst das selbst erleben. Wir arbeiten an einem Problem. Sag ein Problem, aber kein frei erfundenes, es muss ein echtes Problem von Dir sein ...“ So bekam ich eine Therapiestunde von Rosemarie, die mich darin bestärkte, Mary Priestley aufzusuchen – wenn nicht in Herdecke, dann eben in London.

Zwischen Rosemarie und mir entwickelte sich ein beruflich-persönlich-freundschaftlicher Kontakt, der unbeschadet lange Zeiten, in denen wir uns nicht trafen, überstand und sich intensivierte, als sie vor ca. sechs Jahren ins Rheinland zog, an einen früheren und zugleich letzten Ort ihres Wirkens.

Von Flensburg aus hatte sie mich angerufen: „Ich habe beschlossen, ins Rheinland zu ziehen, nach Bonn oder Köln, da wohnen zwei meiner Kinder und drei Enkelkinder.“ – Ich: „O, dann sind wir ja auch nah beieinander!“ Sie: „Ja.“

Als Rosemarie Füg mit dem Studium der Musiktherapie in Herdecke begann, hatte sie bereits eine sehr aktive Zeit als Kirchenmusikerin hinter sich und war Mutter von vier Kindern.

Gehen wir noch ein paar Schritte weiter zurück: 1930 in Pommern geboren, erlebte sie als Heranwachsende die Unkultur des Nationalsozialismus und das Schweigen im Elternhaus.

Durch ihren Klavierunterricht, ihren Klavierlehrer, bekam sie andeutungsweise eine Ahnung davon, dass nicht alles, was verboten, auch schlecht war, z. B. Musik von Mendelssohn.

Mit 14 Jahren war sie auf der Flucht von Pommern nach Flensburg. Eine Umkehrung des offiziellen Wertesystems fand statt. Welchen Worten konnte man vertrauen? Sie hegte Misstrauen gegenüber dem nur gesprochenen Wort – von Ausnahmen abgesehen. Worte mit Musik verbunden, waren für sie nach ihrem Wahrheitsgehalt leichter einzuschätzen. Leidvoll erlebte Unstimmigkeit und Falschheit führte sie nach und nach auf den Weg zur Musiktherapie, zum Beruf der Musiktherapeutin.

1980 legte sie in Herdecke ihre Abschlussarbeit vor. Sie hatte darin die Bedeutung der Instrumentenauswahl des Patienten in der Musiktherapie untersucht und u. a. festgestellt, wie viel die jeweilige Auswahl über die unbewussten Prozesse aussagt, die sich nicht unterdrücken lassen, auch wenn das Bewusstsein sich *noch so sehr sträuben mag, in unbekannte Tiefen zu gehen*.

Nach der Ausbildung entwickelte Rosemarie Füg ihr Arbeitsfeld im Saarland. Zentrum ihrer musiktherapeutischen Arbeit war die Tätigkeit in der Klinik für Kinder- und Jugendpsychiatrie / Psychotherapie in Kleinblittersdorf bei Saarbrücken.

Ihr Artikel „Musiktherapie in einer veränderten Umwelt“ aus dem Buch „Kindermusiktherapie“, 1993 als Band 3 in der Eres-Reihe erschienen, gibt Einblicke in ihre klinische Arbeit. Daneben baute sie eine private musiktherapeutische Praxis auf. Zum Berufsrecht leistete sie Pionierarbeit. 1987 stellte sie ihre Erkenntnisse im Vortrag „Zur Frage des Berufsrechts“ den Mitgliedern des Berufsverbandes DBVMT zur Verfügung. 1989 hielt sie bei der DBVMT-Tagung einen Vortrag mit dem Titel: „*Der Kindergarten als Arena zur Schaffung therapeutischen Bewusstseins oder Musik zwischen Pädagogik und Therapie, zwischen Prävention und Behandlung*“. Darin nahm sie Bezug auf das (fehlende) Berufsrecht, auf die Fremdheit von Musiktherapie in der Bevölkerung und stellte ihre Breitenarbeit im Saarland vor. Für diesen Teil ihrer Arbeit war das fehlende Berufsrecht ohne Bedeutung. Den Text dieses Vortrages sowie eines Artikels von einer Serie, die Rosemarie Füg in der Kindergartenzeitschrift „Entdeckungskiste“ veröffentlicht hat, finden Sie, liebe Leserinnen und Leser, als Wiederveröffentlichungen im Anschluss an den Nachruf.

Almut Seidel erinnert sich an die Zusammenarbeit mit Rosemarie Füg in einem Forschungsprojekt: „Anfang der 90er Jahre wirkte Rosemarie Füg mit in einem

Forschungsprojekt der Fachhochschule Frankfurt im Rahmen des dortigen Weiterbildenden Studiums Musiktherapie, der Vorläuferausbildung des jetzigen Masterstudiengangs Musiktherapie. Dieses Forschungsprojekt, ein Kooperationsprojekt von Studierenden und Ausbildnern, beschäftigte sich mit der Frage, in welcher Form, unter welchen Bedingungen und mit welchen Erfolgen Kindermusiktherapie in sozialpädagogischen Einrichtungen (Kindergarten, Spielstube, Hort, Musikschule) angeboten werden kann. Neben der Dokumentation der praktischen Arbeit „vor Ort“ und deren Analyse und Reflexion ging es auch darum, vom Grundsatz her Settingvariablen von Musiktherapie in sozialpädagogischen Einrichtungen zu eruieren. So gesehen leistete das Projekt einen Beitrag gleichermaßen zur Entwicklung von Kindermusiktherapie wie von einem Ansatz, der heute als ‚community music therapy‘ bezeichnet würde.

Rosemarie Füg war in und für diesen Arbeitszusammenhang wichtig als erfahrene Expertin in Sachen Kindermusiktherapie, deren es zum damaligen Zeitpunkt noch nicht sehr viele gab. Sie übernahm in Bezug auf den therapiepraktischen Anteil quasi supervisorische Aufgaben und arbeitete hier mit großer Sensibilität, hoher methodischer Kreativität und einer durchweg ermutigenden Haltung für die Studierenden. Das Gleiche galt aber auch für ihre theoretische Zuarbeit und nicht zuletzt für ihr starkes Interesse an einer Professionalisierung von Kindermusiktherapie unter berufspolitischen Aspekten.“

Nach ihrer Verrentung zog Rosemarie Füg vom Saarland in den Flensburger Raum – ohne sich zur Ruhe zu setzen. Hier war sie als 14jährige nach der Flucht gelandet. Hier hatte sie ihr Abitur gemacht. Nun knüpfte sie an ihre Wurzeln als Kirchenmusikerin an. Das Orgelspiel wurde wieder bedeutsam. Sie übernahm Vertretungen von Organisten.

Doch auch als Musiktherapeutin war sie weiter tätig – nun ausschließlich in eigener Praxis. In der „Weiterbildung Musiktherapie Rendsburg“ arbeitete sie zeitweise als Dozentin. Sie führte Lehrmusiktherapien durch und supervidierte musiktherapeutische Arbeit.

Carmen Greiser, Teilnehmerin der 1. Weiterbildung in Rendsburg und jetzige Leiterin dieser Weiterbildung, erinnert Rosemarie Füg als „herb und kämpferisch – aber dahinter steckte eine warmherzige, mütterliche, sorgende Person, die mich entscheidend geprägt hat“.

Rosemarie Füg war dem Berufsverband DBVMT / später dem BVM sehr verbunden. Kontinuierlich wirkte sie in Kommissionen, zunächst viele Jahre in der Aufnahmekommission, später – bis zuletzt – war sie Mitglied der Lehrmusiktherapie-Kommission.

Von den Kolleginnen und Kollegen wird sie als sehr kritischer Geist beschrieben, sehr klar in ihren Formulierungen, manchmal bis zur Schmerzgrenze. Sie habe kein Blatt vor den Mund genommen, wenn es um Wahrheitsfindung ging. Ihr großes Engagement wird betont, ihre hohen Qualitätsansprüche an die subjektiv-

en Therapeutenpersönlichkeiten. Sie sei sehr bedacht darauf gewesen, Musiktherapie nicht zu verwässern. Genauigkeit, Gründlichkeit, Verantwortungsbewusstsein und ein feines Gespür für die Notwendigkeit werden als hervorstechende Merkmale beschrieben. Während sie in Sitzungen eher streng war, sei sie in Pausen locker, lachend wahrgenommen worden.

In den letzten Lebensjahren im Rheinland war Rosemarie Füg nicht mehr aktiv musiktherapeutisch tätig, doch immer wieder erdachte und initiierte sie Aktivitäten, in denen eine Verbindung von Musik und Leben angestrebt wurde.

Und wenn ihr körperlicher Zustand sich änderte, wenn sie am Bisherigen nicht mehr festhalten konnte, erfand sie Neues. Ihre dem Leben zugewandte Kraft habe ich im Dialog mit ihr immer wieder erfrischend gespürt. Auf das Weitergeben war sie bedacht. An jüngere Kolleginnen gab sie Musikinstrumente und Fachbücher weiter. Wer sich von ihr vielleicht bisweilen erschrecken, aber nicht verschrecken ließ, konnte hohen Gewinn aus dem Kontakt mit ihr ziehen.

In diesen Nachruf sind die Mitteilungen zahlreicher Kolleginnen und Kollegen eingeflossen, zum Teil sehr berührte und berührende. Marit Barth hat zudem eine Reihe von Texten, die Rosemarie Füg verfasst hat, zur Verfügung gestellt. Die Kinder von Rosemarie, insbesondere Martin Füg und Claudia Füg, waren bereit, meine Fragen zu beantworten.

So konnte in gemeinschaftlicher Arbeit ein Bild entstehen.

Köln, den 11. Oktober 2008

Elisabeth Seitz

Der Kindergarten als Arena zur Schaffung therapeutischen Bewusstseins

oder

Musik zwischen Pädagogik und Therapie, zwischen Prävention und Behandlung

aus: Einblicke, Heft 1 (1989)¹

Rosemarie Füg

Vor zwei Jahren äußerte ich mich in diesem Rahmen zu Fragen des Berufsrechts. Ich weiß nicht, ob wir das jemals haben werden mit allen Konsequenzen, ich weiß jedoch genau, dass auch nach dem Tag X kaum jemand in musiktherapeutische Praxen strömen wird; denn zu fremd ist Musiktherapie, und die musiktherapeutische Arbeit in Institutionen, die Selbsterfahrungsgruppen, Informationsveranstaltungen sowie Bücher, das alles ist zu punktuell, als dass es sich multiplizieren könnte, um in der Bevölkerung zu einer Art therapeutischem Bewusstsein zu werden, zu diesem Gefühl: Musiktherapie, das könnte mir helfen.

Ich möchte Ihnen von einer Breitenarbeit berichten im Saarland, die sich – seit Anfang 1987 – zu einem Konzept entwickelt. Entstanden ist sie aufgrund persönlicher Erfahrungen mit ambulanter Arbeit. Es handelt sich dabei um einen Prozess, der sich an den Bedürfnissen von Menschen orientiert (sowohl der anderen wie auch meiner eigenen), und der sich einerseits verbreitern und andererseits in Therapien münden kann. Es ist eine Tätigkeit, die das fehlende Berufsrecht nicht tangiert; manchmal sehe ich sie auch als eine Vorarbeit für meine musiktherapeutischen Nachkommen.

Zu Ihrer Information noch eins vorab: als ich vor knapp neun Jahren ins Saarland kam, gab es dort vier Psychoanalytiker sowie einige Gesprächstherapeutinnen sowie Psychodrama- und Verhaltenstherapeutinnen. Inzwischen sind es sechs oder sieben Psychoanalytiker, es gibt einen psychoanalytischen Arbeitskreis, ein Institut für Familientherapie, Gestalt-, KB-, KBT- und last not least sieben Musiktherapeutinnen, die in Institutionen arbeiten. An Psychologiestudentinnen fallen mir oft Unwissenheit und Vorurteile gegenüber der Psychoanalyse auf.

¹ Der Text wurde für den Nachdruck geringfügig bearbeitet.

Und nun möchte ich mit meiner Schilderung beginnen. Es fing an mit einer Weiterbildung der Volkshochschule und Lebenshilfe Saarbrücken (Sonderpädagogische Zusatzausbildung für Sozialpädagogen). Ich unterrichtete dort an acht Abenden das Fach „Musik in der Sozialpädagogik“. In der Gruppe war ein hoher Prozentsatz an Erzieherinnen. Sie fielen mir besonders auf durch ihre Bedürftigkeit in musikalischer und pädagogischer Hinsicht, durch ihre Neugierde und Dankbarkeit. Ich begann ihre Vorbildung zu erforschen und erfuhr, dass sie wenig oder nichts an Musik gelernt hatten, – wenn, dann war es produktorientiert (Liederarbeitung), sowie wenig oder nichts über die frühkindliche Entwicklung – wenn, dann lerntheoretisch. Sie fühlten sich schlecht ausgebildet, minderwertig und noch dazu wehrlos gegenüber Kindern und Eltern. Sie waren sehr unwissend über meinen Arbeitsplatz Kinder- und Jugendpsychiatrie und deren Klientel und hatten, wenn überhaupt, abenteuerliche Vorstellungen darüber (zwischen Heim und Gefängnis), so dass ich erstmal Aufklärungsarbeit leistete. In dieser Situation fiel mir wieder ein, wie oft ich in Krankengeschichten von schwer gestörten Jugendlichen gelesen hatte: „Im Kindergarten war er/sie auch schon auffällig“ – ja, aber die Auffälligkeit war immer weitergeschleppt worden, bis nichts mehr ging.

Während die Gruppe neue Möglichkeiten des Musizierens kennenlernte, sah ich ein riesiges, unbeackertes Arbeitsfeld vor mir mit einem großen Personenkreis aller sozialen Schichten, ein Feld für Aufklärung, für neue Erfahrungen und Entlastungen, natürlich auch für Werbung. Beim näheren Zuschauen entpuppte es sich als eine Arena, in der es möglich sein müsste, inhaltliche Kämpfe auszutragen. An dieser Stelle meiner Überlegungen wurde mir die Vielseitigkeit und Vielschichtigkeit meines Berufes als besonders reizvoll bewusst!

Was nun den Standort Kindergarten angeht, so ist er ein höchst subtiler Rahmen in der kindlichen Sozialisation; das Kleinkind kommt aus seiner Familie in die Gruppe, und das bedeutet, ganz realistisch, 25 Kinder in einem ca. 30 qm großen Raum mit einer Erzieherin. Wie das wohl kleine Kinder und Erwachsene verkraften? Ich begann zu ahnen, dass dieser enge Rahmen ein auf Anpassung gerichtetes Arbeiten hervorbringt und dass dies möglicherweise im Sinne unserer Politiker ist.

Aber es gibt auch Menschen mit Ideen für andere Möglichkeiten und mit genügend Selbstbewusstsein, um Veränderungen anzukurbeln. Ich lernte in einer Mitarbeiterin des Diakonischen Werkes, der Fachreferentin für die evangelischen Kindergärten im Saarland, eine Frau kennen mit Engagement und bot ihr meine Erfahrungen an. Und nun begann sich dieses Konzept zu entwickeln, das sozusagen drei „Beine“ hat:

- a) Fortbildung für Erzieherinnen, evtl. Selbsterfahrung;
- b) Vorträge für Elternabende;
- c) Musikspiele mit Vorschulkindern.

Ich stellte mich auch den Fachreferentinnen des Bistums Trier und der Stadt Saarbrücken vor, erntete viel Interesse, hatte aber das Gefühl, zu früh zu kommen. Also arbeite ich bis jetzt nur innerhalb des Diakonischen Werkes.

Nun sollen Details zu den einzelnen Bereichen folgen, erstmal zu a): diese nicht lernstoff-, sondern persönlichkeitsorientierten Fortbildungen für höchstens 15 Teilnehmerinnen werden innerhalb der Arbeitszeit angeboten. Ich mache zu einem Thema 3–4 Sitzungen an einem Tag oder an zwei Nachmittagen. Das mag wenig sein, aber es reicht völlig aus, um Denk- und Fühlanstöße zu geben und Reflexion einzuleiten, und – ein ganz wesentlicher Punkt – um das nächste Thema zu erspüren. Themen waren bis jetzt: „Hören – Spielen – Gestalten“; „Älterwerden im Beruf“; „Umgang mit schwierigen Kindern“. Weitere Möglichkeiten könnten sein: „Der Kindergarten als Spiegel der Gesellschaft“; „Horchen und Schauen – Hören und Sehen“; „Strukturen“; „Die Behinderung – Defekt oder Ausdrucksform?“ Aus dieser Aufstellung ist ersichtlich, dass das erste Thema noch musikalischen Bedürfnissen entsprang; danach formulierte ich Themen, die unter der Arbeit ans Tageslicht kamen.

Wo ist die Musiktherapie, können Sie fragen. Sie ist immer vorhanden und ganz gegenwärtig zunächst einmal in der entstandenen Atmosphäre. Die Teilnehmerinnen kommen neugierig, mit vielen Fragen und Hunger nach Ratschlägen sowie einem Schreibblock unter dem Arm. Wenn sie nun den Raum (in diesem Fall ein leerer Gemeinderaum mit Teppichboden und Grünpflanzen auf den Fensterbänken) betreten, sehen sie außer Stühlen im Kreis meine mitgebrachten und in der Kreismitte einladend aufgebauten Instrumente. Die meisten trauen sich erstmal nicht dranzugehen, aber – es reizt und löst Gefühle aus! Der Hunger nach Ratschlägen und der Schreibblock verschwinden erstmal, dafür kommen die Teilnehmerinnen zu sich selbst, und die Arbeit kann beginnen. Die Worte sind nicht mehr so wichtig, statt dessen mehr die Stimmung, die auf den Instrumenten ausgedrückt werden kann; manchmal rege ich auch zu musikalischen Dialogen an. Nach meiner Beobachtung gehen Erzieherinnen auf Kinder viel zu sehr aus der Erwachsenenenebene ein (digital). Sie reden sich den Mund „fusselig“ und beklagen sich dann darüber, dass die Kinder nicht zuhören (und sich das Zuhören regelrecht abgewöhnen!). Durch das Spielen auf den Instrumenten werden sie sensibler für das, was sich hinter den Worten verbirgt, was über den Körper, den Gesichtsausdruck und den Stimmklang ausgedrückt wird. Aus der entstehenden Regression in der Gruppe ist es leichter, sich in Kinder einzufühlen im Gespräch. Das Spielen trägt auch dazu bei, dass die Teilnehmerinnen am Schluss zwar voller Eindrücke und dadurch angestrengt, aber trotzdem entspannt und entlastet nach Hause gehen.

Für die Fortbildung „Umgang mit ‚schwierigen‘ Kindern“ meldeten sich so viele Teilnehmerinnen, dass sie in zwei Gruppen geteilt werden mussten. Ich möchte die Erfahrungen mit der ersten Gruppe schildern, um die Inhalte zu verdeutlichen: In

dieser Gruppe überfielen mich die Frauen förmlich mit dem Ausruf: „Die Kinder sind ja so aggressiv!“ Aggressionen, also das stört nur, das darf nicht sein! Ich spürte außer Aggressionen erstmal Unwissenheit und begann aufzuklären: Ich trennte in die gesunde Aggression im Sinne von Progression, nämlich die Neugierde und Entdeckerfreude, das Selbständig-sein-Wollen von Kindern sowie auf der anderen Seite das Gestörtsein, die aggressiven Durchbrüche von Kindern, meinte dazu, dass diese Kinder nicht in eine Kindergartengruppe gehören, da sie damit überfordert sind. Ich ertete den Vorwurf, ich wolle diese Kinder „abschieben“. Was kam da alles hoch? Zunächst einmal eine falsch verstandene Christlichkeit, dann Schuldgefühle, Aggressionshemmungen, Hilf- und Wehrlosigkeit: viel Arbeitsmaterial für einen Nachmittag! – Als wir uns nach 14 Tagen zur Fortsetzung der Veranstaltung trafen, hatten die Teilnehmerinnen ihre Eindrücke vertieft. Manche berichteten über kontroverse Diskussionen über „Aggressivität“ in ihren Teams. Ich freute mich darüber, dass dreiviertel der Teilnehmerinnen nach ihren Worten begonnen hatten, sich besser zu beobachten, z. B. in welcher Stimmung sie morgens in den Kindergarten kommen und wie sich das auf die Stimmung der Kinder auswirkt. Und manche hatten an „ihrem“ aggressiven Kind andere, neue Seiten entdeckt, Seiten, die bisher völlig untergegangen waren. So konnte sich mehr Gelassenheit und Entspanntheit entwickeln, eine andere Haltung als die, die die Erzieherinnen bisher immer „gepflegt“ hatten: „Dies Kind ist ja soo aggressiv; das stört mich, ich möchte es beruhigen, denn – *ich* möchte ihm so gerne nahe sein“. Wir sehen hier die wichtige Funktion des Kindergartens als Weichenstellwerk: Regression oder Aggression (als Progression) – das ist hier die Frage! – Aus dieser Erfahrung heraus entwickelte ich ein Angebot für ein Selbsterfahrungswochenende im Juni unter dem Thema: „Helfen ja – aber wie?“ Ich weiß noch nicht, ob es zustande kommt. – „Schwierige“ Kinder – ja, das war eine vielschichtige Arbeit: galt es doch zu erkennen, welche Kinder für *mich* schwierig sind – die aggressiven, die soviel Angst machen, weil ich mit meiner eigenen Aggressivität nicht klar komme, oder sind es nicht auch die stillen, die in der Ecke stehen und meinen Leistungsdruck herausfordern? Und was ist denn mit den ganz angepassten und für mich so „pflegeleichten“? Fragen über Fragen entstehen und regen an zum Nachdenken über die eigene Haltung Kindern gegenüber; dies kann dann die Frage nach dem „richtigen“ Verhalten ablösen.

Ich beschreibe hier ja eine Arbeit in der „Normalwelt“. Was geschieht aber mit Kindern, die in irgendeiner Weise auffallen und die tatsächlich in einer Gruppe überfordert und nicht in die Gruppe integrierbar sind? In Elterngesprächen wird auf die Beratungsstellen verwiesen, ganz selten kommen Eltern mit Vorschulkindern in die Ambulanz der Kinder- und Jugendpsychiatrie, in der ich arbeite. Hauptsächlich „in“ ist die sog. Frühförderung, sie wird von Erzieherinnen und Sozialpädagoginnen mit einer Zusatzausbildung (nicht immer!) angeboten, ist gut etabliert und wird von unterschiedlichen Trägern (Kommunen, Lebenshilfe, DPWV u. a.) bezahlt. Das Förderungsziel ist die Integration in die Gesellschaft, gearbeitet wird

an Symptomen und Funktionen, so als wäre der Mensch eine Maschine. Durch das System Frühförderung (+ Logopädie und Krankengymnastik) geraten kleine Kinder nur zu leicht aus ihrer ihnen angemessenen Spielwelt in die Erwachsenenwelt von Leistungen und Technik. Ich kenne wenige Frühförderer/innen, die die Beziehung in den Vordergrund stellen, die sich Gedanken über die subtile psychische Entwicklung der Kinder machen, diese beachten und achten.

Hier wird für mich die Arena Kindergarten zum Ort eines inhaltlichen Kampfes, weil ich dieses System Frühförderung innerlich nicht unterstützen kann und nur in Ausnahmefällen mit Frühförderern eine Verständigungsebene finde, und weil ich immer wieder zusehen muss, wie behandlungsbedürftige Kinder statt in eine Therapie in die Frühförderung geschickt werden. Hier kommen nun die Eltern mit ins Spiel. Es ist verständlich, dass Eltern in ihrer Not und Hilflosigkeit nach diesem verheißungsvollen Strohalm der „Reparatur“ am Kind greifen. Nur: Strohhalme knicken leicht, wenn sie nicht von innen gefestigt werden; und genau dieses wird Eltern vom System Frühförderung nicht abverlangt. – Ich bin immer wieder betroffen, wenn „frühgeförderte“ Kinder in die Musiktherapie kommen. Indikation ist dann in der Regel die Beziehungsstörung, die Gefühlsarmut (besser: -abspaltung) und der Mangel an Kreativität. Sie können nicht spielen, da sie zu früh „arbeiten“ mussten, und sie finden keine Freunde. In der Musiktherapie dürfen sie spielerisch neue Erfahrungen machen. Vielleicht wird auch die Musik zum Freund? Wenn es nur nicht so schwierig wäre, Eltern davon zu überzeugen, dass Leben im sozialen Sinn aus dem anscheinend sinnlosen Spiel der kleinen Kinder erwächst.

Und damit komme ich endlich zu meinem „zweiten Bein“: Vorträge halten an Elternabenden. In Kindergärten wird kontinuierlich Elternarbeit angeboten und sehr unterschiedlich angenommen. Kostenträger für Vorträge in Kirchengemeinden ist die Evangelische Akademie Saarland. Ich biete dort ein Referat mit Diskussion für Kindergärten an: „Hören und zuhören – zusammengehören“, das sich bisher nur zwei Kindergärten geholt haben. Zu dem ersten kamen fünf Mütter, zum zweiten (in der Kirchengemeinde, in der ich wohne), kamen allerdings mit Mitarbeiterinnen 45 Personen, darunter auch einige Väter, und mir wurden hinterher etliche Fragen gestellt. Aber das Hauptinteresse gilt immer wieder der musikalischen Früherziehung als einer Möglichkeit des frühen Lernens und weniger dem psychischen Erleben und der psychischen Entwicklung von Kindern. Angesichts des relativ wenigen Interesses stellt sich mir die Frage nach der Bedürfnislage: Wollen Eltern sich über das Hören Gedanken machen oder möchte ich Vorträge halten? Es war wohl das letztere, und siehe da – es „greift“ nicht.

Also wenden wir uns den Kindern zu. Mein „drittes Bein“ findet direkt im Kindergarten statt. Die Leiterin des Kindergartens in meinem Wohnort fragte mich im Herbst, ob ich nicht Lust hätte, im Rahmen von Nachmittags-Extraangeboten mit einer Kindergruppe Musik zu machen. Nun hatte ich ja inzwischen mit einer ge-

wissen Weisheit, aber von außen und als Außenstehende, mit Erzieherinnen gearbeitet, und da überlegte ich mir, dass es wichtig sein würde, eigene Erfahrungen zu machen. Ich sagte zu, steckte aber von vornherein einen festen Rahmen: „Musikmachen“ mit sechs Kindern, einmal wöchentlich 50–60 Minuten, insgesamt achtmal. Es kamen zwei Gruppen zustande mit Kindern, die das gerne wollten (oder deren Mütter), die erste Gruppe habe ich abgeschlossen, die zweite Gruppe hab ich noch in Arbeit. Ich bin aber jetzt schon sicher, dass dies als bloße Erfahrung reicht, ich an Grenzen stoße und viel verändern möchte und mir im Übrigen meinen Beruf als Therapeutin zurückwünsche, wo ich bestimmte Kinder behandle.

Ich möchte kurz meine Einblicke und Erfahrungen schildern: Die Leiterin und die Erzieherinnen sind sehr engagiert in ihrer Arbeit und machen sich viele Gedanken darüber. Ich bin überrascht, wie gut die Leiterin die einzelnen Kinder kennt, wie gut sie über die Familien Bescheid weiß und wie sie in schwierigen Fällen versucht, Einfluss auf die Eltern auszuüben. Meine Achtung vor dieser Arbeit ist enorm gestiegen, und ich wünsche Erzieherinnen eine bessere Ausbildung und, darauf basierend, eine bessere Bezahlung. – Nun zur Musik. In diesem Kindergarten gibt es ein gut sortiertes Instrumentarium, das aber wenig genutzt wird. Wie ich nun sehe, liegt das nicht nur an der musikalischen Unsicherheit der Erzieherinnen, sondern – und das halte ich für viel relevanter – an einer bestimmten Haltung, die auf das Sehen von Oberflächen gerichtet ist, aber nicht auf das Durch-Schauen, das Horchen und das Fühlen. Insofern erkenne ich den Kindergarten als Spiegel unserer Gesellschaft. Wenn ich ihn betrete, gehen mir die Augen über – ich weiß nicht, wo ich zuerst hingucken soll, ob auf die großen Fenster, die durch die Fingerfarbmalereien den Blick nach draußen nicht mehr freigeben, oder auf das große Raupenmobile, das gerade von der Decke hängt, oder auf die 25 Bilder an der Wand mit je einem großen Fisch. Eine schöne harmonische Oberfläche! Dahinter lauert die Rivalität der Erzieherinnen untereinander: Wer hat den schönsten Raum? Wer hat den Eltern die schönste Bastelei vorzuweisen? Um die Kinder geht es da herzlich wenig. Diese Seh-Welt bringt das Konsumdenken und die Wegwerfgesellschaft hervor; denn es muss ständig Neues gemalt, gebastelt, produziert werden, aber es dient nicht dazu, Beziehungen aufzunehmen und zu pflegen. – In meiner therapeutischen Arbeit sehe ich immer wieder, wie stark viele Kinder unter Reizüberflutungen leiden. Deshalb gehe ich mit hyperaktiven Kindern zu Beginn einer Therapie in einen fast leeren Raum. – Dass in überflutenden Kindergärten viele Kinder nicht konzentriert sein können, wundert mich überhaupt nicht. Die einzige Sicherheit ist dann der feste Platz und so wenig Bewegung wie möglich; denn Bewegung kann leicht in Chaos ausarten. Wie sehr ablenkbar die Kinder sind, das merke ich immer dann, wenn ich versuche, mit den Kindern zu tanzen. Dann laufen sie sofort zu den vielen sichtbaren Dingen im Raum. Am ehesten kann ich mit den Kindern in einer prozesshaften Weise Musik machen, wenn wir um einen runden Tisch fest sitzen, uns also gewissermaßen an den Tisch anpassen! Dann können wir ganz frei mit uns und der Musik umgehen. Für die Kinder ist das ganz fremd, aber nach

Überwindung dieser Fremdheit macht es den meisten Spaß. – Mein Eindruck ist, dass Kindergärten in ihren Konzepten nicht auf Prozesse mit ihrer Eigendynamik eingerichtet sind und dass ich Erzieherinnen überfordere, wenn ich meine, sie könnten einen freieren Umgang mit Musik probieren. Offensichtlich ginge das nur über vielschichtigere Veränderungen, z. B. eine andere Haltung Menschen gegenüber (statt Verhalten), andere Räume, andere Gruppengröße, Helferinnen. – Ich sehe nun auch besser als bisher den Umgang mit der Gruppe und die Schwierigkeit mit dem „gestörten“ Kind. So war in der ersten Gruppe ein kleiner Junge, der auf sehr „kreative“ Weise versuchte, sich nötige Zuwendung zu verschaffen, nämlich durch ständiges Weglaufen, und wenn ich auch weiß, wie ich ihn in einer Einzeltherapie behandeln würde, so stand ich hier doch unter Druck, ihn in diese Gruppe zu integrieren. Teils gelang es mir „mit List und Tücke“, aber teils fühlte ich mich recht hilflos und war mir klar darüber, seine neurotische Entwicklung zu begünstigen, und wie geht das nun im Kindergartenalltag in einer Gruppe mit 25 Kindern? Und in der neuen Gruppe habe ich einen Jungen, der im Kindergarten nicht spricht, der aber im Sommer in die Schule kommt. Da spüre ich nun den Druck, was ich da wohl nun mache. Also ich „mache“ gar nichts, ich spiele mit ihm! Aber die Frühförderin kommt extra in den Kindergarten, um ihn zum Sprechen zu bringen. Wie, das weiß ich nicht, aber ich spüre die depressive Entwicklung des Jungen hinter der Sprachverweigerung.

Damit komme ich zum Schluss. Dies ist ein „Konzept in Entwicklung“, in dem es um die Frage geht, wie ich als Therapeutin in meinem Umfeld aufmerksam machen kann auf das, was *hinter* dem Sichtbaren spürbar sich verbirgt. Ein Politikum, dargestellt am Standort Kindergarten als einem Ort, an dem die Erwachsenen von morgen entwickelt und erzogen (oder eingewickelt und gestört) werden.

P.S. vom 15. April 1990:

Weiterentwicklung:

- 1) Fort- und Weiterbildung nun auch im katholischen Bereich:
 - a) Freies Musizieren für Vorschulkinder;
 - b) Information über Musiktherapie.
- 2) Beratung im Integrationsbereich: Behinderte Kinder im Regelkindergarten.
- 3) Freie Mitarbeit bei einer neuen Kindergartenzeitschrift „Entdeckungskiste“ (gehört zu „Spielen und Lernen“), ist sehr kreativ und sinnlich ausgerichtet; einmal vierteljährlich wird ein Artikel erwartet.

Rosemarie Füg – 21. Mai 1989
Am Rebenberg 3, 6601 Bischmisheim

Musikinstrumente und der Reiz des Spiels

Rosemarie Füg

aus: Entdeckungskiste, Heft 12/92¹

Wenn ich im Kindergarten nach Musikinstrumenten frage, kommt häufig Verlegenheit auf. Nicht, dass es keine Instrumente gäbe, aber sie werden selten genutzt und verstauben im Schrank. Das hat mehrere Gründe:

- a) Das Musizieren bleibt auf Vorführungen an Festtagen beschränkt.
- b) Instrumente werden nur zur Liedbegleitung und zum sogenannten Ausmusizieren genutzt.
- c) Erzieherinnen halten sich im Umgang mit Instrumenten für nicht kompetent; sie meinen, diese „beherrschen“ zu müssen.

Aber Instrumente werden doch „gespielt“, oder?

Betreten Sie mit mir die Instrumentenspieltwiese, um diesen Punkt näher zu betrachten!

Klangwerkzeug im Angebot

Ein Spaziergang durch Spielzeuggeschäfte und die Spielwarenabteilung von Kaufhäusern zeigt, dass das Klanggeschäft boomt. Doch die Vielfalt und Buntheit stimmt eher bedenklich, denn die Verführung zum Spielzeugkonsum steht deutlich im Vordergrund.

Darum soll hier verschiedenes Klangwerkzeug vorgestellt und auf seinen Wert hin untersucht werden.

In Kaufhäusern fallen mir bunte Plastikinstrumente aus China und Taiwan ins Auge. In der Gestalt sind es Imitationen von Flöten, Saxophonen, Klarinetten u. a., in der Klangfarbe allerdings höre ich keine Unterschiede. Der Käufer wird durch Anblick und Preis zum Kauf verlockt. Daneben liegen auf Klang ausgerichtete Blockflöten, die durch ihren Materialwert und die Sorgfalt ihrer Herstellung viel teurer sind; sie werden nach Aussagen der Verkäufer kaum gekauft.

Doch es gibt auch reines Klangspielzeug. Ich sehe ein „Rhythm-Hippo“ mit acht farbigen Tasten, die darüber mit acht farbigen Hippoköpfen (Nilpferdköpfen) verbunden sind, die bei Tastendruck ihre Mäuler aufsperrten und ein schrilles Klingelgeräusch von sich geben. Ich probiere auch ein kleines Plastiktelefon mit Drucktasten 1–9 aus, die eine Dur-Tonleiter wiedergeben. Die Drucktasten sind so

¹ Wiederveröffentlichung mit freundlicher Genehmigung des Herder Verlags, Freiburg

klein und brauchen soviel Fingerdruck, dass es sogar mir schwerfällt, ihnen ihren elektronischen Piepton zu entlocken.

Der pädagogisch anspruchsvolle Spielzeugladen, den ich aufsuche, führt dieses Plastikspielzeug nicht, sondern die Kleininstrumente aus dem Orff'schen Instrumentarium (z. B. Zymbeln, Triangeln, Klanghölzer und Glockenspiel). Hier kommt Musik mit Klangfarbe und Dynamik zu ihrem Recht. Doch die mitgelieferten Beschreibungen, Farben, Zahlen und Noten geben einen Hinweis darauf, dass all dies von Anfang an zum Lernen gedacht ist.

Hier spüre ich einen deutlichen Bruch zwischen den vernünftigen und „beherrschten“ Erwachsenen, die Kindern sofort etwas zeigen wollen, und fantasievollen, unbefangenen und neugierigen Kindern, die sich erst einmal auf einer musikalischen Spielwiese tummeln wollen.

Und dies wäre im Kindergarten möglich, denn viele Kindergärten sind mit Musikinstrumenten gut ausgestattet. Sie führen in eine natürliche Klangwelt ein, häufig mit einer Mischung aus Orff'schen Instrumenten und Selbstgebasteltem, so wie es in der „Entdeckungskiste“ und in zahlreichen Fachbüchern angeleitet wird. Eine gute Zusammenstellung zeichnet sich durch Vielfalt in Material, Klangfarbe, Tonhöhe und Dynamik aus. Ich rege dazu an, das Instrumentarium durch Blas- (Mundharmonika, Kazou, Lotosflöte) und Zupfinstrumente (Sanza, s. Entdeckungskiste 4/90, Flügel-Kantele) zu ergänzen. Kinder sind auch begeistert von der noch relativ unbekanntem Schlitztrommel.

Mit dieser Mischung können ErzieherInnen wunderbar musikalisch arbeiten, wenn sie es wagen, sich noch einmal wie ein Kind in ein musikalisches Erfahrungsland zu begeben, um dort gemeinsam Entdeckungen zu machen. Es lohnt sich!

Vom Reiz des Instrumentalspiels

Die folgenden Untersuchungen entnehme ich dem Buch „Die Lust, sich musikalisch auszudrücken“ von Friedrich Klausmeier (Rowohlt 1978). Klausmeier beschreibt fünf Ursprünge musikalischen Handelns, die zu allen Zeiten gleich sind, die aber – je nach Gesellschaft – gefördert oder aber unterdrückt werden und dadurch die Persönlichkeitsbildung beeinflussen:

1. das menschliche Spiel
2. die Lust an der Körperbewegung
3. die Geste
4. der Wunsch nach Ausdruck als Energiequelle für das Instrumentalspiel
5. der Symbolgehalt des Instruments.

Zum besseren Verständnis dieser Aspekte beschreibe ich ein Handlungsbeispiel aus meiner musiktherapeutischen Praxis. Hier wird in einem geschützten Rahmen

totale Freiheit angeboten. So entsteht eine Situation, die sich von der Realität unterscheidet.

Klänge und Geräusche bieten dem Kind einen Schutzraum vor der Außenwelt

Volker² kommt neu in meine Behandlung. In den ersten beiden Stunden schiebt er sich, Blickkontakt vermeidend, mit dem Rücken an mir vorbei ins Musikzimmer und beginnt sofort, die verschiedenen Instrumente auszuprobieren. Es ist nicht möglich, ihn anzusprechen. So setze ich mich ruhig in eine Ecke, schaue und horche und beginne zu träumen. Es ist, als würde ein Kleinkind ein „Sandkastenspiel“ betreiben, nur hantiert es statt mit Eimer und Schippchen mit Instrumenten und Schlägeln. Es scheint völlig selbstvergessen mit Instrumenten und Klängen zu verschmelzen und seine „Mutter“, die Therapeutin, die da so gelassen und wohlwollend sitzt, gar nicht wahrzunehmen.

Hier geschieht frühestes Spiel. Das Kind fesselt seine Aufmerksamkeit abwechselnd an sich und das Ding zum Spielen; ein zweckfreies ganzheitliches Tun, oder wie Piaget sagt: „Das Spiel assimiliert alle Dinge an alle Dinge, und alle Dinge an das Ich“.

Auf musikalisches Tun bezogen, bilden diese ungerichteten und ungeordneten Klänge und Geräusche einen akustischen Real-Raum, der dem Kind einen Schutz vor der Außenwelt bietet.

In der Weiterentwicklung des Spiels taucht Neues auf: Hinwendung zur „Mutter“; sie wird ab und zu angesehen und mit Hilfe des Instruments „angespielt“. Auch tauchen im Spiel Worte auf, wie zufällig: Ideen, Fragen.

Worte und Tun vermischen sich wie beim Kleinkind. Das Instrument wird zur Brücke, zum Übergangsobjekt. Das Kind lernt, durch diese Brücke geschützt, durch die Reaktion des Gegenübers.

Ich spüre, wie stark Volker in der Musik lebt, und frage ihn, welches Instrument er am liebsten mag. Er guckt erstaunt: „Ich mag sie alle!“ Das wundert mich nicht, höre ich doch, wie differenziert er seine Gefühle in die Instrumente hineingibt. Jedes Instrument klingt in seinen Händen zart bis angreifend, je nachdem, was er in Worten (noch) nicht sagen kann.

Nicht das Instrument gibt seinen Klang vor, sondern der Spieler gibt sich über seine Bewegungen hinein. Dabei spezialisiert und differenziert sich das Bewegungsbedürfnis am Instrument. So wie es für den Spieler etwas bedeutet, ob er singt, bläst, zupft, streicht oder schlägt, so hat die Verbindung vom Menschen zum Instrument eine Bedeutung: sie geht von innen nach außen, von der Singstimme zum Blasinstrument, dann zu den Instrumenten am Körper (Gitarre, Violine u. a.) bis

2 Name von der Redaktion geändert.

hin zu den Instrumenten weiter weg, die mit Händen (Klavier) und noch weiter mit Schlägeln (Schlagzeug, Xylophon u. a.) gespielt werden. Instrumente werden so zum verlängerten Körper.

Durch Volkers Handeln entsteht ein emotionales Spannungsfeld, in dem Beziehung geschieht

In Volkers fast wortlosem Handeln mit Klängen spielen seine Gesten eine besondere Rolle, mit denen er Instrumente ergreift und sie bewegt, ebenso wie die Gesten, mit denen er mich „ergreift“ und mich zu Reaktionen „bewegt“. So werde auch ich zum Instrument, und es entsteht ein emotionales Spannungsfeld, in dem Beziehung geschieht.

Also entsteht menschlicher Ausdruck erst über die Ausdrucksgeste. Aus der Geste der einen Person auf die andere, der Reaktion der anderen Person auf diese Geste, ergibt sich eine soziale Handlung. Bei mangelnder sozialer Zuwendung verkümmert der Wunsch nach Ausdruck und der Antrieb hierzu. Es entsteht psychischer Hospitalismus.

In dem Maße, in dem Volker während seines musikalischen Handelns anfängt, über sich zu sprechen, werden seine Bewegungen deutlich angespannter; ebenso gewinnen die verschiedenen Instrumente an unbewusster symbolhafter Bedeutung: Er bearbeitet spielerisch Konflikte aus seinem Leben und lebt sie am Instrument aus.

Musikinstrumente müssen vorurteilsfrei als Projektionsflächen zur Verfügung gestellt werden

Musikinstrumente bieten eine breite Projektionsfläche an, durch ihre Gestalt, Handhabung und Klangfarbe. Sie können Jubel und Weinen auslösen. Kleinkinder beleben noch Gegenstände in ihrer Fantasie. So wie frühe Versagungen verdrängt werden und nur über Träume und Fantasien ins Bewusstsein gelangen, ist dies auch über Märchen, Mythen und Klänge möglich. Psychisch Kranke und Kinder spielen sie aus, Künstler gestalten sie. Aber dafür müssen Instrumente erst einmal vorurteilsfrei als Projektionsflächen zur Verfügung gestellt werden.

Der hier beschriebene 13jährige Volker regrediert in ein frühkindliches Sandkastenspiel, um dort etwas nachzuholen, was ihm versagt worden ist. Er ist von früh an auf Leistung getrimmt worden, kann aber keine Schulleistungen erbringen, da ihm die sozialen Voraussetzungen dafür fehlen.

Dies zeigt noch einmal die Bedeutung des Spiels für den Menschen: ohne Spiel entsteht keine Kultur, oder, wie Friedrich Schiller dies ausgedrückt hat: „Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.“ Wie wahr!

Spiel kann sein:

- Zufall (Mensch ärgere dich nicht)
- Bindung an abgegrenzten Raum (Theater)
- Bindung an unabgegrenzten Raum (Such- und Verfolgungsspiele)
- Wiederholbarkeit und Regel (Mühle)
- regellose Fantasie (Sandkasten)

Für das Instrumentalspiel gelten die beiden letzten Punkte. Vorschulkinder sollten unter einer guten Instrumentenvielfalt probieren dürfen, um allmählich eine Beziehung zu einem Lieblingsinstrument zu entwickeln, das sie dann später lernen dürfen. Dann können die letzten beiden Spielpunkte sich ergänzen: je größer der Anteil der Fantasie, desto lustvoller das Spiel durch die Freiheit des Gestaltens; je mehr Begrenzung durch Regeln, desto lustvoller können Kulturformen und soziale Bindungen erlebt werden.

Kinder im Entwicklungsalter können beim Trainieren von Geschicklichkeit unermüdlich sein

Es ist ein weiter Weg vom Zufall bis zum Kunstwerk. Ein Anreiz zum Üben liegt in Geschicklichkeitsspielen, in denen motorische Fertigkeiten geübt werden, wie z. B. verschiedene Bewegungen gleichzeitig auszuführen, oder eine Integration gleichzeitiger Handlungsabläufe zu üben, fast wie ein Jongleur. Kinder im Entwicklungsalter können unermüdlich sein, wenn sie Geschicklichkeit trainieren und Regelspiele wiederholen. Dies trifft aber nur dann zu, wenn sie sich an anderen messen und vergleichen wollen, d. h. sich mit dem Instrument an andere wenden. Wir aber leben in einer Gesellschaft, in der Kinder zunehmend sog. narzißtische Störungen zeigen: Sie bleiben auf sich bezogen. Der Reiz zu üben geht dadurch zwangsläufig verloren. Kann es sein, dass das frühkindliche Plastikinstrumentarium und die Elektronik diese Entwicklung fördern?

Überprüfen wir einmal unser Instrumentarium in Bezug auf die fünf beschriebenen Ursprünge

Gutes Klangwerkzeug im Kindergarten kann soziale Begegnungen fördern. Es lässt differenzierte Bewegungen zu, lässt Ausdrucksgesten entstehen, kommt Ausdruckswünschen entgegen und löst Fantasie aus.

Wenn dies von Erzieherinnen zugelassen wird, entwickeln bzw. erhalten sich Spaß, Neugierde und Forschungsdrang; ebenso entwickeln sich eine Beziehung zu einem Instrument sowie persönliche und kulturelle Werte. Kinder müssen erkennen, den Wert von Naturmaterial und Selbsterschaffenem zu schätzen. Sie müssen mit beiden Händen Material ertasten, reiben und schlagen dürfen, um die Verbindung Mensch und Instrument sicherzustellen. Sie müssen die differen-

zierten Klänge erhörchen dürfen, die mit Fingern, Händen und Fäusten auf einem Instrument entstehen, statt mit einem Schlägel in der rechten Hand „richtige“ Töne zu produzieren. Wie einseitig und wie arm!

Das bunte Plastikinstrumentarium und Klangspielzeug erfüllt die Entwicklungskriterien nicht. Es ist primär auf Sehen ausgerichtet, klingt immer gleich in der Klangfarbe und ist ohne Dynamik. Es können keine Ausdrucksgesten entstehen, die erst zu sozialen Bindungen führen. Stattdessen entsteht Langeweile und Überdruß. Zum Schluss wandert das Spielzeug auf den Müll. Hier wird kein emotionaler Ausdruck gepflegt, sondern verdrängt. Dies steht in engem Zusammenhang mit dem Aufwachsen in einer technisierten Umwelt. Die innere Leere, mit der mir manche Jugendliche begegnen, hat einen Gegenpol in der Reaktion auf äußere Reize. Da der emotionale Ausdruck fehlt, bedienen sich Jugendliche des Ausdrucks auf Sinnesempfindungen, z. B. auf Lichteffekte und Lautstärke, und dies dient ihnen nicht als Brücke, sondern zur Abschirmung. Dies ist der Grund, warum es so wichtig ist, dieser Entwicklung im Kindergarten entgegenzusteuern.

Erzieherinnen sollten den Wert von Klangwerkzeug kennen, um Eltern beraten zu können, auch in der Frage nach dem Wert der musikalischen Früherziehung. Dies kann eine feine Sache für Vorschulkinder sein, wenn die Musikpädagogin ihre Freude an Musik und Instrumenten in den Vordergrund stellt und weitergeben kann.

Und wie wäre es, als Erwachsene selbst noch ein Instrument zu lernen? Es macht Spaß!

Weitere Literatur:

Gertrud Loos, *Spiel-Räume*, S. Fischer, Stuttgart, 1986

Jean Piaget, *Nachahmung, Spiel und Traum*, Klett, Stuttgart, 1975

Buchbesprechungen

Hans-Helmut Decker-Voigt: Mit Musik ins Leben
Ernst Reinhardt Verlag, München 2007
213 Seiten, 16,90 €, ISBN: 978-3-497-01928-1

Das vorliegende Buch von Hans-Helmut Decker-Voigt ist weniger an ein Fachpublikum, sondern an Menschen mit Kindern oder solche gerichtet, die sich mit der Entwicklung und Bedeutung der Musik für Kinder beschäftigen wollen. Dies kann auch einschließen, sich mit seiner eigenen Entwicklung, seiner eigenen musikalischen Kindheit oder auch Gegenwart noch einmal neu zu beschäftigen und diese aus dem Blickwinkel des Gewordenseins oder der musikalischen ‚Be- oder Verhinderung‘ noch einmal neu zu betrachten und neu zu verstehen.

Das Buch selbst gliedert sich in Perioden oder Entwicklungsabschnitte, die vom pränatalen Bereich bis zu späteren Formen der Musikrezeption oder des musikalischen Handelns reichen. Dabei werden Informationen aus den verschiedensten Wissensgebieten zusammengetragen und miteinander in Beziehung gesetzt. Der Autor trägt zum Beispiel die Erkenntnisse über die Wirkung von Musik im Mutterleib, die Bedeutung von Rhythmicität und Periodizität, Erkenntnisse aus der Akustik und der Musikpsychologie zusammen und in einem unterhaltsamen Ton vor, wobei der Rückgriff auf eigene Erlebnisse und biographische Erinnerungen dem Ganzen noch eine persönliche Note gibt. Wichtig ist dem Autor immer wieder die Vermittlung ganz elementarer Begriffe wie Klang, Schall, Geräusch, Schwingung, Rhythmus, Dynamik, Stimme usw., um oftmals plastisch zu vermitteln, dass wir von einer klingenden Welt umgeben sind und uns in dieser auch im weitesten Sinne musikalisch verhalten.

Wichtig ist Decker-Voigt dabei nicht die stringente wissenschaftliche Theorie, sondern er unternimmt den Versuch, die Bedeutung von Musik für die Entwicklung von Kindern – und damit späteren Erwachsenen – aus unterschiedlichen Perspektiven zu beschreiben. Dabei spielt neben dem Musikalischen auch das Seelische – im modernen Sinne: das Psychologische – eine Rolle. So werden den Lesern und Leserinnen zum Beispiel auch die jüngeren Ergebnisse der Säuglingsforschung nahegebracht.

Die Frage, ob die jeweils farbig abgefassten Seiten oder Kästen in dem Buch, die meistens Zusammenfassungen der wichtigsten referierten Inhalte oder Spiel- und Handlungsanweisungen bieten, eine Hilfe sind oder nicht, muss im Grunde jeder für sich selbst entscheiden. Da das Buch als eine Mischung aus Informationsschrift und einem praktischen Ratgeber oder Wegweiser durch die verschiedenen Stufen musikalischer Entwicklung zu verstehen ist, können diese Bausteine je nach per-

sönlichem Hintergrund nützlich oder störend sein, sie können jedoch übergangen werden.

Um noch einmal auf die Inhalte zu kommen, so lässt sich kurz referieren, dass es von der Musik im Mutterleib über die Geburt, das Stillen, frühe Mutter/Kind-Kommunikation über die Ablösungsphase zu der eigenen Entwicklung in die ‚musikalische Welt‘ geht. Hier finden sich durchaus Anregungen im einzelnen, die zu neuen Sicht- oder Handlungsweisen im Alltag anregen können.

Insgesamt bietet das Buch Anregungen für diejenigen, für die die Beschäftigung mit den musikalischen Grundlagen und Hintergründen unseres Lebens noch neu ist. Sie können mit diesem Buch eine Entdeckungsreise beginnen, die dann zu neuen Horizonten führt.

*M. Kühn, Diplom Musiktherapeut, Psychotherapie, Steinfurt
kuehn-Steinfurt@t-online.de*

Ulrike Stelzhammer-Reichhardt und Shirley Salmon:
**„Schläft ein Lied in allen Dingen...“. Musikwahrnehmung und Spiellieder
 bei Schwerhörigkeit und Gehörlosigkeit**
 Dr. Ludwig Reichert Verlag, Wiesbaden 2008
 232 Seiten, € 24,90, ISBN 978-3-89500-609-8

Im Italienischen meint das Wort „sentire“ „hören“, während das Wort „sentirsi“ mit „fühlen“ übersetzt wird. Diesen Zusammenhang in Bezug auf die Musikwahrnehmung hin deutlich zu machen, ist das zentrale Anliegen dieser Veröffentlichung. Es geht um Menschen mit Hörbeeinträchtigungen und Musik. Die Publikation von Ulrike Stelzhammer-Reichhardt und Shirley Salmon besteht im Wesentlichen aus zwei Teilen, einer Doktorarbeit zum Thema Musikwahrnehmung und einer Diplomarbeit zum Thema Spiellied. Beide Themen verbindet der multisensorische Ansatz, der sowohl für die Musikpädagogik als auch für die Musiktherapie von Bedeutung ist.

Im ersten Teil von Ulrike Stelzhammer-Reichhardt wird zunächst an die Thematik des Hörens bzw. der beeinträchtigten Hörverarbeitung herangeführt. Funktionsmechanismen beim normalen Hören, die Anatomie des Ohres, verschiedene Formen der Hörbeeinträchtigung und Hörhilfen werden erklärt. Das Hauptaugenmerk liegt aber auf der Darstellung der Bedeutung der Ultraschallwahrnehmung. Während der Einfluss der Vibration für die Musikwahrnehmung bei oben beschriebener Gruppe bereits als gesichert gilt, wurde die Wichtigkeit des Hochton- und Ultraschallbereichs bislang unterschätzt. Aus diesem Grund führte die Autorin in Anlehnung an frühere Studien ein Forschungsprojekt als Pilotstudie

mit zwölf gehörlosen und hochgradig schwerhörigen im Vergleich mit elf normal hörenden Probanden durch. Dabei konnte sie in einem musikalischen Kontext eine signifikant erhöhte Sensibilität der Ultraschallwahrnehmung der gehörlosen Versuchsgruppe gegenüber der hörenden Kontrollgruppe herausfinden. Daraus bestätigt sich, dass durch den Ausfall des Hörorgans andere Wahrnehmungskanäle aktiviert werden. Allerdings sind weiterführende Studien zu Resonanzfrequenz und Schalldruck nötig, da nicht bei allen Probanden Reaktionen auf Ultraschallsignale gefunden werden konnten.

Für die musikalische Praxis ergibt sich aufgrund der Studie eine Erklärung für die Bevorzugung akustischer Instrumente gegenüber elektronischen, die Auswahl von Instrumenten, deren Klangspektrum subjektiv außerhalb des gemessenen Hörfeldes liegt, die Vorliebe für dissonante Klänge und Reibeklänge und durch den eingeschränkt abgespeicherten Frequenzbereich und den verminderten Dynamikbereich die Problematik von Tonträgern.

Insgesamt sind die Qualität und Intensität eines Klanges und der Reichtum seines Frequenzspektrums ausschlaggebend für die Wahrnehmung.

Der zweite Teil des Buches beinhaltet praktische Aspekte und Herangehensweisen. Shirley Salmon berichtet über ihre 25-jährige Erfahrung mit hörbeeinträchtigten Kindern. Sie erläutert in einer konkreten und auf die Praxis bezogenen Weise die Bedeutung des Spielliedes und die alle Sinne einbeziehende Wechselwirkung zwischen Musik, Bewegung, Sprache und Singen. Die Kapitel widmen sich, beginnend mit Vorüberlegungen zum Thema Menschenbild, den verschiedenen Aspekte der multisensorischen, auditiven, taktilen, sensorischen und visuellen Wahrnehmung bis hin zur Identitätsbildung und Kommunikation. Anschaulich wird ein historischer, prägnanter Überblick über verschiedene Ansätze für die Arbeit mit Hilfe von Musik und Bewegung für Kinder mit Hörbeeinträchtigungen gegeben. Es sind dies Ansätze des Orff-Schulwerks, der rhythmisch-musikalischen Erziehung, der Ansatz von Clive und Carol Robbins („verborgene Musikalität der Kinder“), der Ansatz von Claus Bang (Pionierarbeit, Weiterentwickeln von Großbass- und Bassklangstäben), der Ansatz von Veronica Sherborne („Kinder brauchen das Gefühl ‚zu Hause‘ zu sein in ihren eigenen Körpern“, „beziehungsorientierte Bewegungspädagogik“), der Ansatz von Naomi Benari („innerer Rhythmus“ und Atmung, Tanz) und in einem ausführlicheren Teil der multisensorische Ansatz nach Shirley Salmon. Sie beschreibt ihre Ziele, nennt Inhalte und gibt pädagogische Hinweise. Dabei soll das Interesse des Kindes geweckt und Freude an Musik und Bewegung entwickelt werden. Es geht nicht nur um das Trainieren und Üben von Sprechen und Hören. Methodische Überlegungen runden das Kapitel ab.

Sehr praktisch und konkret – und damit spannt das Buch einen weiten Rahmen zwischen naturwissenschaftlicher Forschung und alltäglich pädagogisch/therapeutischem Tun – wird es am Ende des Buches mit zahlreichen Beispielen von verschiedenen Spielliedern. Hier wird jeweils das einzelne Lied vorgestellt und die Umsetzung als Bewegungsspiel, Instrumentalspiel, zum Zuhören oder unter Ein-

bezug der Stimme aufgezeigt. Dabei wird den besonderen Bedürfnissen von gehörlosen oder hörbeeinträchtigten Kindern Rechnung getragen.

Ein Interview mit Evelyn Glennie einer tauben Musikerin (Schlagwerk) über ihre Beziehung und Wahrnehmung von Musik rundet das kompakte, umfassende Buch, welches sich auf ein weit ausgewähltes Literaturverzeichnis bezieht, ab.

Insgesamt gesehen, ist die vorliegende Publikation durch ihren ganzheitlichen Theorie- und Praxisbezug für alle im Bereich mit Hörbeeinträchtigten und darüber hinaus Tätigen ein bereicherndes Grundlagenwerk. Es vermittelt eine Idee davon, dass Hören als etwas „Elementares“ nicht nur eine Aufgabe der Ohren, sondern des ganzen Körpers ist. Ein wichtiger Bereich der Musiktherapie und Musikpädagogik wird angesprochen und dem Leser eine gute Möglichkeit geboten, sich intensiv mit der Funktion und Vorgehensweise des Hörens auseinanderzusetzen und einen viel-sinnigen Zugang zur Musik zu finden.

Ute Rentmeister, München
Ute.Rentmeister@IAK-KMO.de

Rosemarie Tüpker, Armin Schulte (Hg.): Tonwelten.
Musik zwischen Kunst und Alltag.
Zur Psycho-Logik musikalischer Ereignisse.
Zwischenschritte – Beiträge zu einer morphologischen Psychologie.
 Psychosozial-Verlag, Gießen 2006
 283 Seiten, € 29,90, ISSN 0724-3766, ISBN 978-389806-466-8

„Zwischenschritte“ – unter diesem Namen erscheint im Psychosozial-Verlag ein Jahrbuch mit Beiträgen zur morphologischen Psychologie, hier als Doppelband der Jahre 2005/2006. Er versucht eine „psychologische Annäherung an musikalische Phänomene von konkreten Situationen und Erfahrungen her“. Wir haben ein Buch vor uns, dessen Autorinnen und Autoren sich der Psychologie Wilhelm Salbers verpflichtet fühlen. Allerdings ziehen sich musiktherapeutische Themen als roter Faden durch den Sammelband, was nicht weiter verwunderlich ist, finden sich doch die vier Gründungsmitglieder der Forschungsgruppe zur Morphologie der Musiktherapie in der Autorenliste wieder. Ihnen wird sich auch diese Rezension in erster Linie widmen.

„Zwischen Kunst und Alltag“ suchen die 14 Autoren die Musik auf, schlagen Brücken zwischen diesen beiden Polen. In den von ihnen beschriebenen „Tonwelten“ führen sie die Leser in die „Psycho-Logik musikalischer Ereignisse“, womit wir uns nicht nur in die morphologische Psychologie begeben, nein, mehr noch, es öffnet sich ein geisteswissenschaftlicher Horizont in die Denkwelt der Hermeneutik Diltheys und der Phänomenologie von Husserl.

Ein anspruchsvolles Buch also. Da ist es immerhin hilfreich, wenn uns Rosemarie Tüpker im Vorwort einige Hilfestellungen zum richtigen Verstehen voraus-

schickt: Wir werden etwas über die „Logik und die (Selbst-)Behandlungsmöglichkeiten des Seelischen [...] erfahren“; „fortwährende Verwandlung“ und „immerwährende Metamorphose aller seelischen Gestalten“ geben uns vor, von welchem Blickwinkel aus Musik betrachtet wird. In zwei Artikeln kommt der Vater der morphologischen Psychologie, Wilhelm Salber, selbst zu Wort: Seine Beiträge „Metamorphose als psychologisches Konstrukt“, fast am Ende des Buches angesiedelt, und „Psychologische Psychästhetik“ sollten wohl vom Neuling der morphologischen Psychologie zuerst gelesen werden, weil er hier wichtige Grundgedanken aus erster Hand erfährt und besser gerüstet in die weiteren Beiträge einsteigen kann.

Einfacher haben es wir Leser mit Rosemarie Tüpkers „Zur Psychologie des Musikhörens“. Verständlich und spannend untersucht sie Musikhören als „Gestalt in Verwandlung“ und nimmt uns mit auf einen kurzweiligen Spaziergang, der uns zu den verschiedenen Typen der Musikhörenden und des Musikhörens führt. Auch interessante historische Aspekte des Themas werden angeschnitten. Mit dem Hinweis auf die „alltäglichen Selbstbehandlungsformen durch Musikhören“ findet sie wieder den Bogen zur Musiktherapie. Schade, dass dieser Aspekt des Themas nicht noch weiter untersucht wird!

Doch finden wir noch einen zweiten Beitrag der Herausgeberin, man könnte sagen das notwendige Pendant zum Musikhören im Alltag: Die „musikalische Improvisation im Alltag“! Das Einfache als das Besondere erkennen und würdigen – so könnte man den Artikel zusammenfassen. Alltagssituationen, in denen wir mit melodischen, rhythmischen und harmonischen Motiven „spielen“, Umdeutungen von Geräuschen („der Orgelpunkt“ des Staubsaugers!), spontane Kommunikationen, jeweils in eine musikalische Klein-Form gebracht, sind „gelungene kleine Kunstwerk(e)“, „geglückte Augenblick(e)“, die der Artikel in Fülle aufzeigt.

In Tilman Webers Beitrag „Therapie und Modulation“ erhält der Leser, ausgehend von einem Prolog über die Tonartenwechsel bei Bach, einen Überblick über die Modulationstechniken in der Klassik. Dies allein ist schon eine lehrreiche und interessante Abhandlung. Doch Weber geht noch einen Schritt weiter und zeigt Parallelen „zwischen musikalisch-kompositorischen und musiktherapeutisch-psychologischen Behandlungstechniken“ auf. Auf plausible Weise wird argumentiert, dass die Techniken der Gestalt- und Formbildung, die der Komponist anwendet (hier sehr positiv die illustrativen Notenbeispiele!), in Analogie auch dem Psychotherapeuten zur Verfügung stehen. Leider müssen wir auf eine konkrete Darstellung dieser Thesen aus der therapeutischen Praxis (Falldarstellung) noch verzichten.

Mit Fichte, einem Vertreter des deutschen Idealismus, Novalis, dem Dichter der Romantik, und Winnicott, dem Psychoanalytiker, steckt Eckhard Weymann den theoretisch-geisteswissenschaftlichen Hintergrund ab, vor dem er in seinem Artikel „Schwebeverfassung“ den Wirkungsraum der musikalischen Improvisation untersucht. Seine dicht formulierten Ausführungen stützen sich auf 24 morphologische Tiefeninterviews, in denen sich thematische Schwerpunkte abzeich-

nen: Improvisieren als „Suchbewegung“, Improvisation als „Spannungsfeld von Intimität und Öffentlichkeit“ und „Wendung zum Ganzen“.

Mehr als eine Falldarstellung im herkömmlichen Sinne ist Frank Grootaers „Gruppenmusiktherapie im Wochenlauf. Ein flacherhabenes Drama“. Vor dem Hintergrund der Psychologie Wilhelm Salbers zeigt der Autor in einer anspruchsvollen Arbeit, wie die vier aufeinanderfolgenden Sitzungen einer Musiktherapiegruppe als „therapeutische Wirkeinheit“ verstanden werden können. Dabei sieht er diese speziell unter dem Gesichtspunkt des „Dramatischen“, da die therapeutische Arbeit ihn sowohl an die Dramen Sophokles‘ als auch an die Entwicklung abendländischer Symphonik erinnert. (Die nähere Ausführung dieser Gedanken bleibt einer späteren Arbeit vorbehalten.) Das Problem des Patienten wird hier als Entwicklungsstörung verstanden, die darin besteht, „daß der ‚unbewußte Seelenbetrieb‘ (...) in seinem Entwicklungslauf gestört ist“. Er ist in eine „Stillelegung“ geraten, er hat vor einem „Verwandlungsproblem“ Halt gemacht. Der therapeutische Prozess ist ein „Verstehen von Szenen-in-Entwicklung“ und ein Verstehen solcher Szenen, „in denen Leben stillgelegt ist“. In den ausführlichen (psychologischen, nicht musikalischen!) Beschreibungen der vier Wochensitzungen, die auch genau kommentiert werden, erschließt sich dem Leser dieser methodische Ansatz.

Weitere, meist nicht explizit musiktherapeutische Artikel können hier aus Platzgründen nur kurz benannt werden: In „Die Lust am Zuviel“ schreibt Sebastian Leikert über den „Wirkungsraum der Instrumentalimprovisation“, Ulrich West führt uns in die „Psychotherapie mit Musik“ ein und berichtet an anderer Stelle „Über das Fagott-Üben“, Josef Dantlgruber erläutert sein „musikalische(s)‘ Zuhören“ als Analytiker, Wolfram Domke beschäftigt sich mit der „Psychästhetik populärer Radioprogramme“, Gisela Rascher berichtet in einer Fallstudie über die „Angst (eines) Geigers, den Bogen zu verlieren“, Benedikt Geulen beschäftigt sich mit Kleists Novelle „Die heilige Cäcilie“ und Bernd Reichert schließlich glaubt zu wissen, dass „Ein Improvisator, der weiß, was er will, (...) doch nur das (will), was er weiß“. Friedrich Wolfram Heubach, nach eigener Auskunft ein musikalisch Minderbegabter, spricht abschließend „Von dem Unerhörten in der Musik“.

Was bleibt als *résumé*? Dem Musiktherapeuten sicher mancher Anstoß zum Nachdenken über das eigene Konzept der therapeutischen Arbeit und vielleicht der Anreiz, tiefer in das morphologische Denken einzusteigen. Dem Morphologen sicher ein abwechslungsreiches Bild über das, was seine Psychologie zur Musik sagen und zu ihrer klinischen Anwendung beitragen kann. Somit kann das Buch sehr unterschiedliche Interessen befriedigen und eine bunt gemischte Klientel ansprechen – wie es ein Jahrbuch ja auch sollte. Dass der Verlag den Mut zur alten Rechtschreibung hat, sollte Nachahmer finden. Die peinliche Fülle der Rechtschreibfehler ist nicht hinnehmbar.

*Manfred Burghardt, M. A., Musiktherapeut Klinikum München-Ost,
bergathos@gmx.de*

**Hanns-Günter Wolf (Hg.): Musiktherapie und Trauma
zeitpunkt musik. Forum Zeitpunkt.****Dr. Ludwig Reichert Verlag, Wiesbaden 2007****146 Seiten, 18 €, ISBN 978-33-89500-608-1**

Die Notwendigkeit einer konzeptionellen Auseinandersetzung und aktiven Positionierung der Musiktherapie innerhalb der traumatherapeutischen Psychotherapielandschaft sieht Herausgeber Hanns-Günter Wolf als unumgänglich, wenn die Musiktherapie auch für diese Indikationsgruppe ein relevantes und anerkanntes Therapieverfahren sein will.

Die Publikation ist klar und überschaubar in drei Themenschwerpunkte gegliedert:

1. Grundlegende traumatherapeutische Methoden und Überlegungen
2. Musiktherapie bei speziellen Traumatisierungsdimensionen und -thematiken
3. Konzepte und Methoden der Musiktherapie bei traumatisierten Menschen

Hanns-Günter Wolf, Organisator der 15. Musiktherapie-Tagung im FMZ München, fasst nach einer kurzen Einführung den aktuellen Stand der Traumaforschung in einem ersten Beitrag zusammen und geht folgenden vier Fragen nach: Was ist ein Psychotrauma? Welche Traumafolgestörungen gibt es und wie sind deren Heilungsprognosen? Was ist Traumatherapie? Welche Bedeutung hat die Musik(-therapie) innerhalb der Traumatherapie?

Dr. Luise Reddemanns Vortrag mit dem Titel: „Musik – Ein Resilienzfaktor oder eine Gefährdung für schwertraumatisierte Menschen“ widmet sich Themenbereichen wie Musik als Resilienzfaktor, Ausschüttung von Oxytocin, Traumatherapie, Stress, Dissoziation und Ego-States-Konzept sowie Kontrolle und Gruppen(-Musik-)therapie. Letzterer steht Frau Reddemanns Gruppenmusiktherapie skeptisch gegenüber. Es kommt oft zu Dissoziation, was eine Notfallreaktion und damit eine Retraumatisierung bedeutet. Das „wunderbare Instrument der Musik und der Musik in der Therapie“ gehört ihres Erachtens in ein einzeltherapeutisches Setting. Sie betont, dass traumatisierte Menschen in erster Linie mit heilsamen Emotionen in Kontakt kommen sollen, und überlegt auch Konsequenzen für die Musiktherapie.

Dr. Markos Maragkos stellt im nächsten Beitrag „Die dialogische Exposition im Rahmen der Integrativen Traumatherapie“ vor. Kernannahme ist, dass eine psychische Traumatisierung zu einer mehr oder minder starken Störung des Selbst und der damit verbundenen Selbstprozesse führt. Zentrales Element ist die „Dialogische Exposition“, die – aus der Gestalttherapie kommend – für die Arbeit mit traumatisierten Menschen adaptiert wurde. Im Rahmen der Dialogischen Exposition kann der Patient seine verschiedenen Selbst-Anteile (z. B. traumatisierter vs. nicht-traumatisierter Anteil) miteinander in Kontakt bringen, so dass eine Integration möglich wird. Sowohl die Grundprinzipien der Dialogischen Exposition

als auch die mehrphasige integrative Traumatherapie werden ausführlich und anschaulich dargestellt.

In „Musik-Gestalttherapie auf der Basis von Normativem Empowerment“ stellt Dr. Freihart Regner seine im Rahmen der Dissertation entwickelte konzeptuelle Grundhaltung des Normativen Empowerments (NE) für die psychosozialtherapeutische Praxis vor: So viel Empowerment wie möglich, so viel Therapie wie nötig. Gestalttherapie und Musik-Gestalttherapie werden kurz erklärt – letztere bezieht sich hauptsächlich auf die Theorie der musikalischen Wirkungskomponenten (Klang, Rhythmus, Melodie, Dynamik und Form) von Fritz Hegi. Diese werden mit den fünf gestalttherapeutischen Grundprinzipien (Ich/Du-Beziehung, Hier-und-Jetzt, eigene Erfahrungswelt, Gewahrsein und Kontaktzyklus) und letztlich mit fünf Begriffen des Normativen Empowerments Er-mächtigung, Er-rechtigung, Er-schließung von Wahrheit, Er-freigung und Er-öffentlichung in Verbindung gebracht.

Im zweiten Themenschwerpunkt des Buches stellen drei Musiktherapeutinnen ihre theoretischen Grundlagen sowie ihr musiktherapeutisches Handeln mit traumatisierten PatientInnen vor:

Monika Berkmann berichtet über „Musiktherapie bei traumatisierten Kindern und Jugendlichen vor einem tiefenpsychologischen Hintergrund“. Sie beschreibt ihr Arbeiten als „Tanz mit dem Feuervogel“. Im intermediären Spielraum geht es darum, Selbstwirksamkeit aufzubauen, die Selbstentwicklung zu fördern und intersubjektive Haltung zu erringen. Externalisierung (defensive und expressive), Realexternalisierung und Reinszenierung von Trauma sind Inhalte der Therapie, es wird ein sicherer innerer Ort gefunden über einen Platzhalter (Musik, Instrument) im Außen. Musikmachen ermöglicht durch das Selbstschaffen eine Weiterentwicklung aus der Opferidentität heraus. Es ergeben sich zahlreiche Möglichkeiten, die erstarrten Verhaltensmuster der PatientInnen zu erkennen und unter den aktuellen Bedingungen um alternative Möglichkeiten zu erweitern.

„Musiktherapeutische Traumaarbeit mit Klienten nach erworbener Hirnschädigung“ betitelt Edith Zahler ihren Beitrag. In einem ausführlichen theoretischen Teil stellt sie die Klientengruppe sowie die Besonderheiten eines psychischen Traumas nach einer akut erworbenen Hirnschädigung vor, grenzt diese Form des Traumas vom psychischen Störungsbild der posttraumatischen Belastungsstörung ab und beleuchtet die speziellen Aspekte der Traumatisierung (massiver Verlust von Fähigkeiten, Verlust der körperlichen Integrität, Aktivierung von Angst) aus psychoanalytischer Sicht (Melanie Klein). In einem abschließenden Fallbeispiel zeigt Zahler, dass es auch bei erheblicher kognitiver Einschränkung des Klienten möglich ist, existenziell bedrohliche Themen und damit verbundene heftige Affekte auf der musikalischen Handlungsebene durchzuarbeiten.

Nach einer Kurzdarstellung des Behandlungszentrums für Folteropfer Berlin und der Lebenssituation traumatisierter Flüchtlinge beschreibt Patricia Braak „Musiktherapie mit kriegstraumatisierten Menschen“. Sie legt den Fokus auf Ressourcenarbeit. Musik und Tanz sind zumeist Bestandteile kultureller Identität und Ausdruck von Zusammengehörigkeit und Lebensgefühl; Liedtexte können zum Gefühlsausdruck genutzt werden, Trauer und Sehnsucht werden Thema. Trauer ist ein dazugehöriger Aspekt in der Verarbeitung des Geschehenen, ohne das traumatische Erlebnis direkt zu berühren. Den Anforderungen an die Person des Übersetzers in der Musiktherapie, dem Umgang mit diesem Dritten sowie allgemeinen Herausforderungen in der musiktherapeutischen Arbeit widmet sie das abschließende Kapitel.

Unter dem Themenbereich „Konzepte und Methoden der Musiktherapie bei traumatisierten Menschen“ finden zwei Beiträge noch Raum: Im ersteren stellen Judith Sonntag und Thomas Jüchter ihren Arbeitskreis „Musiktherapie und Trauma“ vor. Aufgabe dieses Kreises ist es, ein Verständnis für die Dynamik in der Arbeit mit traumatisierten Menschen zu gewinnen und Behandlungs- und Interventionstechniken zu entwickeln. Elf hilfreiche Regeln sowie zwölf musiktherapeutische Verfahren werden aufgelistet, deren besondere Aspekte angeführt, die Wirkung dargestellt und darauf hingewiesen, was besonders zu beachten ist.

Andreas Wölfl befasst sich in seinem Text mit der „Musiktherapie in der stationären Traumatherapie“ und stellt Fragen, die er mit Hilfe der Ergebnisse einer e-mail-Umfrage beantwortet: Wie ist die aktuelle Situation in der klinischen Praxis? Welche spezifischen Möglichkeiten und Gefahren bietet die Musiktherapie im stationären Behandlungskanon? Welche strukturellen und kollegialen Faktoren sollten beachtet werden?

In all diesen musiktherapeutischen Beiträgen lese ich ein Bewusstsein für die Chancen und Grenzen sowie Gefahren und Möglichkeiten der Musiktherapie. In den Fallbeispielen wird ein behutsamer, reflektierter Umgang spürbar. Für MusiktherapeutInnen, die mit traumatisierten KlientInnen arbeiten, ist die Lektüre dieses Buches jedenfalls eine Bereicherung.

Mag. Gabriele Schwaiger-Ludescher, Wien

**Herta Richter/Dieter Mittelsten Scheid: „Vom Wesen des Atems“
forum zeitpunkt, Reichert Verlag Wiesbaden 2006,
140 Seiten, 16,90 €, ISBN: 978-3-89500-536-7**

Das Buch besteht, neben einer Einführung von Dr. med. Dieter Mittelsten Scheid (Psychotherapeut und Atemtherapeut) und einigen einstimmenden Gedanken von Herta Richter (Gründerin der Ausbildungsstätte „Atemhaus München“, Heilpraktikerin), aus insgesamt sieben gemeinsam geführten Gesprächen, die im Frage-Antwort-Modus niedergeschrieben sind.

Nicht nur Lebensweg und Arbeiten der Atemtherapeutin und Atemlehrerin Herta Richter werden beschrieben, sondern gleichermaßen die Schwerpunkte ihrer Arbeit in Theorie und Praxis, mit vielen lehrreichen Informationen. Beiden Autoren erscheint es gleichsam wichtig, dem Leser durch gezielte Fragen und durchdachte Antworten die Atem-Arbeit von Herta Richter begreifbar und durch viele praktische Beispiele nachvollziehbar zu machen. So wurden die Gespräche strukturiert und in bestimmte Themen aufgeteilt: Erstes Gespräch: Biographisches, die Lehrjahre; Zweites Gespräch: zur Atembehandlung; Drittes Gespräch: die Atembehandlung; Viertes Gespräch: die Atemarbeit in der Gruppe; Fünftes Gespräch: das Üben in der Gruppe; Sechstes Gespräch: der Ausbildungsweg; Siebtes Gespräch: Grundsätzliches und Lebensfragen.

In der Einführung von Mittelsten Scheid wird die Verbindung zwischen beiden Autoren sichtbar und deren Kennen-Lernen. Mittelsten Scheid, ehemals Patient von Richter, erzählt seine Erinnerungen und Erlebnisse in den ersten Begegnungen mit Richter in ihrem „Atemhaus München“. Zur Einstimmung zitiert Richter einige Tagebuch-Notizen über ein Sommer-Seminar in der Toskana. Der Leser erfährt neben den Empfindungen und Gedanken der ausführenden Atemtherapeutin einen praxisorientierten Gesamtverlauf ihrer Arbeit mit dem Atem.

Im ersten Gespräch erzählt Richter Ausschnitte aus ihrem Leben und wie es dazu kam, dass sie sich dem Wesen des Atems zuwendete. Ihre Schwester, Dr. med. Frederike Richter, (1912–1969), ehemals enge Mitarbeiterin von Dr. Ludwig Schmitt (1896–1963), Naturheil-Arzt, Gründer der Schmitt-Klinik in München und der AFA, Arbeits- und Forschungs-Gemeinschaft für Atempflege), verfasste mit Schmitt das Standardwerk „Atemheilkunst“, Humata-Verlag Bern.

Frederike Richter hatte großen Einfluss auf ihre jüngere Schwester, und so begegnete Herta Richter schließlich J. L. Schmitt, der sie schon bald in seine Behandlungsarbeit einführte und ihr erlaubte, bei diversen Behandlungen dabei zu sein. Diese Begegnungen veränderten Richter. Nach Studienjahren in München setzte sie ihr Gesangsstudium in Mailand fort und ließ sich zur Koloratursopranistin ausbilden. Doch schon bald stellte Richter fest, dass ihre Stimmschulung und die Atemschulung bei Schmitt nicht zusammenfanden. „Seine Vorstellungen über den Atem beim Singen waren sehr anders als die des Belcanto. Daraus entstanden Probleme. Nach einem Liederabend, den ich im Lenbachhaus in München gab,

kam es zu einem Zerwürfnis zwischen Schmitt und mir. Unsere Vorstellungen in der Kunst gingen so auseinander, dass ich spontan beschloss, nie mehr zu singen.“ Statt einen Vertrag an der Staatsoper unterschrieb Richter schließlich einen Vertrag an der Heilpraktikerschule und eröffnete später ihre eigene Praxis. Hier setzte sie erstmals auch die Atemmassage ein. Richter geht ausführlich auf die Begegnungen mit ihren Lehrern ein; diese waren neben J. L. Schmitt u. a. Prof. Dr. Volkmar Glaser, (1912–1997), Begründer der „Psychotonik“ (der Lehre vom Lebensgefühl) und Prof. Ilse Middendorf, Begründerin der Atemlehre „Der erfahrbare Atem“ mit Lehrinstitut in Berlin.

Im zweiten und dritten Gespräch erfährt der Leser Wesentliches über die Atemarbeit und die Atembehandlung. Richter ist der Überzeugung, dass die meisten Menschen sehr an der Oberfläche leben. „Es ist nicht ihr eigenes, wahres Leben, nicht ihre ‚Erste Natur‘, sondern ein angelerntes oder aufgezwungenes Leben, und sie wissen nichts von ihrem wahren Wesen.“ In der Atemtherapie wird für Richter deutlich, dass der Mensch in der wirklichen Begegnung zwischen Ich und Du seine Tiefe öffnen kann. Ziel der Atembehandlung soll sein, zu diesem Wesenskern achtsam vorzudringen. Ein gleichmäßiger Atem macht die Bahn frei für ein Zusammenschwingen von Körper und Seele. Der Behandler übernimmt dabei eine Art von katalysatorischer Funktion. „Wenn der Atem verbunden bleibt mit der Schwingung der Seele, wird das Wesen des Menschen in Harmonie mit ihr sein: Der Mensch ist in Einheit mit sich, er lebt sein „wahres Wesen“. Dabei spielt die Achtsamkeit eine große Rolle. Richter beschreibt, wie sie die Schwingung des Atems unter ihren Händen spürt, wie sich die Qualität des Atems mit der Berührung der Hände verändert. Es gilt zu erkennen, was der Patient braucht. Körperbau, Körperzustand, Gesichtsausdruck und Ausstrahlung geben der Behandlerin Aufschluss darüber. Die berührenden Hände sind dabei wie Vollzugsorgane des angesammelten Wissens und aktuellen Spürens, aus denen ihr Tun entsteht.

Was ist eine Atembehandlung? Für Richter ist sie das Kernstück der ganzen Atemtherapie, die Begegnung zweier Menschen, in der der eine auf einer Behandlungs-Bank liegt und der andere ihn, neben ihm sitzend, mit seinen Händen berührt. Sie vertritt die Existenz eines sogenannten „natürlichen Atems“, der im Leib des Menschen nach dessen Wesen schwingt. Alles bewegt den Atem, und er reagiert auf alles. Bei einer Störung des Atems ist „das Zwerchfell nicht mehr fröhlich“ – so sagte J. L. Schmitt, stattdessen ist es verängstigt und festgehalten. Der Atem fließt nicht mehr im Rhythmus, der Mensch verliert seine Elastizität, wird mit der Zeit müde, nervös und gereizt. „Solange ich die Melodie eines anderen singe, werde ich meine eigene nicht ganz befreien können“, so Richter.

Im vierten Gespräch spricht Richter über die Atemarbeit in der Gruppe. „Das Üben findet in einem Kreis statt, man sieht die anderen und wird gesehen, auch wenn die Augen beim Üben geschlossen sind, um die innere Achtsamkeit zu stärken.“ Durch Selbsterfahrungsangebote wird die Wahrnehmung und Achtsamkeit gestärkt, und

es gibt die Möglichkeit, über das Erleben im Üben zu sprechen. Die Arbeit in der Gruppe setzt voraus, dass der Behandler sich selbst im Atem gut kennt, bei sich bleiben kann und zugleich jeden einzelnen in der Gruppe wahrnimmt. Anhand von Beispielen beschreibt Richter die Prozesse in der Gruppenarbeit sowie ihre Sichtweise von Empfindungen und Blockierungen anhand einer Übungsstunde.

Das fünfte Gespräch ist dem Üben in der Gruppe gewidmet. Richter geht es darum, den Menschen ihren Atem mit spielerischen Übungen vertraut zu machen. Da der Übende geprägt ist durch seine eigene Welt, besteht für sie die Kunst des Atemlehrers darin, diese Welten gelten zu lassen und sie gleichsam auf dem Entwicklungsweg zu führen. Es entstehen Momente des Getragen- und Gehaltenseins, wobei die Verbindung mit dem Atem nur im Jetzt besteht, nicht in Verbindung mit Vergangenheit oder Zukunft.

Anhand von Übungsbeispielen versucht Richter die Gruppenarbeit erfahrbarer zu machen. Es geht ihr dabei u. a. um den Kontakt zum Boden mit den Füßen, um die Aufrichtung durch die Mitte (bei Angeboten im Sitzen) und um die Schwingungsfähigkeit des Körpers, wobei sie die Zusammenhänge von Organen, Muskulatur und fließendem bzw. nicht fließendem Atem beschreibt. Auch ihre Arbeit mit der Stimme findet Erwähnung, die bei Menschen mit sehr unbewusstem Atem im Vordergrund steht. „Das Summen kann hier eine Empfindung für den Ausatem bringen. Es ist wie eine Schiene für das Strömen des Ausatems im Leib, die sich in dieses unbewusste Geschehen einschleibt.“

„Tu deinem Leib etwas Gutes, damit die Seele Lust hat, darin zu Leben“
Teresa von Avila

Im sechsten Gespräch befassen sich die beiden Autoren mit dem Ausbildungsweg. Nach Richter eignen sich Menschen für diesen Beruf, die neben einem entsprechenden Bildungshintergrund Menschen gern haben. Sie müssen sich ihrer Verantwortung für den zu Behandelnden bewusst sein, die mit der ersten Berührung beginnt.

Der Ablauf der Ausbildung (fünf Jahre zusammen mit dem Vorbereitungsjahr) wird ebenso detailliert besprochen wie die Zielsetzung des Curriculums („die Bewegung aus dem Atem“ steht als Thema) und deren Umsetzung. Behandeln zu lernen, besteht bei Herta Richter, neben der Erfahrung an sich selbst, aus Behandlungsdemonstrationen der Lehrerin sowie der Schüler mit anschließender Besprechung. Dadurch entsteht ein durchlaufender Prozess und ein mehr verstandesmäßiges Lernen, wobei keine Technik gelehrt wird.

Das siebte und letzte Gespräch befasst sich mit Grundsätzlichem und Lebensfragen. Auf die Frage von Mittelsten Scheid, was Herta Richter in ihrer jahrzehntelangen Beschäftigung mit dem Atem besonders wichtig ist, antwortet sie: „Das Wichtigste, das mich immer dabei gehalten hat, ist die Möglichkeit, den Weg nach

innen zu gehen. Das ist das wirklich Wichtige. Alles andere sind schöne Ergebnisse, Früchte und Geschenke, aber letzten Endes ist es eigentlich immer wieder dieses Eine.“ Was Richter damit meint, ist „das Freiwerden von der Gefangenschaft und der Bedingtheit durch das Äußere“. Zu Erleben, dass es eine andere Ebene gibt, auf der alles, was sonst schwierig ist, unwichtig wird und keine Rolle spielt. Nach Richter verändert dieses Erleben die Menschen in der Weise, dass sie ein Gefühl für sich selbst spüren, die Präsenz des Seins, das sie mehr oder weniger intensiv mit sich tragen können und sie in ihrem zukünftigen Tun begleitet. Im gewohnten Frage/Antwort-Rhythmus arbeiten die beiden Gesprächspartner das rechte Zeitmaß der Behandlungen ebenso heraus wie die Frage, warum die Atemarbeit überwiegend von Frauen angeboten wird.

Gegen Ende des Gespräches beschreibt Richter, was für sie der Tod bedeutet: „Jetzt, wo ich ihm näher komme, wird mir auch das Geschenk des Entlassens aus der Leiblichkeit im Ausatem noch bedeutungsvoller, wenn ich mich in seinen Strom legen kann, mich tragen lasse. Ich habe es immer wieder erlebt, bewusst, und bitte darum, dass mich dieses Vertrauen in meinen letzten Ausatem trägt, – hinein in die andere Welt.“

Ich gebe zu: Anfangs hatte ich meine Schwierigkeiten mit dem Buch. Der mir ungewohnte Frage/Antwort-Modus und die üppig von Frau Richter be- und umschriebenen Wesenszüge der geistigen Welt des Menschen verwehrten mir oft gänzlich die Unkompliziertheit des flüssigen Lesens und rissen mich zu manchem tiefen Seufzer hin. Und diese Seufzer kamen tief aus meinem Bauch! Als ich den Band jedoch zu Ende gelesen hatte, stellte ich zu meiner Freude fest, dass sich trotz kognitiver Verwirrungen viele Erkenntnisse über das „Wesen des Atems“ in mir ausgebreitet zu haben scheinen. In vielem glaube ich Herta Richter verstanden zu haben, wenngleich die Atemtherapie für mich ein weites Feld mit vielen Fragen bleiben wird. Aber es war sehr lehrreich, mehr darüber zu erfahren, und dafür bin ich dankbar.

*Andrea Geis, Musiktherapeutin (BVM), freie Sängerin und Musikerin, Augsburg
Dozentin am Leopold Mozart Zentrum, Universität Augsburg
Vocals@andrea-geis.de*

Susanne Metzner: Nachhall – Musiktherapeutische Fallstudien
 Psychosozial Verlag, Gießen 2007
 285 Seiten, ca. 28,00 €, ISBN 978-3-89806-740-9

Das vorliegende Buch ist eine Sammlung musiktherapeutischer Fallstudien mit insgesamt sechs Darstellungen aus unterschiedlichen Bereichen, es werden Behandlungen von wenigen Wochen bis zu einem Zeitraum von 14 Jahren vorgestellt. Dabei stammen zwei Beiträge aus Holland und Dänemark, so dass auch ein Blick über die Nachbargrenzen möglich wird.

Für den Rezensenten besteht immer die Schwierigkeit, eine dem Gegenstand angemessene Darstellung zu finden und dabei den eigenen Vorlieben den angemessenen Raum zu geben. Ich habe mich jedenfalls gefreut, wieder ein Buch mit Fallstudien zu finden, da aus meiner Sicht Fallstudien sehr geeignet sind, Perspektiven zu erweitern und den Blick sowie die Reflexion auf das eigene therapeutische Tun zu beleben.

Da die Beiträge sehr unterschiedliche Aspekte der musiktherapeutischen Arbeit beleuchten, sollen sie in ihren wesentlichen Grundzügen auch einzeln dargestellt werden. Jos de Backer aus den Niederlanden beschreibt in seinem ersten Beitrag die Arbeit mit einem siebzehnjährigen psychotischen Patienten, die am Universitätsklinikum der Universität Leuven stattfand. Zentraler Ausgangspunkt der Arbeit des Therapeuten war die aus vielen Quellen gespeiste Sicht, dass Psychotiker die (improvisierte) Musik „nicht als Teil ihrer Selbst wahrnehmen sondern einfach Klänge produzieren, in die sie nicht selbst einbezogen sind.“ (S. 22) Auch im vorliegenden Fall beginnt der Patient mit einer fragmentierten, unbezogenen Musik, die keinen Zusammenhang zwischen perzeptiven und emotionalen Bedeutungen erkennen lässt. De Backer zeigt nun anhand von acht einzeln dargestellten Sitzungen über einen Zeitraum von mehreren Monaten die Entwicklung auf, wie aus dem isolierten Spiel Momente der Synchronizität und damit der Gemeinsamkeit und Verständigung erwachsen. Dabei wird nicht nur die therapeutische Interaktion genau beschrieben, sondern es werden auch die begleitenden und in die Therapie hineinwirkenden Grundverhältnisse wie Grenzen, Haltlosigkeit, Festhalten, Stille dargestellt und auf die Entwicklung im interaktionellen und musikalischen Geschehen bezogen. Gleichzeitig entsteht ein ausgesprochen detailreiches Bild der Behandlung, da die musikalischen Themen und Formen ausführlich beschrieben werden. Der Prozess der Aneignung der Musik als ‚eigene‘ ist das zentrale Thema dieses Beitrages. Deutlich wird auch, dass dies aber nur in der Wahrnehmung des Anderen – also durch das Erleben von Ich und Du – gelingen kann und in der Interaktion untereinander, mit der die Isolation in der psychotischen Welt überwunden werden kann .

Im zweiten Beitrag von Susanne Metzner geht es um eine 75-jährigen suizidale Patientin, die unter verschiedenen Störungen im Sinne einer Depression und einer pathologischen Trauerreaktion leidet. Die Therapeutin wendet eine spezifische

Methodik in dem Sinne an, dass sie zu biographischen Erzählungen der Patientin frei improvisiert. Vor dem Hintergrund psychodynamischer und psychoanalytischer Theorieansätze entfalten sich einerseits Dialoge, andererseits entsteht auch ein Ineinanderwirken, das Erinnerungen und Gefühle weckt, die so in einem anderen Medium nicht hätten angestoßen werden können. Dies setzt ein eigentümliches Spannungsverhältnis frei, in dem es um unterschiedliche Generationen und Lebensentwürfe geht. Auch wenn die acht Sitzungen à 30 Minuten sehr verdichtet sind, wird in der Beschreibung des Geschehens spürbar, dass es zu einer ‚Einigung in Differenz‘ kommt, die für beide Seiten eine Brücke bildet und die für die Patientin eine Entlastung ist. Dass dieser ‚Fall‘ ein offenes Ende in dem Sinne hat, dass die Patientin zehn Monate später tot aufgefunden wird und die Ursache nicht klärbar ist, macht ihn noch berührender.

Die nächste Behandlung währt zum Zeitpunkt der Niederschrift des Aufsatzes schon 14 Jahre und dauert wohl noch immer an. Es handelt sich um eine zu Beginn der Behandlung 54-jährige Frau mit einer schizoaffektiven Psychose, die von Ingo Engelmann musiktherapeutisch begleitet wird. Es handelt sich um eine Therapie in unterschiedlichen Phasen und Settings, die zunächst als stationäre Gruppentherapie über mehrere Wochen beginnt und dann über die Zeit hinweg sowohl Gruppen- als auch Einzel- und Paartherapie umfasst. Die Fallstudie erzählt von einem Leben, das scheinbar aus dem Nichts zu einem Sturz in ein Niemandsland führt, aus dem die Patientin über Jahre hinaus alleine keinen sicheren Ausgang findet. Immer wieder müssen Abgründe überwunden und neue Wege gefunden werden, wobei die Musik ganz unterschiedliche Funktionen einnimmt. Im Wechsel zwischen psychotischen Phasen und stabilen Abschnitten nehmen Lieder und andere Elemente der musikalischen Formensprache auch unterschiedliche Bedeutungen an, die neu gefunden und ausgetauscht werden müssen. In diesem Austausch entsteht eine Beziehung von der zu spüren ist, dass es im Kontakt ein Drittes gibt zwischen strenger Abstinenz und gleichmachender Nähe. Das erste Wort, das mir einfällt ist: tiefer Respekt. Der Schluss ist traurig und berührend, die Schilderung wechselt und geht auch weit über die Ebene methodischer Grenzen hinaus, da hier unsere existenziellen Grundlagen berührt werden. Ich finde, auch dies kann uns das Spektrum unserer Arbeit gelegentlich verdeutlichen.

In der Fallstudie von Gitta Strehlow wird eine andere Seite aufgezeigt, da hier Musik als Negation eine wichtige Rolle im therapeutischen Prozess spielte. Die Arbeit mit einer posttraumatisch belasteten Borderline-Patientin zeigt, wie dünn das Eis oft ist und welche Fallstricke auf dem Wege einer fast fünf Jahre dauernden Behandlung zu überwinden waren. In diesem Fall kommt der improvisierten Musik zunächst eine andere Funktion zu, da sie als ein Mittel des Trennenden oder als ein Hinweis auf etwas Unüberbrückbares erscheint. Die Autorin beschreibt dies als „Interaktion in der Unerreichbarkeit“ (S. 175) und als einen Ort des seelischen Rückzugs, der durch die Musik offengelegt und damit erst ‚hörbar‘ wird. In der

gemeinsam gehörten Musik wird der Raum für eigene Bilder unterstützt und in der – von der Patientin mitgebrachten – Musik werden Vertrauen und Nähe gestärkt. Die Verwendung von Instrumenten als Akteure in einem Rollenspiel wird zur Brücke, um die Phantasie der Patientin zu beleben, ohne sie zu beschämen. Insgesamt wird ein vielschichtiger Umgang mit den Möglichkeiten musikalischer Welten – vom konkret Gegenständlichen bis zur symbolischen Interaktion – entwickelt, der die Möglichkeiten des Verfahrens mit früh gestörten und traumatisierten Menschen anschaulich beschreibt und angemessen reflektiert.

Inge Nygaard-Petersen berichtet von einem Fall, der dem vorangegangenen ähnelt, der jedoch noch mehr die Aspekte von Desorganisation und einer dementsprechend chaotischen Gegenübertragung aufzeigt, die sich in der Therapeutin abbildet und niederschlägt. Auch hier geht es um eine Langzeitbehandlung, die sich über einige Jahre erstreckte. Diagnostisch wurde bei der Patientin eine ängstlich vermeidende Persönlichkeitsstörung mit sozialen Phobien beschrieben. Die Patientin war schon lange in der Institution und auch vorher bei einem Kollegen in der Musiktherapie, bevor sie zur Autorin in die Behandlung kommt. In Ihrem Aufsatz widmet sich die Autorin ausführlicher den Fragen der Gegenübertragung und dem, was sie als „listening attitudes“ oder Höreinstellung (S. 219) bezeichnet, die bestimmten Gegenübertragungsmustern entsprechen. Neben ausführlichen Exkursen in sowohl psychodynamische als auch therapeutische Grundlagen und Hypothesen wird der Fall weiter erzählt, der zu heftigen Reaktionen in der Therapeutin führt. Unter anderem zu körperlichen Reaktionen wie Kopfschmerz oder Druck, den sie als ‚nicht Eigenes‘ identifizieren kann. Interessant an diesem Fall ist der Wendepunkt in der Therapie, an dem die Therapeutin ‚aussteigt‘ aus der reflektierten Ebene und in einer Szene vegetativ – oder mit ihrem Körper – reagiert, indem sie in einem nicht willentlich gesteuerten Impuls einen explosiven Trommelschlag setzt. Diese Intervention bringt beide – Patientin und Therapeutin – in eine gemeinsame Realität zurück und ermöglicht eine neue und dichte Kommunikation. Auf einer anderen Ebene ließe sich vom Mitagieren in der Therapie sprechen; auch dies ist ein Aspekt, der im therapeutischen Prozess fruchtbar sein kann, der aber in der Literatur nicht allzu häufig berichtet wird.

Im letzten Fall wird von Maria Becker von einer ausschließlich ambulant durchgeführten Musiktherapie mit einer 29-jährigen früh gestörten und traumatisierten Patientin berichtet. Das Problem, Musik auf einer sinnlich-symbolischen Interaktionsebene wirken zu lassen und damit Formen der frühen Objektbeziehungen wiederzubeleben, wird in dem Fallbeispiel entwickelt und dargestellt. Die Bearbeitung von Abhängigkeitsangst und Aggression in der Auseinandersetzung mit negativen Introjekten wird aufgezeigt und theoretisch in Beziehung gesetzt zum Konzept der Fremdenrepräsentanz von Erdheim und der Repräsentanz von frühen Traumata in der Übertragung. Es werden Ängste vor Kontakt beschrieben, die die Gefahr einer Reaktualisierung früher Kindheitsängste aufkommen lassen und die

somit der Abwehr von Beziehung dienen. Diese Situation verändert sich im Laufe der Behandlung von fast drei Jahren dahingehend, dass die Patientin aus ihrer vermeidenden Isolation mit Hilfe der Musik einen Ausweg findet. Dabei kann sie nach und nach in der Therapie das „Spielen ohne Rücksicht auf Verluste“ (S. 272) als einen Weg für sich entwickeln, eine mehr aktive und gestaltende Auseinandersetzung mit dem Leben zu suchen und dies auch ertragen zu können.

Alles in allem zentriert dieses Buch auf einen Ausschnitt an Fällen, bei denen der Hintergrund mit reflektiert wird und ein psychodynamisches Verständnis des seelischen Geschehens und der sich entwickelnden Störungen oder Erkrankungen zugrundeliegt. Insofern bietet das Buch viele Anregungen im Bereich der Arbeit mit adoleszenten oder erwachsenen Patienten, die in einem psychodynamischen oder auch psychoanalytischen Kontext behandelt werden können. Ein weiterer Gewinn dieses Buches aus meiner Sicht besteht darin, dass es jedem praktisch Tätigen auch die Möglichkeit bietet, einmal wieder über den Tellerrand hinaus zu schauen und den KollegInnen einmal über die Schulter zu gucken. Es regt dazu an, eigene Fälle neu zu reflektieren oder sich in eigenen Behandlungen auf die Perspektiven einzulassen, die das Buch in seiner gedanklichen und theoretischen Vielfalt bereitstellt.

Das heißt nicht, dass es nicht auch in anderen Zusammenhängen wie Ausbildungen oder für Supervisionserfahrungen lohnenswert ist, in das hier gebotene Material einzutauchen. Vielmehr schien mir selbst der Bezug zur Praxis am lohnenswertesten, vor allem wenn man häufiger auch mit Menschen arbeitet, die eine traumatische Lebensgeschichte oder die Überwindung ich-struktureller Konflikte und Defizite zu bewältigen haben. Aus meiner Sicht ist dies ein gelungenes Buch über einen Aspekt musiktherapeutischer Praxis, das sowohl die Lektüre als auch die weitere Auseinandersetzung bereichert und lohnt.

Manfred Kühn, Dipl. Musiktherapeut

Die Autoren

Susanne Bauer

Dr. biol. hum. Susanne Bauer (Jg. 1957), seit 1991 mit ihrer Familie in Santiago, Chile, wohnhaft. Musiktherapeutin (Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Wien, 1980), Diplompsychologin (Universität La Sapienza, Rom 1988), von 1988 bis 1991 an der Universität Ulm, Abt. Psychotherapie bei Prof. Kächele als wissenschaftliche Mitarbeiterin tätig. Mitbegründerin der Ulmer Forschungsgruppe für Musiktherapie (1990), promovierte sie in Ulm im Jahr 2000 zu dem Thema Grundlagenforschung in Musiktherapie bei schizophrenen Patienten. Von 1996–2007 chilenische Delegierte des *Comité Latinoamericano de Musicoterapia* (CLAM) und Gründungsmitglied der 2005 entstandenen *Asociación Chilena de Musicoterapia*. Seit 1999 Leiterin des zweijährigen Aufbaustudienganges der Musiktherapie an der Künstlerischen Fakultät der *Universidad de Chile*. Seit 2005 *profesora adjunta* an der Postgraduiertenschule der Fakultät. Seit 2005 *profesora asociada* des Psychologischen Institutes der *Universidad Católica de Chile*. Interessen- und Forschungsschwerpunkte: musiktherapeutische Weiterbildung, die Person des/r Musiktherapeuten/in, Musiktherapie bei Bulimiepatientinnen, Gruppenmusiktherapie mit an Schizophrenie leidenden Menschen, Stimmlicher Ausdruck im Psychotherapieprozess u. a.

Dr. Susanne Bauer ist Mitglied der Chilenischen Gesellschaft für seelische Gesundheit und der Society for Psychotherapy Research (SPR).

Elena Fitzthum

Dr. sc. mus., Musiktherapeutin, Supervisorin und Psychotherapeutin für Integrative Gestalttherapie. Seit 1990 Arbeit in freier psychotherapeutischer Praxis sowie Elternberatung in einem Ambulatorium. Seit 1992 Lehrtherapeutin an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien und seit 1999 für das bam in Zürich. Ebenso Lehrmusiktherapien für das Freie Musikzentrum München und für den Masterstudienlehrgang Augsburg. Mitwirkende beim Curriculum „Postgraduale Weiterbildung in Musiktherapie und Lehrmusiktherapie“. Mitbegründerin des WIM (Wiener Institut für Musiktherapie) und Mitherausgeberin der Buchreihe „Wiener Beiträge zur Musiktherapie“, derzeit 8 Bände. Delegierte für Österreich im EMTC (European Music Therapy Confederation). Bücher: „Von den Reformbewegungen zur Musiktherapie“, Band 6 (Fitzthum) und „Give them Music“, Band 7 (Fitzthum/Gruber), beide in der Reihe „Wiener Beiträge zur Musiktherapie“ (Edition Praesens) 2003 erschienen.

Isabelle Frohne-Hagemann,

Prof. Dr. phil., (Lehr-)Musiktherapeutin (BVM), Fellow of the *Association for Music and Imagery* (FAMI) und Ausbildungsleiterin für Guided Imagery and Music nach Helen Bonny; K-J. Psychotherapeutin und Supervisorin. 1983–2002 Leiterin des Studienganges „Integrative Musiktherapie“ an der Europäischen Akademie für psychosoziale Gesundheit in NRW, Professorin für rezeptive Musiktherapie und Guided Imagery and Music (GIM) am Institut für Musiktherapie der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg. Mitgründerin und heute Leiterin des „Instituts für Musik, Imagination und Therapie“ (IMIT) in Berlin (www.IMITBerlin.de). E-Mail: info-GIM@web.de.

Redaktionsmitglied des „Jahrbuch Musiktherapie“ der DmtG; zahlreiche Fachartikel sowie sechs Fachbücher. Arbeitet in eigener Praxis in Berlin.

Gabriele Knapp,

*1960, Dr. phil., Dipl.-Musiktherapeutin (FH) und Dipl.-Pädagogin. Mehrjährige Tätigkeit als Musiktherapeutin mit autistischen Kindern, im psychosozialen und psychiatrischen Bereich. Seit 1990 Forschungsarbeiten unter Gender-Perspektive über Musik/er/innen in Konzentrationslagern mit Monografien: „Das Frauenorchester in Auschwitz“, Hamburg 1996, und „Frauenstimmen. Musikerinnen erinnern an Ravensbrück“, Berlin 2003, letztere ausgezeichnet von der Universität Lüneburg mit dem Hosenfeld/Szpilman-Gedenkpreis 2005 für deutsch-polnische Versöhnung. Langjährige Arbeit als Dozentin in der außerschulischen Jugend- und Erwachsenenbildung, u. a. als freie Mitarbeiterin im Haus der Wannsee-Konferenz in Berlin sowie in weiteren Gedenkstätten. Derzeit wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für angewandte Familien-, Kindheits- und Jugendforschung an der Universität Potsdam im Projekt „Partizipation leben in Kindergarten und Grundschule“ im Rahmen eines vom Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend geförderten Modellprojekts des Programms „Vielfalt tut gut. Jugend für Vielfalt, Toleranz und Demokratie“.

Tamar Machado-Recanati

Born in Paris, France, Tamar Machado-Recanati immigrated to Israel in 1971 after completing high school, and has lived in Jerusalem ever since. She has bachelor's degrees in political science, international relations and psychology and completed a degree in music therapy from the David Yellin Academy in Jerusalem. She worked in a psychiatric hospital facility for many years and taught Western music history in a variety of settings. While researching the relationship between totalitarian regimes and their use of music, she explored the subject of Nazism and discovered that very little research had been pursued with regard to Jewish music, with the exception of the Terezin Ghetto. Since 1994, she has been researching the music of the Jews during the Holocaust; there exists a strong link between her career as a

music therapist and her current research. For the past ten years she has served as a lecturer for Yad VaShem Seminars and for groups visiting from overseas, as well as for other academic institutions. She was a member of the original team of experts that founded the new Holocaust Museum in Yad VaShem and is actively involved in numerous projects organized by the International School for Holocaust Studies. She has published articles in both Hebrew and French periodicals.

Margaret Rorke

Ph.D. in Musicology from the University of Michigan. During her twenty-nine years as a professor of musicology at the University of Utah, she has taught the whole gamut of music history from the ancient Greeks to the present day. She teaches all levels of courses from undergraduate and graduate lecture courses to seminars in research. Her private students have gone on to pursue advanced degrees in musicology at some of the most prestigious institutions in America. As a visual enhancement to the teaching of music history, she has created a collection of 2,740 digitized images with generous captions.

Dr. Rorke's publications also range through several eras. Among these are „Sacred Contrafacta of Monteverdi Madrigals and Cardinal Borromeo's Milan," in *Music and Letters*; „St. Mary Magdalen: a Painting, a Poem, and a Madrigal" in *Gloria, Laus, et Honor: A Festschrift for Gwynn S. McPeck*; and „Music Therapy in the Age of Enlightenment" in *The Journal of Music Therapy*. In 1997, she served as musicological adviser to the internationally acclaimed Ex Cathedra in the creation of its compact disc *Claudio Monteverdi: Madrigali fatta spirituale* (ASV Gaudeamus label).

Sachregister

- American Veterans Administration
Hospitals 154f, 163
American War Department's
Reconditioning Program 149ff
Angst vor dem Kontrollverlust 22, 25
Angstsymptomatik 19
Auschwitz-Überlebende 100, 111
- Brechen des eigenen Willens 25
- Coping-Strategien 9, 70
- Dämonen der Angst 44
displaced persons 69, 81
- Einsichts- oder Steuerungsfähigkeit 35
Einzelfallstudie 12
- Fallstudien 202
- Gaskammer 24, 105
genocide 70f, 73, 81
GIM-Musikprogramm 33
Guided Imagery and Music (GIM) 5,
33fff, 208
Guide-Traveller-Beziehung 45
- Hydriotaphia 49, 65
- Imaginationspotenzial 33, 44fff, 55, 57
- jüdische Folklore 69f, 82
- Kantische Maxime 37
kognitives Unbewusste 46
Kollektivschuld 39fff
Konzentrationslager 22, 60, 101fff,
112, 116, 119f, 139
Kriegskinder 39fff
- Mädchenorchester 165
Mentalisierung 33, 38, 41
Mitläufer des Naziregimes 66, 99f,
113fff, 168f
Moralentwicklung 33, 37
- morphologischen Psychologie 192f
Musik als Brücke zur Geschichte
des Nationalsozialismus 115
Musik und Trauma 12
Musikanalysen 33, 45, 47
Musik-Gestalttherapie 196
musikimmanente Überlebenshilfen 107
Musikspielen als Verstummungsmittel
und Kontaktabbruch 25
Musikwahrnehmung 190
Musizieren als Identitätsstiftung 108
- Nachkriegsgeneration 40, 124
Nachkriegskinder 58
National Association for
Music Therapy 149, 163
- Opfer/Täterproblematik 12
Opferkinder 168
- Panikattacken 19, 23, 26, 109
Parentifizierung 42, 61, 63f
- Reichskristallnacht 7, 10
resistance, auch spiritual resistance 5,
69, 71, 73fff, 96, 98
Reue 34fff
- Scham 34, 39, 43, 165, 170
schöne Musik 24
Schuld, transgenerationale 33
Schuldbefreiung 38
Schuldfähigkeit 33fff, 67
Schuldgefühle 28, 33fff, 66f, 111, 178
Schuldüberwindung 38
Schuldunfähigkeit 35, 37
Schulduzuweisungen 34, 38, 64
Schulung des Willens 37
schwarze Pädagogik 41
Schweigen 41, 65, 99, 112ff, 119f, 173
Selbstbestrafung 54
Sinn- und Identitätsfindungsprozesse 63
Spiellieder 190
spiritual survival 5, 69
Spiritualität und Religion 63

Structural model of Musical Analysis
 SMMA 46
 Stufen der Moralentwicklung 37
 Täterkinder 168
 Therapieabbruch 12
 Tonwelten 192
 transgenerationale Weitergabe der
 Opfer- bzw. Täterrolle 28
 Trauer und Verzweiflung 53
 Trost 34, 43, 53, 55, 57, 60
 Unschuld 49, 51
 unschuldig schuldig 35, 38, 47, 64
 unwertes Leben 26, 36, 125

veränderter Bewusstseinszustand 43
 Verantwortung 33ff, 113, 174, 200
 verfehlte Selbstverwirklichung 36
 Vergebung 34, 38, 43
 Vergewaltigung 40
 Versöhnung 27, 34, 114, 208
 Vertreibung 7, 40, 42, 58, 61, 99, 146,
 167
 Walter Reed General Hospital
 Study 149, 159ff
 Werdenshemmung 42
 Wiedergutmachung 34, 42
 Würde 34
 Xylette 156ff

Personenregister

Abrams, B. 46,65
 Alvin, J. 126
 Alwyn, W. 47, 49ff
 Andolfi, M. 14, 30
 Angelo, C. 14, 30
 Asperger, H. 134, 146

Bar-On, D. 113, 119
 Bauer, Y. 74, 98
 Bauer, S. 5, 8, 11, 207
 Baumgartner, G.; Bolen, I.;
 Winterauer, R. 122ff, 146
 Becker, C. 166
 Becker, M. 204
 Berger, E. 125, 146
 Berkmann, M. 196
 Berman, A. 96, 98
 Bernstein, B. 155, 163
 Bettelheim, B. 111, 119
 Blancpain, J. P. 16, 30
 Böhm, G. 18, 30
 Bonde, L. O. 64ff, 65
 Bonny, H. 34, 44, 46, 65, 67, 208
 Booth, J. 44, 46, 65
 Braak, P. 197

Brendler, K. 114, 119
 Bruscia, K. E. 44f, 65
 Castelliz, I. 131, 134, 141, 146
 Castillo Vergara, M. I. 30
 Colby, A. 65
 Dagan, B. 114, 119
 de Backer, J. 202
 De la Cerda, M. 17, 30
 Decker-Voigt, H. H. 189
 Deecke, L. 66
 Delsarte, F. 132f, 136
 Diederichs, U. 61, 65
 Dilthey, W. 132, 192
 Dutcher, J. 65
 Dworzetsky, M. 77, 98
 Elgar, E. 47, 48, 50, 59, 61
 Ennulat, G. 40, 65
 Epstein, S. 46, 65
 Esh, S. 78, 98
 Farías, V. 17, 19, 30
 Fauré, G. 48, 56, 60f

- Fischer, G. 40, 65
 Fitzthum, E. 137, 139, 142, 146, 207
 Flamm, G. 88, 98
 Friedlander, S. 71, 98
 Frohne-Hagemann, I. 4, 5, 8, 33, 65, 68, 208
 Füg, R. 5, 6, 9, 171fff, 183
 Fussi, D. 123, 146

 Geiger, E. 45, 65
 Geis, A. 4, 201
 Gilliland, E. G. 155, 157f, 163
 Gilman, L., Paperte, F. 163
 Gindler, E. 133
 Goetschi, R. 36, 38, 65
 Gómez Castro, E. 30
 Gounod, Ch. 48, 53f, 59, 61, 62
 Gratz, A. A. 4
 Green, R. 151, 154fff, 163
 Grocke, D. E. 44, 46, 65f
 Günther, H. 132, 133, 139, 146
 Gürtler, C. 136, 146

 Harrer, J. 41
 Hauer, N. 40, 66
 Hegi, F. 196
 Heidegger, M. 66
 Heimannsberg, B. 34, 66
 Heller, F. P. 19, 30
 Hoffmann, F. 130, 146
 Höß, R. 101, 119
 Hutterer, R. 127, 129, 146

 Jacoby, H. 129fff, 143ff
 Janus, L. 40, 66
 Jaques-Dalcroze, E. 123ff, 136, 143
 Joham, G. 123, 146
 Julke, R. 40, 66
 Jürgens, P. 123, 146

 Kaempffert, W. 159, 164
 Kalish, S. 96, 98
 Kasayka, R. E. 44, 66
 Kater, M. 138f, 146
 Kayser, H. 129, 135ff, 146
 Kellenbenz, H. 16, 30
 Knapp, G. 5, 9, 99, 119, 208

 Koffer-Ullrich, E. 126, 134f, 141, 143
 Kohlberg, L. 37, 65f
 Kornhuber, H. H. 66
 Kühn, M. 190, 205

 Lagos, J. 30
 Landmann, E. 4, 170
 Landsiedel-Anders, S. 4
 Langbein, H. 111, 119
 Lanzendorfer, M. 123, 131, 146
 Laqua, M. 4
 Lasker-Wallfisch, A. 108, 119
 Lechter, S. 84ff, 98
 Leitner, A. 57, 67
 Leitner, B. 123, 147
 Lem, A. 45, 66
 Lemaire, F. C. 85, 98
 Loos, G. 188
 Lorenz, H. 40, 66

 Machado-Recanati, T. 5, 69, 98, 208
 Machowetz, S. 123, 147
 Maragkos, M. 195
 Marr, J. K. 45, 66
 Marriner, Guy 150ff
 McFarlane, A. C. 40, 68
 McKay, L. A. 157, 164
 Meister, B. 96, 98
 Metzner, S. 13, 30, 202
 Milgram, S. 35, 66
 Mitscherlich, A. und M. 113, 119
 Moreno, J. 24, 30
 Moser, T. 39, 66, 167fff
 Mössler, K. 123, 125, 147

 Niederland, W. G. 101f, 120
 Niethammer, L. 102, 120
 Nöcker-Ribaupierre, M. 4
 Nygaard-Petersen, I. 204

 Oberhoff, B. 45, 66
 Oerter, R. 108, 120
 Ojeda-Ebert, G. J. 30

 Paperte, F. 159fff
 Pestalozzi, H. 127, 136
 Petzold, H. 34, 36fff, 66f

- Petzold, Leitner, Sieper, Orth 57
 Piaget, J. 65, 185, 188
 Pontvik, A. 130, 134fff, 147

 Rainer, O. 135, 147
 Reddemann, L. 195
 Regner, F. 196
 Rentmeister, U. 192
 Richter, H./Mittelsten Scheid,
 D. 198fff
 Riedesser, P. 40, 65
 Roberts, U. 113, 120
 Roesse, N. 36, 67
 Rorke, M. 5, 9, 149, 164, 209
 Rosenthal, G. 113, 120
 Rothschild, B. 112, 120
 Rudavsky, J. 71, 77, 79, 98
 Ruud, E. 13, 31

 Sachs, C. 133, 136, 147
 Salmon, Sh. 190f
 Scheiblaue, M. 130fff, 143
 Schirmer, H. 4, 5, 10
 Schmidbauer, W. 40, 67
 Schmölz, A. 128, 133f, 137, 144f, 147
 Schönfeldt, C. 40f, 67
 Schorske, C. E. 127, 130, 147
 Schulte, A. 192
 Schwaiger-Ludescher, G. 197
 Seitz, E. 4, 5, 10, 174
 Seymour, H. A. 126, 155f, 164
 Sheehan, V. M. 155, 164
 Simon, W. 151, 164
 Singer, W. 67
 Skaggs, R. 44, 67
 Sofsky, W. 100, 120

 Solomon, A. 131, 147
 Steiner, R. 129, 134fff, 143
 Stelzhammer-Reichhardt, U. 190
 Ster, A. 123
 Stierlin, H. 114, 120
 Strehlow, G. 203
 Summer, L. 44f, 67

 Toomey, L. 67
 Tournier, P. 67
 Trevarthen, C. 14, 31
 Tripamer, U. 123, 147
 Tschaikowsky, P. 25, 47, 51, 53, 59, 62
 Tüpker, R. 192f

 van der Kolk, Bessel A. 40, 68
 Vedder, E.; Lenz, I. 31
 Violenstein, P. F. 30
 von Humboldt, W. 121, 127ff

 Weber-Guskar, J. 123, 147
 Weigl, V. 130f, 146
 Weinzierl, E. 140, 147
 Weisaeth, L. 40, 68
 Wesecky, A. 125, 146
 Weymann, E. 24, 31, 193
 Wolf, H.-G. 195
 Wölfl, A. 197
 Wollenberg, J. 113, 120

 Yahil, L. 72, 76, 98

 Zahler, E. 196
 Zimbardo, P. 35, 68
 Zimmermann-Brunner, G. 34fff, 68

