

Musiktherapie vor dem Hintergrund kultureller Differenzen

Music Therapy and Cultural Diversity

Gerhard Tucek, Wien/Linz/Schloss Rosenau

Im ersten Teil dieses Beitrags soll ein kurzer Abriss über die Entwicklung und Bedeutung von Musik in der islamischen Welt des Vorderen Orients gegeben werden. Es werden die paradigmatischen Grundlagen für die Entwicklung des historisch verbürgten musikalischen Therapiesystems dargestellt.

Der zweite Teil der Arbeit befasst sich mit der Wiederbelebung dieses Therapieansatzes in Europa. Grundsätzliche Fragen werden diskutiert, wie etwa die nach Traditionsverständnissen, Begegnungsmodellen mit dem Fremden sowie nach den Voraussetzungen für einen geographischen und zeitlichen Transfer der Kulturtechnik „Musiktherapie“ in das deutschsprachige Europa der Gegenwart.

The first part of this article gives a short summary of the development and significance of music in the Islamic world of the Middle East. Fundamental concepts are presented, related to the development of an historically well-founded, musical, therapeutic system.

The article then deals with the revival of this therapeutic approach in Europe. Principal concepts are discussed, including an appreciation of tradition, models of encountering the unfamiliar, as well as the conditions for a transfer, both geographical and temporal, of the cultural technique „Music Therapy“ to modern German-speaking European countries.

Ein kurzer Abriss zur Entwicklung islamischer Musik im Nahen und Mittleren Osten

Shiloah beschreibt die Musik des Nahen Ostens in der islamischer Zeit als weitgehend einheitliche Mischmusikkultur mit regionalen Unterschieden (In: Lewis, 2002). Erst im 19. Jh. kam es nach einer langen Periode der Stagnation zur Ausbildung nationaler Musikkulturen, insbesondere der arabischen, der persischen und der türkischen.

Auch in vorislamischer Zeit herrschte zwischen städtischen und nomadischen Kulturen reger musikalischer Austausch. Wie überall nahm Musik im Alltagsleben arabischer Menschen einen breiten Raum ein. Zudem waren die arabischen Stämme durch ihre Eroberungszüge mit verschiedenen Musikkulturen in Kontakt gekommen.

Eine bedeutsame Institution für das damalige Musikleben waren die „*Quainat*“ (siehe Engel 1987, 203–262). Professionellen Sängerinnen oblag darin nicht nur die Aufgabe der Musikausübung, sondern auch „... *Wein auszuschänken und Sinnlichkeit zugänglich zu machen*“. (vgl. Touma 1975, 12). Dies lieferte in weiterer Folge der islamischen Orthodoxie den Hauptangriffspunkt gegen Musik. Wie weiter unten noch ausgeführt, entzündete sich die Kritik mehr an den gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, als an der Musik selbst.

Musik entwickelte sich in einer zweiten – von männlichen Berufsmusikern (*muk-hannathun*) getragenen Periode zur anerkannten Kunstgattung (vgl. Farmer 1929, 44f. und Engel 1987, 263–294).

Im Jahre 661 beginnt das höfische Musikleben mit der Ansiedlung der Umayyadenherrscher in Damaskus, und schon in der frühen Periode der Abbasidenherrschaft (750–847) erreicht in Bagdad das höfische Musikleben seinen ersten und vielleicht wichtigsten Höhepunkt. H. G. Farmer spricht in diesem Zusammenhang vom „*Goldenen Zeitalter*“ der nahöstlichen Musik (1929, 90).

Zur selben Zeit wurde die klassische altarabische Musiktradition mit der Errichtung des Emirats von Cordoba über Nordafrika bis Spanien verbreitet und erfuhr dort in weiterer Folge eine gewisse eigenständige Entwicklung (vgl. Guettat 1980).

Im Osten des islamischen Weltreiches setzte sich vorerst mehr die iranische Musikauffassung durch, wozu ab dem 10. Jh. auch der Einfluss von Turkvölkern kam.

Sakrale und weltliche Musik waren zunächst nicht klar voneinander getrennt, und erstere übernahm im Laufe ihrer Geschichte immer wieder Aspekte der Volks- und Kunstmusik. Die islamische Mystik lieferte wichtige Beiträge zur Fortführung und Weiterentwicklung der Musik (Engel 1987, 179–202).

Von ihren Anfängen im 8. Jh. entwickelte sich die islamische Mystik ab dem 10. Jh. zu einer mächtigen Bewegung, innerhalb derer Musik und Tanz einen bedeutenden Platz innehatten. Wengleich es in den einzelnen Schulen unterschiedliche Meinungen hinsichtlich des Gebrauches von Musik und Tanz gab, so ist doch *sama* – also Musikhören – „*zweifelloso die bekannteste Äußerung mystischen Lebens im Islam*“ (Schimmel 1985, 254), und „...*trotz aller Verteufelungen und Verketzerung gehörten die Musiker, die Mitglieder einer mystischen Vereinigung des Islam waren, gerade auch in neuerer Zeit zu denjenigen, die das allgemeine Bedürfnis nach Musik abdeckten*“. (Engel 1987, 195). Schließlich nimmt Musik auch im Alltagsleben von Muslimen breiten Raum ein, und religiöse Festtage werden durch sie vielfach zu regelrechten Volksfesten.

Zur angeblichen Musikfeindlichkeit des Islam

Ein wesentlicher Schlüssel zum Musikverständnis des Orients liegt in der Kenntnis ihrer kontextuellen Gebundenheit. Die oftmals in Orientalistik und Musikwissenschaft konstatierte Musikfeindlichkeit des Islams bezieht sich nicht auf die Musik per se, sondern um die äußeren Rahmenbedingungen bei der Musikausübung. In diesem Sinne wurde eine Hierarchie musikalischer Gattungen entwickelt, die ich nach Al-Faruqi (1985) – in Anlehnung an ein unveröffentlichtes Manuskript eines Vortrags von em. Franz Födermayer, (anlässlich einer vom Autor im Jahre 1995 veranstalteten Tagung) synoptisch zusammenfassen möchte:

Abb. 1

• <i>Koranlesung (qira'ah) bzw. religiöse Gesänge</i> (adhan, tahlil/talbiyyah, takbirat, madih, tasbih, tahmid) werden als höchste Form musikalischer Tätigkeit gesehen
• <i>gesungene Dichtung (shi'r)</i> : sofern mit der islamischen Ethik vereinbar
• <i>Familien- und Festmusik</i> : Schlummerlieder, Frauen und Hochzeitsgesänge etc.
• „ <i>Occupational Music</i> “: Karawanen-, Hirten-, Arbeitsgesänge etc.
• <i>Militärmusik (Tabl Khanah)</i>
• <i>Vokal-/Instrumentalimprovisationen</i> : layali, avaz, taqasim, istikhbar etc.
• <i>Ernste, metrisch gebundene Gesänge und Instrumentalmusik</i> : dawr, muwashshah, tasnif etc. ; bashraf, da'irah, sama'i, dulab etc.
• <i>Musik vor- oder nicht-islamischen Ursprungs</i>
• <i>Sinnliche Musik in abzulehnenden Zusammenhängen</i>

Das islamische Idealbild einer religiösen Durchdringung aller Lebensbereiche hatte tief greifenden Einfluss auf den Stellenwert von Musik im Leben der Muslime.

Obwohl Al-Faruquis Konzept nicht für alle Teile der muslimischen Welt Geltung hat, vermittelt es doch einen Einblick in das islamische Musikverständnis des nahen Ostens: Koranlesung, Gebetsruf, Gesänge religiösen Inhalts, Musik, die bestimmte Verrichtungen begleitet sowie Militärmusik existieren im Bewusstsein der Muslime jedoch nicht unter dem Sammelbegriff „Musik“, sondern nur mit ihren speziellen Namen wie etwa *sama*, *ghina*, *musiqi*, etc..

- Musiqi wurde zwischen dem 8. und 10. Jh. aus dem Griechischen abgeleitet und fand Verwendung im Sinne von Musiktheorie (vgl. Al-Faruqi 1981, 209)
- Ghina bezieht sich auf säkulare Gesänge, insbesondere auf den Kunstgesang (ghina al-mutqan), wobei bisweilen auch die Formen weltlicher Instrumentalmusik einbezogen wurden.

- Sama bedeutet „hören“, und wurde speziell in der islamischen Mystik verwendet (vgl. Schimmel 1985, 253–265 und During 1988).

Diese Gattungen waren gestattet und durch eine „... *unsichtbare Grenze von jenen Gattungen getrennt, die auch nach muslimischem Verständnis Musik sind*“ (Al-Faruqui 1985, 11). Demnach gelten nur die unteren Bereiche von Abb. 1 auch nach islamischem Verständnis als „Musik“. Nur auf diese beziehen sich die erwähnten Kontroversen hinsichtlich ihrer Legitimität. Besonders verpönt war Musik im Zusammenhang mit Alkohol- und Drogengenuss sowie Prostitution. Eine derartig motivierte Ablehnung kann nach During jedoch nicht als islamspezifisch bezeichnet werden. (1989, 21). Allerdings wurde diesem Thema im Islam größere Bedeutung beigemessen als anderswo.

Hieraus wird ersichtlich, dass – nach Födermayer – das zuvor zitierte Schlagwort von der Musikfeindlichkeit des Islam eine unzulässige Vereinfachung ist. Zudem betont Al-Faruqui, dass der Begriff *haram* – „verboten“ – nur für jene Bereiche anzuwenden sei, die – im legistischen Sinne verstanden – als strafbare Handlung mit einem bestimmten Strafmaß belegt sind. Die umgangssprachliche Verwendung des Wortes *haram* wäre – nach Al-Faruqui adäquater mit dem Begriff „*makruh*“ („ungünstig“ bzw. „beschämend“) zu ersetzen (1985, 5). Im Übrigen bezogen sich die Diskussionen nur auf den Berufsstand der Berufsmusiker (Engel 1987, 58–62 und Al-Faruqui 1985, 17 u. 22).

Letztlich ist die Kontroverse hinsichtlich der Legitimität von Musik unlösbar, weil im Koran (als wichtigste islamische Rechtsquelle) der Begriff „Musik“ nirgendwo vorkommt. Eine ausführliche Diskussion hierzu findet sich bei Choudhury (1957) sowie al-Faruqui (1985), Engel (1987).

Die intensive Auseinandersetzung mit dieser Frage zeigt deutlich, wie sehr die Gelehrten um die tief greifende emotionale Wirkung von Musik bescheid wussten. Durch Poesie wurden diese Effekte sogar noch vertieft und intensiviert, was zeigt, wie feinsinnig die islamische Kultur des vorderen Orients für den auditiven Zugang zur Welt ist.

Niemand reagiert auf den Wohlklang der göttlichen Rede enthusiastischer als Muslime. In besonderer Weise gilt das für die Mystiker des Islams (Sufis). Sie erfuhren jene innere Erschütterung, die André Breton mit den Worten beschreibt: „... *die Schönheit wird wie ein ‚Beben‘ sein, oder sie wird nicht sein ...*“ (Breton in Kermani 2003; 165).

Aus dieser Feinsinnigkeit für die transzendente Schönheit des Koranischen Vortrags leitet sich nach Kermani (ebenda 371) die besondere Empfänglichkeit der orientalischen Völker für jedwede musikalische und sprachliche Lautäußerung ab. Obwohl – wie zuvor gezeigt – eine strikte Trennung zwischen der musikalischen Rezitation des Koran und eines weltlichen Musikvortrags besteht, waren die großen Koranrezitatoren mit ihrer Fähigkeit zu komplexen maqam-

Improvisationen auch Vorbilder für die Entwicklung der klassischen Kunstmusik.

Die seit der islamischen Frühzeit bestehende Ambivalenz im Verhältnis zwischen Koranrezitation und Musik wird an einer durch Ibn Abd Rabbih überlieferten Anekdote deutlich: *„Ein Mann wird verhaftet, weil er angeblich in einer Moschee lauthals gesungen und damit gegen die guten Sitten verstoßen hat. Glücklicherweise eilt ein vornehmer Kuraischit, der in der Moschee sein Gebet verrichtet hat, zur Polizei und beteuert, dass der Beschuldigte nichts anderes getan habe, als den Koran zu rezitieren. Das Missverständnis klärt sich auf, der Arrestant wird entlassen. Wieder auf der Straße, sagt der Edle zum Sünder: ‚Wenn du nicht so gut gesungen hättest, hätte ich dich nicht geschützt‘“* (Kermani ebenda, 191).

Der Filmemacher Nacer Khemir (*Das goldene Halsband der Taube*, Bab A'Aziz) beschreibt zwei Pole, zwischen denen die Muslime pendeln: Gesetz und Wunsch. Beide Aspekte sind Grundkonstanten menschlichen Lebens schlechthin. Die mündlich überlieferte Sprache ordnet er der Frau und Mutter zu. Sie ist die Sprache der Sinnlichkeit und des Wünschens. Die Sprache des Mannes und Vaters ist der geschriebene Text. Dies ist die Sprache des Gesetzes. Während der Koran den Muslimen sagt, wie sie zu leben haben, erzählen die Geschichten aus 1001 Nacht darüber, wie die Menschen leben wollen. Zwischen diesen beiden Identitätsstiftenden Texten der islamischen Welt steht nach Khemir eine ganze Kultur.

Aller Vorbehalte zum trotz war der Koran im Mittelalter nicht nur religiöser Text, sondern zugleich auch ein gesangliches Übungsfeld für weltliche Sängerinnen und Sänger. Seine Rezitation entfaltete die tief greifende Wirkung nicht nur über den Inhalt, sondern vor allem durch die sinnlich emotionale Hörerfahrung.

Im Sufismus fand die Sensibilität für alles Klangliche schließlich eine Verfeinerung, die heute kaum mehr nachvollziehbar ist. Die Vorliebe für den „schönen Klang“ führte im islamischen Kulturraum zur Entwicklung einer der ältesten schriftlich belegten Musiktherapien.

Die heilende Wirkung der Musik wurde in metaphysischem Sinne einerseits als „Widerhall des göttlichen Urklangs“ interpretiert, aber andererseits auch einer hoch differenzierten Wirkung des mikrotonalen Tonsystems (maqamat) zugeschrieben (vgl. Tucek, 2003).

Auch wenn aus heutiger Sicht Überlieferungen über die magische Wirkung von Musik und Gesang legendenhaft übersteigert erscheinen, gilt es der Kernaussage eines direkten Wirkzusammenhanges zwischen Klang und Lebewesen Aufmerksamkeit zu schenken.

Diätetische Grundregeln – Das Riyazed-Konzept

Die therapeutische Anwendung von Musik ist aus der Sicht des Orients tief mit der Idee einer gesunden Lebensführung verbunden. Die Theorie des „Riyazed“ gründet sich in jenen sechs diätetischen Lebensregeln, die Galen bereits in seiner „Ars Medica“ vorwegnahm. Dieses – im Sinne heutiger Terminologie – salutogenetische Konzept wurde von Avicenna aufgegriffen, und bildete bei ihm ein klar durchstrukturiertes und ausformuliertes diätetisches Grundgerüst, auf dessen Grundlage diverse Lebensbereiche ausgewogen gestaltet werden sollten (vgl. Kümmel 1977, 132):

- Licht und Luft
- Speise und Trank
- Bewegung und Ruhe des Körpers
- Schlafen und Wachen
- Leerung und Füllung des Körpers
- Bewegung des Gemüts

Praktisch umgesetzt wurde dies durch die ästhetische Anregung der menschlichen Sinnesmodalitäten:

- **Riyazed für das Gehör:** das Hören harmonischer Klänge – sei es Gesang oder Poesie.
- **Riyazed für das Auge:** die Betrachtung der Natur, von Blumen und Pflanzen, harmonische Farbgestaltung; harmonische Innenraum- und Gebäudearchitektur sowie harmonische Formen.
- **Riyazed für den Geruchssinn:** die Anwendung ätherischer Öle und Blütenessenzen entsprechend dem – humoralmedizinisch gesehen – warmen bzw. kühlen Grundtypen.
- **Riyazed für den Verdauungstrakt:** gezielt eingesetzte, maßvolle Ernährung. Fastenperioden.
- **Riyazed für den Tastsinn:** weiche, runde Oberflächenstrukturen, weiche Materialien und Stoffe.
- **Riyazed für die Stimme:** freundliche Gespräche, Singen, Lachen, Poesie.
- **Riyazed für das allgemeine Wohlbefinden:** harmonische Bewegungen, Diätetik, Musik. Zur Überwindung von Wut- oder Angstzuständen wurde das Hören von Musik empfohlen, sowie die Nähe von geliebten, vertrauenswürdigen Menschen. Gespräche mit hoffnungsvollen und Vertrauens fördernden Inhalten.

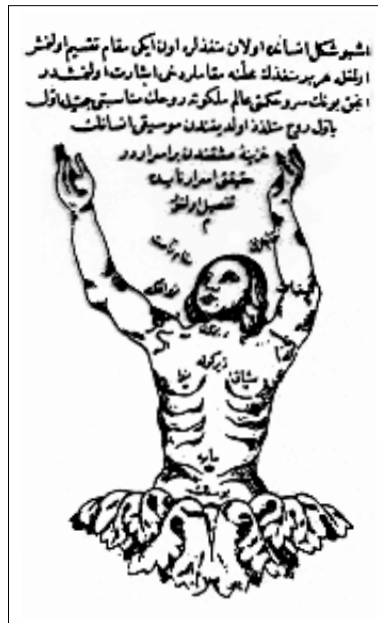
Auf diese Weise wurde versucht, die sozialen, körperlichen und seelischen Grundlagen für eine Genesung der Patienten zu schaffen, und die Wirkung medizinischer Behandlungsmethoden zu verstärken.

Anhand historischer Quellen lässt sich die Spur einer regulären therapeutischen Anwendung von Musik im arabisch-persisch-türkischen Kulturraum vom 9.–18. Jh. verfolgen.

Durch den Paradigmenwechsel hin zur naturwissenschaftlichen Medizin verlor Musik als eine in Spitälern regulär angewendete Therapieform ihre theoretisch-wissenschaftliche (humoralmedizinische) Grundlage und geriet in Vergessenheit.

Die Wiederbelebung der Altorientalischen Musiktherapie:

In den frühen siebziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts, begann der türkische Psychologe, Musiker und Sufilehrer Oruc Güvenc im Rahmen seiner Dissertation an der Universität Istanbul mit seinen Bemühungen diese Musiktherapie wiederzubeleben. Er fand in den Archiven unter anderem Quellen, die Wirkzuordnungen von Tonarten auf Organbereiche, Emotionen, zu bestimmten Tageszeiten, und vieles mehr, beschreiben.



Güvenc fasste seine Erkenntnisse 1985 in einer Dissertation zusammen und begann zunächst in der Türkei mit dem Versuch einer praktischen Wiederbelebung der Musiktherapie.

Seit Sommer 1984 hatte ich selbst die Gelegenheit, diesen Prozess der nunmehr „Altorientalische Musiktherapie“ genannten Therapieform (in der europäischen Diaspora) aktiv mitzugestalten.

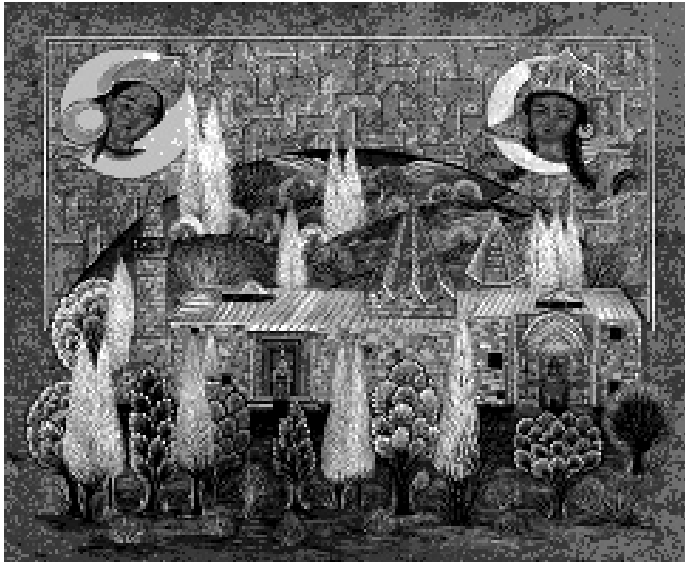
Der Begriff „Altorientalisch“ gilt heute als eine in der Therapieszene eingeführte Schulbezeichnung, der nichts mit dem in der Turkologie gebräuchlichen Terminus zu tun hat. Wir wählten diesen Namen in den Anfangsjahren unserer Bemühungen, um Begriffe wie „arabisch, türkisch, persisch, islamisch“ etc. zu vermeiden. Einerseits wollten wir damit möglichen nationalistischen Tendenzen entgegenwirken, und andererseits geht aus den Quellen hervor, dass viele wichtige historische Persönlichkeiten der Musiktherapie keine Muslime waren.

Erlauben Sie mir an dieser Stelle ein kurzes biografisches Streiflicht hinsichtlich meines Zugangs zur Altorientalischen Musiktherapie, denn die Entwicklung einer Institution ist primär durch die handelnden Personen geprägt:

Während meiner Wiener Studienzeit (Psychologie und Theologie) hatte ich im Sommer 1984 einen für meinen weiteren Lebensweg entscheidenden Traum: Ich wurde gemeinsam mit einer Gruppe von Menschen durch ein prunkvolles, schlossartiges Gebäude geführt. Plötzlich vernahm ich eine Musik, die mich daran gemahnte, meine Zeit nicht unnütz zu vergeuden. Ich trennte mich von der Gruppe und folgte dem Klang der Musik. Ich durchschritt Zimmer für Zimmer, die Musik immer deutlicher vernehmend. Eine Stimme verkündete mir unter anderem, dass sie eine große Bedeutung in meinem Leben haben werde ... Von den folgenden, nicht zur Niederschrift geeigneten Traumereignissen tief bewegt, wachte ich auf. Ich war davon so sehr erfüllt und belebt, als sei jede einzelne meiner Zellen selbst Musik. Selbst im Wachzustand blieben mir der Klang der Musik und der damit verbundene ekstatische Lebensgeschmack erhalten. Damit verbunden war ein Gefühl tiefer Sehnsucht, welches sich jedoch an keine bestimmte Person, Situation oder Sache festmachen ließ. Dieser seltsame, mit Worten nicht ausreichend beschreibbare Zustand hielt fast die gesamte darauf folgende Woche über an.

Etwa drei Wochen nach diesem Traum lernte ich Oruc Güvenc kennen. Er gab in Wien ein Konzert, dessen Klangqualität in mir jenen aus dem Traum bekannten Zustand wieder hervorrief. Als ich Güvenc nach dem Konzert davon erzählte, lud er mich ein, in sein Haus nach Istanbul zu kommen. All meine sonst übliche Vorsicht gegenüber „Fremden“ über Bord werfend, willigte ich ein und wir fuhren am darauf folgenden Wochenende in meinem Auto in die Türkei.

Während meines mehrmonatigen Erstaufenthalts in der Türkei tauchte ich tief in die Welt der Mystik und der Musik ein. Wir besuchten u. a. die ostanatolische Stadt Divrigi. Auf einem Hügel über der Stadt steht ein von Turan Melek im Jahre 1228 gestiftetes Hospital. Ich erinnere noch deutlich das sanfte Licht der sich über die Hügel ausbreitenden Abendstimmung. Ehrfürchtig stand ich zum ersten Mal vor diesem wunderbar erhaltenen seldschukischen Gebäudekomplex, der in der historischen Literatur als eine der frühesten Wirkstätten für Musiktherapie erwähnt wird.



Mich übermannte die Sehnsucht, an einem solchen Ort diese Therapietradition nach mehr als 700 Jahren wieder aufleben zu lassen. Meine Gedanken wurden je vom Ruf eines Muezzins unterbrochen, der aus dem direkt an das Spital anschließenden Saal zum Gebet rief. In diesem Moment wurde mir klar, wie nahe einander einstmals Heilkunde und Religion standen.

Was vor mehr als zwanzig Jahren mit einer romantischen und wenig realitätsnahen Phantasie begann wurde mittlerweile zu meiner konkreten Lebenspraxis.

Die Herausforderung der dazwischen liegenden Jahre lag darin, umsetzbare und wissenschaftlich fundierte Modelle für eine heutige klinische Praxis und Lehre zu entwickeln, die neben einer kurativen Behandlung von Krankheitsbildern auch dem Desiderat eines Heilwerdens auf der Grundlage zwischenmenschlicher Begegnung und innerer Berührung zulassen.

Dies fordert(e) neben einer argumentativen Wahrhaftigkeit und der Bereitschaft die eigene (Altorientalische) Therapiemethode in ihrer gegenwärtigen Wirksamkeit wissenschaftlich zu befragen auch den Mut ein, den kulturellen Transferprozess kritisch zu beleuchten. Es galt eine historisch verbürgte (regionale) Wissenstradition so zu übersetzen und zu erweitern, dass dieses in unser heutiges Therapieverständnis integriert werden kann. (Der bisherige Prozess lässt sich anhand der Publikationsliste unter www.ethnomusik.com/publikationen nachvollziehen.)

Im Zuge des Etablierungsprozesses der Altorientalischen Musiktherapie in Europa haben sich unterschiedliche Schwerpunkte im Zugang zu ihr herausgebildet: Während Güvenc türkische sowie traditionell sufische Aspekte stärker

betont, stehen aufgrund meiner Aufgaben als klinischer Musiktherapeut und Studiengangsleiter für Altorientalische Musiktherapie transkulturelle, klinische und wissenschaftliche Fragestellungen im Vordergrund. Diese unterschiedlichen Schwerpunkte verlangen eine ernsthafte Auseinandersetzung mit den jeweiligen Argumenten.

Überlegungen zum Umgang mit dem Traditionsbegriff

An einem angenehm milden Frühsommertag des Jahres 1989 machte ich mich voller Enthusiasmus und Zuversicht auf dem Weg zu einem wichtigen Beamten im Gesundheitsministerium. Mein Ziel war die Verankerung der Altorientalischen Musiktherapie im hiesigen Gesundheitswesen. Mit mir führte ich ein etwa 200 Jahre altes Buch in osmanischer Sprache über die organ- und emotionsspezifischen Wirkzuschreibungen von Makam-Musik. Um die Legitimität meines Anliegens zu untermauern, legte ich dem Ministerialbeamten dieses mir so wertvolle Buch über die damals annähernd 900 Jahre alte Tradition orientalischer Musiktherapie vor.

Ohne das Buch auch nur anzusehen, forderte er mich auf, ihm heutige Fakten auf den Tisch zu legen. Ich versuchte ihm klar zu machen, dass wir noch keinerlei heutige Erkenntnisse hätten, wohl aber die Sicherheit einer jahrhundert alten bewährten Therapietradition. Dies müsse doch genügen

Selten habe ich mich dermaßen missverstanden gefühlt, wie bei dieser Begegnung. Ich erinnere noch den sinngemäßen Rat des durchaus geduldigen Ministerialbeamten: *„bringen Sie aktuelle Ergebnisse und Belege über die Wirksamkeit ihrer Therapie.“*

Während ich „Tradition“ im Sinne von „alt und daher bewährt und abgesichert“ positiv interpretierte, konnotierte mein Gegenüber diesen Begriff keineswegs so enthusiastisch.

Im Internet finden sich zur Zeit an die 171 000 000 Ergebnisse zum Suchbegriff „Tradition“. Wiewohl die Verwendungsweise dieses Wortes überaus heterogen ist, geht es im Wesentlichen jedoch immer um die Idee einer Weitergabe.

Die Beschäftigung mit (gegenwärtig lieferbaren) Büchern zum Begriff der „Tradition“ ergibt nach Dittmann (2004) – auf dessen Ausführungen ich hier besonders Bezug nehme – ein unscharfes Bild.

Tradition (von lat. tradere („trans-“, hinüber- und -dare“, geben) bzw. traditio („Übergabe, Auslieferung, Überlieferung“) bezeichnet die Weitergabe (das *Tradere*) von Handlungsmustern, Überzeugungen und Glaubensvorstellungen u. a. oder das Weitergegebene selbst (das *Traditum*, z.B. Gepflogenheiten, Konventionen, Bräuche oder Sitten). Im Gegensatz zu der Fülle an Material zu speziellen religiösen, sozialen und ethnischen Traditionen, gibt es bislang kaum Literatur, die den Traditionsbegriff monographisch reflektiert.

Häufig wird der Traditionsbegriff mit der Idee einer „religiösen Autorität“ in Zusammenhang gebracht (vgl. z.B. Hartmann, Janich, 1996), oder mit Argumenten eines „Immer-so-Gewesenen“ (vgl. z.B. Weber, 1980).

Beide Spielarten habe ich im Zusammenhang mit meinem Lehrer Oruc Güvenc kennen gelernt. Im Zuge des Transferprozesses der Altorientalischen Musiktherapie in das deutschsprachige Europa geriet ich damit in immer größere Bedrängnis: Zum einen schien mir schon sehr bald eine religiöse Begründung von Musiktherapie fragwürdig, zum anderen war es mir mit zunehmender Kenntnis der historischen Faktenlage unmöglich, von ihr als ein „Immer-so-Gewesenes“ zu sprechen. Zwischen dem Abbruch der Musiktherapie in der Türkei um 1850 und ihrer Wiedererstehung in den späten 70iger Jahren des 20. Jh. konnten keine lebenden Zeitzeugen über das „wie“ einer früheren Handhabung von Musiktherapie Auskunft geben. Sobald niemand mehr über persönliche Erfahrungen mit historisch bedeutsamen Ereignissen berichten kann, übernehmen Orte wie Museen und Archive wichtige identitätsstiftende Erinnerungsfunktionen.

Auch für die Wiederbelebung der Altorientalischen Musiktherapie traf dies zu. So veranstalteten wir das Abschlusskonzert der ersten Absolventen der (heute nicht mehr existierenden) „Schule für Altorientalischen Musik- und Kunsttherapie“ im historischen Spital in Edirne mit der expliziten Idee, „die alte Tradition“ wieder aufleben zu lassen.

Den von mir früh geäußerten Reform- und Adaptationswünschen an ein heutiges Verständnis von Musiktherapie begegnete Güvenc mit obigen beiden Argumenten abwehrend.

Dies rief in mir einen Sinneswandel in Bezug auf „Tradition“ hervor, und ich konnte erstmals Menschen verstehen, die damit eher Behinderung als Schutz assoziieren.

Josef Pieper (1963) einer der bedeutendsten deutschen christlichen Philosophen des 20. Jh. (gest. 1997) knüpft seine Theorie der Tradition an die Traditionshandlung – das tradere – und den Gegenstand dieser Handlung, das traditum. Unter Traditionshandlung versteht er *„...ein Geschehen, an dem zwei Personen, ein Überliefernder und der, dem etwas überliefert wird, beteiligt sind.“* (siehe: www.holmespeare.de)

Dabei findet zwischen Überlieferndem und Empfangendem nicht ein Dialog zweier „Gleicher“ statt, sondern der Überliefernde gilt als „ranghöher“.

Im Unterschied dazu begegnen sich auch Lehrer und Schüler zwar auch, *„... nicht als Gleiche, aber als Gleichzeitige. ... Das heißt, dass der Überliefernde den Empfangenden eben nicht als Schüler, sondern „als den Nachfolgenden, als den Sohn, den Jünger“, den Erben, der das Mitgeteilte für die Zukunft, für die kommende Generation in Empfang nimmt“* versteht ... Die Rollenverteilung zwischen Überlieferndem und Empfangenden ist also ungleich gewichtet: *der eine redet, der andere hört.*“ (ebenda)

Diese Beschreibung deckt sich mit meiner Erfahrung: Während ich mich darum bemühte, unseren Studierenden einen Weg zur Kompetenzaneignung zu

ermöglichen, der durch die schrittweise Verknüpfung von theoretisch Gelerntem mit praktisch Erfahrenem und unter Anleitung Reflektiertem beschritten wird, hing die therapeutische Kompetenz in Güvencs Verständnis an der Weitergabe von „Baraka“ (Segenskraft) von Ihm auf den Studenten.

Pieper differenziert, dass ein Zu-Lernendes grundsätzlich der kritischen Prüfung ausgesetzt ist, während hingegen das „... *Empfangen ... ziemlich genau das (ist), was die menschliche Sprache als ‚Glauben‘ bezeichnet.*“ (siehe: www.holmespeare.de).

Der Empfangende akzeptiert „... *das Überlieferte als wahr und gültig, obwohl (er) diese Gültigkeit nicht kritisch nachprüfen kann. Wenn das tradendum in diesem Sinne nicht empfangen wird, scheitert die Traditionsbehandlung.*“ (ebenda).

Güvencs Argumente lauteten, ganz so wie Pieper sie beschrieb:

„Die Alten sagen ...‘,
 ‚*Aristoteles (in unserem Fall Avicenna, Al Farabi, etc ...) lehrt ...‘,*
 ‚*gemäß einem überlieferten Brauch verfährt man so und so ...*“ (ebenda).

Piepers Überlegungen machten mir erst viele Jahre später die Logik dessen zugänglich, was ich nicht verstehen konnte: Es war offensichtlich, dass bei den Studierenden der „Schule für Altorientalische Musik- und Kunsttherapie“ dieser Transmissionseffekt nicht im gewünschten Sinne eintrat. Dennoch hielt Güvenc an seinem Konzept fest. Pieper: Die Weisheit der Alten „...*besitzt eine unerschöpfliche Aktualität, weil sie sich nicht in menschlicher Erkenntnisleistung oder Genialität gründet, sondern in dem Widerfahrnis einer göttlichen Offenbarung. ... Aus diesem göttlichen Ursprung zieht eine Tradition als traditum seine Autorität, während die Autorität des Überliefernden von dieser ersten Autorität abgeleitet ist. Die Idealgestalt von Tradition ist deshalb das Modell der ‚heiligen Überlieferung‘ ...*“ (in: Dittmann, 2004).

Der Vermittlungsvorgang geschieht über die Älteren, – in unserem Fall über den Sufimeister – die im Sinne der „goldenen Kette“ (Silsille) (wegen ihrer Vorzeitigkeit) näher an die Offenbarung heranreichen als die nachgeboren jeweils Letzten in der Reihe der Empfangenden. „*Die Traditionsbehandlung dient der unveränderten Bewahrung dieses Kerns, hier gibt es keinen Fortschritt und kein Hinzufügen.*“ (ebenda).

Im Falle der Altorientalischen Musiktherapie herrschte über geraume Zeit Verwirrung hinsichtlich des *traditums*: geht es um Musiktherapie, um Sufismus oder eine Kombination beider in dem Sinne, dass Musiktherapie als klinisches Verfahren in Form einer Wahrheitstradition angewendet und weitergegeben werden soll.

Ich stand auch innerhalb der eigenen community mit meinen Bemühungen um Verankerung der Altorientalischen Musiktherapie in klinischer Praxis und vor

allem in der Lehre durchaus in der Kritik. Die Phase des Ablösungsprozesses der Musiktherapie von der Wahrheits-Lehre des Sufismus habe ich mehrfach beschrieben (z. B. 2003, 2005), weswegen in diesem Beitrag nur soweit darauf eingegangen wird, als es für das Textverständnis nötig erscheint.

Den langjährigen Prozess zusammenfassend: In meiner Verantwortung als Studiengangsleiter entschied ich mich für die Trennung der Musiktherapie von der Wahrheits-Lehre Sufismus und leitete entsprechende Veränderungen in den Ausbildungsstrukturen ein. Die sich daraus ergebenden Konsequenzen schlugen sich im Curriculum nieder, welches sich von einem auf einen (Sufi-)Meistermusiker zentrierten Lehrgang zu einem fächerbezogenen Studium wandelte (siehe www.ethnomusik.com/Ausbildung).

Im Laufe der Zeit wurde mir klar, dass sich der Konflikt weniger an charakterlichen Mängeln (auf welcher Seite auch immer) entzündete, als auf der Begegnung völlig unterschiedlicher Erwartungshaltungen. Diese Erkenntnis machte mir auch deutlich, wie wichtig eine genaue Begriffsklärung im Bereich interkultureller Begegnung ist.

Offen bleibt, ob die sich begegnenden Personen prinzipiell zu einem Dialog auf „gleicher Augenhöhe“ bereit bzw. in der Lage sind. Eine eingehende Diskussion dieses sehr wichtigen Aspekts würde den Rahmen dieses Beitrags sprengen, weswegen ich auf eine spätere Publikation verweisen muss.

Diese Überlegungen führen mich zu der Frage nach möglichen Umgangsformen mit dem Fremden.

Theoretische Überlegungen zur Begegnung mit dem Fremden

Ich teile die Position Hausteins, der Kulturen nicht als geschlossene Entitäten, sondern als offene, sich wechselseitig konstituierende Regelsysteme versteht, die in ständigem Wandel begriffen und auf Austausch angelegt sind (vgl. Haustein, 2000, 231). Kulturbegegnung findet dabei immer als Begegnung von Individuen und nicht absoluter Werte bzw. abstrakter Systeme statt. Es geht demnach um Beziehungen konkreter Menschen, die nach – teils unbewussten – kulturellen Entwürfen agieren.

Während sich etwa hiesige Musiktherapiekonzepte bewusst in ihren jeweiligen Wirktheorien auf Erkenntnisse im 20. Jh. gründen, berief sich die Altorientalische Musiktherapie lange Zeit auf eine bis ins Mittelalter zurückreichende Tradition.

Güvenc vertrat hierbei einen *essentialistischen Kulturbegriff* mit dem Postulat in sich geschlossener und klar unterschiedener Kulturen und deren Streben nach idealpischer Autochthonie in größtmöglicher „Reinheit“ und „Unverfälschtheit“.

Auf der Grundlage meiner bisherigen Erfahrungen vollzog ich selbst in den letzten Jahren einen konzeptionellen Wandel in Richtung „Hybridität“, welches Kulturen in permanenter wechselseitiger Durchdringung eines sich hierarchisch strukturierenden Zentrums und einer dynamischen Peripherie sieht (vgl. Bhabha, 2000).

Er bezeichnet die Dynamik zwischen den sich jeweils neu formierenden Außenrändern und einem (einstweilen) gesellschaftlich ausverhandelten Zentrum als „third space“.

In diesen (virtuellen) „dritten Räumen“ werden gesellschaftliche Vorstellungsbilder und deren begriffliche Festlegungen prozesshaft verhandelt, wobei die Definitionsmacht vom Zentrum zur Peripherie hin immer schwächer werdend verteilt ist.

Beispielsweise werte ich die an einen Vertreter der Altorientalischen Musiktherapie ergangene Einladung zur Mitgestaltung dieses Buches ebenso als ein Indiz hierfür, wie die Tatsache, dass im Rahmen der Ausbildung zum Altorientalischen Musiktherapeuten Kollegen anderer Schulen eingeladen sind, Beiträge aus Ihrer Sicht zu liefern. Noch vor wenigen Jahren wäre dies vermutlich kaum möglich gewesen, da die Positionen zu weit von einander entfernt schienen. Mittlerweile hat die Altorientalische Musiktherapie einen Integrationsprozess in die hiesige musiktherapeutische Landschaft vollzogen und sich selbst dabei verändert.

Hier kommt mir Edgar Ellen Poes Geschichte vom „Maelström“ in den Sinn (zit. n. Prieler Woldan Maria; 1996, 24–29). Die Geschichte handelt von drei norwegischen Fischern (es waren drei Brüder), die durch eine Strömung in einen Strudel gezogen werden. Während der erste Bruder sofort untergeht, bekommen die beiden anderen Wrackteile zu fassen und treiben im Sog des Strudels, dem bislang noch kein Matrose lebendig entkommen konnte.

„Dem Erzähler gelingt es – nach einer Phase der Panik, in der er am erstbesten Schiffsteil Halt sucht (Ich tat dies ohne zu überlegen, ... denn ich war zu verstört, um einen vernünftigen Gedanken zu fassen) – sich zu distanzieren, d.h. seine Furcht loszulassen: ‚Es mag vermessen klingen – nun, da wir uns in den Fängen des Strudels befanden, war ich gefasster als kurz zuvor, als wir an ihn heran getrieben wurden. Mit dem Entschluss, jede Hoffnung fahren zu lassen, schwand ein großer Teil des Entsetzens, das mich bisher gelähmt hatte ... Vielleicht hört es sich wie Prahlerei an, aber es ist die reine Wahrheit – ich begann darüber nachzudenken, wie großartig es ist, auf eine solche Art zu sterben ... Bald darauf ergriff mich eine brennende Begierde, die Geheimnisse des Strudels selbst kennenzulernen. Ja es war mein Wunsch, seine Tiefen zu erforschen – sei es auch um das Opfer, das ich bringen musste; nur eines schmerzte mich – ich würde den alten Gefährten an Land nie von dem Augenblick erzählen können, der mir bevorstand‘.

Während sie im Strudel zirkulieren, versucht ihm sein Bruder in Todesangst die Halterung streitig zu machen. „Ich habe nie einen tieferen Kummer empfunden als bei diesem Anblick – obwohl ich wusste, dass er wahnsinnig war, dass

die Angst ihn um den Verstand gebracht hatte. Mir war klar, dass es keinen Unterschied machte, ob wir uns festhielten oder nicht; so überließ ich ihm den Bolzen und kroch nach achtern zu dem Fass [an dem sich der Bruder gehalten hatte (M. P. W.)] ... Kaum hatte ich in meiner neuen Lage festen Halt gefunden, als wir mit einem heftigen Ruck nach Steuerbord überholten und kopfüber in die Tiefe stürzten. Ich murmelte ein hastiges Gebet und glaubte, alles wäre vorbei.'

Nach seinem Loslassenkönnen kommen ihm der Zufall und seine Beobachtungen zu Hilfe und wird das Fass später zu seiner Rettung.

„Mit absurder Aufmerksamkeit begann ich die zahlreichen Gegenstände zu mustern, die ringsum im Wasser trieben ... es bereitete mir fast Vergnügen, die unterschiedlichen Geschwindigkeiten zu beobachten, mit der sie im Dunst der Tiefe verschwanden.' Oder mit Elias: ‚Durch Beobachten und Überlegen kam er zu einer ‚Idee': Ein zusammenhängendes Bild des Prozesses, in den er verwickelt war, eine ‚Theorie' begann in seinem Denken eine Gestalt anzunehmen.' (Elias 1987, 79). Er bemerkte, dass kleinere Gegenstände langsamer sinken als größere und zylindrische langsamer als sphärische.

Nun handelt er aber in einem neuen Bewusstsein: ‚Ich überlegte nicht länger, was zu tun war, sondern beschloss, mich an das Wasserfass, an das ich mich klammerte, sicher festzubinden, es dann von der Schiffswand los zuschneiden und mich mit ihm in den Strudel zu stürzen. Durch Zeichen machte ich meinen Bruder aufmerksam, deutete auf die treibenden Fässer in unserer Nähe und tat, was ich nur konnte, um ihm meine Absicht verständlich zu machen. Schließlich glaubte ich, er hätte meinen Plan begriffen – doch ob es so war oder nicht, er schüttelte nur verzweifelt den Kopf und weigerte sich, seinen Halt am Ringbolzen fahren zu lassen. Zu ihm hinüberzugelangen, war unmöglich; die Lage duldeten keinen Aufschub; einen Augenblick kämpfte ich noch mit mir selbst, dann überließ ich ihm seinem Schicksal, band mich mit den Tauen, die das Fass hielten, daran fest und stürzte mich ohne weiteres Zögern mit ihm in die Flut.'

Als später der Sturm abklingt und die Kreiselbewegungen des Strudels sich verlangsamen, wird der Erzähler an die Oberfläche des Meeres geschwemmt und von Fischern aufgelesen, die ihn allerdings aufgrund seines weiß gewordenen Haares nicht mehr erkennen und seiner Erzählung keinen Glauben schenken. Sein Bruder geht zugrunde.“

Diese Geschichte veranschaulicht den Wandlungsprozess eines Menschen, der mit einer Situation konfrontiert ist, in der frühere Verhaltensregeln keine Gültigkeit mehr haben.

In gewissem Sinne befand ich mich mit der Altorientalischen Musiktherapie in einer ähnlichen Situation: Bei dem ursprünglich von mir mitgetragenen Ansinnen, „die alte Tradition“ wieder aufleben zu lassen, musste ich erkennen, dass ein 1:1 Transfer einer antik-mittelalterlichen Therapiesystems über Zeiten und Kulturen hinweg nicht durchführbar ist. An diesem Punkt musste ich mit dem Prinzip des im

Sufismus geforderten Gehorsams des Schülers gegenüber seinem Lehrer brechen, was mich zunächst in große innere und äußere Konflikte stürzte. Im Strudel sich überstürzender Ereignisse eröffneten sich mir neue Sichtweisen und Zugänge zu meinem Tätigkeitsfeld. Ich begann zu verstehen, dass die Gelehrten jener früheren Zeiten ihr Therapiesystem zwar auf allgemein gültigen anthropologischen Grundkonstanten aufgebaut haben, doch jede Zeit und jede Kultur jeweils eigener stimmiger Umsetzungsmodelle bedarf. Diese Ideen und Modelle stehen in enger Verbindung zu einem äußeren – gesellschaftlichen – Entwurf von Mensch-Sein, der wiederum auf die Ideale des einzelnen Individuums zurückwirkt. Ganz im Sinne Gustav Malers geht es dabei nicht „um die Anbetung der Asche, sondern um die Weitergabe des Feuers.“

Zu ähnlichen Schlussfolgerungen kommt Aldridge, wenn er schreibt: *„One of the difficulties about writing about traditional approaches is that they are located in a past, that has its own validity, but how can they be transposed in time to the present and to other cultures. ... A second, but related reason, is that each teacher will pass on that experience according to the time, place and students that he is teaching. ... These teachings were specific for a particular time, place and persons, like all schools of therapy. Transferring them directly to a modern day context is rather like trying to turn us into 14 century musicians or 11th century patients in a particular location in Turkey. Traditions have to live anew and that is through the direct understanding of making music today. ... In trying to understand healing musics then we must locate these within cultures that are relevant to their performance. We not only have performers but listeners. When we consider musics that heal, then we also have rituals that are located within particular communities with clearly defined roles and expectations. In some countries, musicians playing this music were from a particular caste and had a specific hierarchical relationship with the Sufi teacher and with their patrons. The principal function of the music was not in terms of healing but religious, in terms of spiritual attainment, although some musical modes were considered to be healing. The reasons why some of these musics are no longer applicable to health care delivery is that either they have been superceded by practices that are more effective, the natures of illness has changed relevant to time and culture, and our expectations of the process of sickness and recovery is different.“* (Aldridge 2006; 65–69)

Bhabas Konzept der „dritten Räume“ suspendiert fixe Festschreibungen über Vergangenheit zugunsten einer prozessualen jeweils gegenwärtigen Neubewertung. Diese Position stellt somit ein für „alle Ewigkeit“ festgeschriebenes Verständnis von „Tradition“ radikal in Frage.

Auf die Situation der Altorientalischen Musiktherapie angewendet bedeutet dies, selbige nicht aus Gründen der Tradition an ihrer ursprünglichen Form festzumachen, sondern die dahinter liegenden Idee ihres Wirkkonzeptes zeitgemäß zu interpretieren.

So wäre etwa die Verknüpfung der Musiktherapie mit humoralpathologischer Diagnostik für die heutige Zeit wenig sinnvoll. Meine Skepsis hinsichtlich einer neuerlichen Bezugnahme auf die historische 4-Säfte-Lehre (vgl. Bachmaier-Eksi 2004) liegt darin, dass sich (Altorientalische) Musiktherapie im 21. Jh. nicht mehr als medizinische Hilfsdisziplin begreift, sondern sich (gleich der anderen heutigen Musiktherapierichtungen) als eigenständige künstlerische Therapiemethode etabliert hat. Es wäre fatal, sich durch die Verknüpfung mit einem medizinischen Diagnoseverfahren im Rahmen der hiesigen kulturellen Rahmenbedingungen der Gefahr der Kurpfuscherei auszusetzen.

Gleichermaßen unsinnig wäre es aus heutigem musiktherapeutischem Verständnis, musikpsychologische, entwicklungspsychologische, und kulturwissenschaftliche Erkenntnisse zur Musikrezeption deshalb zu ignorieren, weil sie nicht den Theorien historischer Schriften entsprechen.

Dieses Beispiel zeigt die Komplexität von Wissens- und Kulturtransfer, das ein konstruktives Eingehen auf jeweilige kulturelle Rahmenbedingungen einfordert.

Ein modernes Verständnis von Interkulturalität versucht der Tatsache Rechnung zu tragen, dass Individuen gleichzeitig Mitglieder unterschiedlicher (gesellschaftlicher bzw. beruflicher) „Kulturen“ – mit jeweils spezifischen „Spielregeln“ sind.

Der Grad der Interkulturalität hängt vom Maß der Heterogenität des Erfahrungshintergrundes (Weltsicht, normative Glaubensstrukturen, Verhaltenskodizes sowie verbale und nonverbale Kodierungen) der miteinander interagierenden Individuen ab. Individuen ein und derselben kulturellen Gruppe haben lediglich ein höheres Maß an Gemeinsamkeiten (vgl. Kim, Gudikunst 1996).

Auch rezente Strömungen in der Kultur- und Sozialanthropologie hatten eine Aufsplitterung der großen kulturellen Metatheorien zur Folge. Die konzeptionellen Schwerpunkte liegen heute auf einer reziproken Kooperation mit den Subjekten der jeweils anderen Kultur(en). Der Versuch, das kulturell andere System nach dessen eigenen Werten und Idealen zu erfassen (emische Sicht), wird vom gleichzeitigen Bewusstsein der Begrenztheit eigener Erfahrungsmöglichkeiten begleitet (siehe Schäffter, 1991, weiter unten). Beispielsweise kann heute niemand mehr für sich in Anspruch nehmen, Träger aller Merkmale seiner eigenen Kultur zu sein bzw. „objektive“ und damit „absolute“ Standpunkte über eine Kultur wiederzugeben. Immer bestimmen erkenntnisleitende Interessen den Blickwinkel des Beobachters. Was auf den ersten Blick als defizienter Werterelativismus erscheinen mag, schärft das Bewusstsein für die Notwendigkeit zu ernsthaftem und wertschätzenden Diskurs und Kooperation.

Somit ist auch aus dieser Sicht ein „absolutes“ Verständnis von Tradition nicht argumentierbar.

Aldridge für das Feld der Musiktherapie: *„We have resources of knowledge that can be shared and pooled. There is no one singular way of understanding*

this multiplicity of knowledge. Fortunately we are developing research cultures of tolerance that see human knowledge as being many-sided. Together we can orchestrate our knowings into a symphony of wisdom. In this sense health is a performance that can be achieved. Health is not simply a singular performance; it is performed with others. A woman that Wolfgang Schmid worked with said she was no longer a patient but a musician. Here lies an element of healing, the change in self-awareness from a stigmatized person with a degenerating future to the emergence of a proud creative artist. To achieve this performance she needed the mutuality of the relationship in a context that we defined as healing.“ (Aldridge 2006; 65–69).

Bemerkenswert finde ich in diesem Kontext die Überlegungen des Pädagogen Schöffter, der Fremdheit nicht als objektive Tatsache, sondern als ein Beziehungsverhältnis von Menschen mit jeweils unterschiedlichen Biographien beschreibt. Erst wenn „... wir uns näher gekommen sind, [tritt] die Fremdheit des anderen überhaupt erst in Erscheinung.“ (Schöffter 1991, 11–42).

Beinahe therapeutisch anmutend stellt er einen Zusammenhang zwischen etwas oder jemanden „als fremdartig Erleben“ und der jeweils eigenen Biographie her. Aus dieser Sicht bringen erst die im Laufe des Lebens erworbenen personalen und sozialen Identitäten die Fremdartigkeit des Anderen hervor. Auf diese Weise wird Fremdheit von einer „objektiven Tatsache“ zu einer die eigene Identität herausfordernden *Erfahrung*.

Das jeweilige Maß an Vertrautheit bzw. Fremdheit gründet darin, wie viele gemeinsame (Empfindungs-)Resonanzebenen zu dem „Anderen“ aufgebaut werden können. Die bewusste Begegnung mit dieser Aufgabe führt in (musik)therapeutischen Kontexten vielfach in transzendente Seinsbereiche. Damit meine ich die Begegnung mit der Angst des Menschen vor dem Prozess des (tatsächlichen) Sterbens bzw. vor einer mitmenschlichen Lieblosigkeit, mit welcher der Andere in einen „Quasi-Tod“ durch Gleichgültigkeit gestürzt wird. Gemäß eigener familiärer wie klinisch-beruflicher Erfahrung scheint nichts bedrohlicher zu sein, als die Angst davor, von Niemandem vermisst zu werden.

Dies deckt sich mit den Erkenntnissen der Palliativpflege die u. a. darauf gründet, dass gemeinsames Erleben von Liebe und Geborgenheit die Angst vor dem Sterbeprozess zu lindern vermag.

Die Kunst des (Musik-)Therapeuten liegt wohl darin, sich in die Empfindungswelt des Patienten einzufühlen und in musikalisch stimmiger Weise die Bereitschaft zur Anteilnahme zum Ausdruck zu bringen (rezeptiv) bzw. mit ihm gemeinsam einen Beziehungsraum aktiv zu gestalten. Immer geht es darum, im Patienten die subjektive Erfahrung des Angenommen-Seins, Verstanden- und nicht Verurteilt-Werdens hervorzurufen.

Dass eine Umsetzung dieses Gedankens im Rahmen der Musiktherapie nicht zwingend an Musik aus dem hiesigen Kulturkreis gebunden sein muss, zeigt eine Studie zur Untersuchung von (rezeptiver) Musikwirkung unter klinischen Bedingungen von Brandes et. al. (2005). Anhand Salbers morphologischer Methode wurde untersucht, wie *„... der Lebensbegleiter – Musik – im Krankenhaus aufgenommen wird, welche Situation dort für den Patienten eintritt, wie und wann mit Musik ein neuer Bezug entsteht, der im ‚Gesundwerden‘ von Nutzen für den Patienten ist.“* (Brandes et. al., 130).

Es wurde gezeigt, dass im Zusammenhang mit dem psychischen Zustand von Patienten eines Salzburger Landeskrankenhauses *„...hinsichtlich der Thematik ‚Krankheit-Krankenhaus-Behandlung‘ ... ein Spannungsverhältnis zwischen Ruhe und Unruhe anzutreffen ist.*

Dieses wird durch das krankenhausbezogene Hör-Programm auf spezielle Weise, dabei grundsätzlich aber sinnvoll aufgegriffen. ... Belebende Klänge haben Verwandlungspotential. Sie helfen Patienten aus der krankheitsbedingten ‚Still-Legung‘ herauszukommen.“ (ebenda, 145).

Patienten ... können sich akustisch selbst behandeln oder behandeln lassen. Sie erweitern ihren Krankenbett- und Krankenzimmer-Horizont durch gedankliche Klang-Gänge in die freie Natur und besinnen sich dadurch auf Elementares. Die Erweiterung ihres Hörhorizonts lässt sie Begrenzungen überwinden und in weiteste Weiten kommen. Das Lausch-Reisen stimuliert sie, über den Tag hinaus zu denken. Die Kunstform Musik pflanzt ihrer gestörten, aus der gewohnten Lebensbahn gerückten Verfassung neue (Über-)Lebens-Stimuli ein. Akustische Seelen- Behandlung befruchtet die Körper-Behandlung. Ein neuer, gesund gedachter Alltag klingt an.“ (ebenda, 146).

Der Pädagoge Schöffter nennt vier mögliche Formen einer Annäherung an das „Fremde“. Je nach gewähltem Reaktionsmuster, wird die Rezeption des Anderen positiver bzw. abwehrender ausfallen.

Begegnungsmodi mit dem Fremden nach Schöffter

Die nachfolgenden Zitate beziehen sich auf eine Internetversion des Textes, der abzurufen ist unter: ebwb.huberlin.de/team/schaeffter/downloads/III_19_Modi_des_Fremderlebens_Endv.pdf

Begegnungsmodus 1: Fremdheit als Resonanzbogen des Eigenen

Fremdheit kann als menschliche Urerfahrung verstanden werden, auf der sich persönliche „Eigenheit“ erst entwickelt.

Die erste Erfahrung eines neu geborenen Kindes ist die der Fremdheit und Schutzlosigkeit. Es ist von einer ihm bis dahin unbekanntem und grellen Welt umgeben, die es Schutz, Sicherheit und Geborgenheit vermissen lassen.

Im späteren Leben kommt es zum Versuch einer (Wieder-)Entdeckung universeller oder existentieller Voraussetzungen eines genuin menschlichen „Eigenen“ im Fremden.

Nach Schöffter beruht dieses Deutungsmuster im Umgang mit dem Fremden „... auf der Prämisse einer grundsätzlichen Verstehbarkeit aller menschlichen Ausdrucksformen, sofern man nur selbst Zugang zur gemeinsamen anthropologischen Basis fände.“ (ebenda, 7).

Ähnlich wie Campbell (1996) geht auch diese Position von einer „psycho-physischen Einheit der Menschheit“ aus, auf der sich dann die Möglichkeit zu einer „interkulturellen Hermeneutik“ gründet. Der/das Fremde der anderen Persönlichkeit oder Kultur wird auf der Grundlage eines Allgemein Menschlichen erfahrbar. *„Resonanz als Modus der Innen-Außen-Verschränkung lässt Fremdheit über Affinität, Verständnis, Einfühlung, Solidarität, Liebe, Mitleid oder Empathie als prinzipiell verstehbar erscheinen, ohne dabei die Grenze vernachlässigen oder leugnen zu müssen: Der vedische Spruch: „Tat twam asi“ bezieht sich auf eine derartige Deutung des anderen als das von mir zwar Unterschiedene, aber der gleichen Wurzel Entstammende: „Sieh“, das Fremde ist ganz wie Du!“ – als Kreatur, Organismus, Mensch oder bewusstes Selbst.“* (Schöffter ebenda, 5).

Begegnungsmodus 2: Fremdheit als Gegenbild

Als Gegenbild kann Fremdheit unbestimmt und allgemein, aber auch als sehr konkreter Gegensatz in Erscheinung treten. Das Fremde ist das Nicht-Eigene. Während das Eigene mit Metaphern von Reinheit, Unvermischtheit, innerer Stärke und Gesundheit belegt wird, werden dem Fremden Begriffe wie „Unreinheit“, „Gift“ und „Schmutz“ zugewiesen. Schöffter: *„Dies gilt vor allem, wenn die innere Ordnung der Eigenheit noch nicht gesichert oder im Innen-Außen-Verhältnis durch ‚Überfremdung‘ gefährdet erscheint. ... Da sich die Eigenheit dieser Ordnungsstruktur in selbstbewusster Eindeutigkeit ausschließlich einer Seite des dualen Verhältnisses zuschreibt, ruft Fremderleben notwendigerweise konflikthafte Gegensätzlichkeit hervor.“* (ebenda).

Am Beispiel des Mann – Frau Verhältnisses unterscheidet Schöffter den ersten Modus vom Zweiten dadurch, dass in Ersterem die natürliche Geschlechterdifferenz durch Fremdverstehen und Empathie überwunden werden kann, während Zweiterer unweigerlich zum Geschlechterkampf führen muss. Das Fremde wird in hier als Konstrukt der „negativen anderen Seite“ zum normativen Gegensatz der positiv konnotierten Eigenheit.

Es gibt aber auch eine andere „Erscheinungsform“ dieser Struktur: *„Das Gegenbild des Fremden kann indes auch zum positiven Gegensatz einer negativ erlebten Eigenheit umschlagen. Gerät die ‚Eigenheit‘ ... in eine Stagnation ihrer Entwicklung, so kann der Komplex des Verdrängten und Ausgegrenzten die Bedeutung einer positiven Alternative erhalten.“* (ebenda).

Eine weitere Spielart dieser Struktur verlegt die positive Projektion von einem möglichen geographischen Ort in eine utopische Zukunft – also in die Zeitdimension.

Die Wahrnehmung des Fremden als Gegenbild des Eigenen ermöglicht und instrumentalisiert eine „Alternative zur eigenen Erfahrung „im Sinne eines ‚Kulturregulativs.‘ Die Anderen werden nicht in ihrer Einzigartigkeit wahrgenommen, sondern sind das, was man selbst nicht ist.“

Begegnungsmodus 3: Fremdheit als Ergänzung

Heutige Lebenswirklichkeiten fordern vom Einzelnen die Fähigkeit sich gleichzeitig in verschiedenen Ordnungsstrukturen zu bewegen. Mit zunehmender Komplexität der sozialen Realitäten werden trennscharfe und schematische Deutungsmuster immer problematischer. Die Vielzahl unterschiedlicher Lebens- und Erfahrungswelten eröffnet (für eine Person, Gruppe oder Kultur) ein breites Spektrum interner Fremdarten. Mit anderen Worten, lösen sich statische Identitäten, im Sinne eines „eigenen Wesens“ zu Gunsten „... einer Verinnerlichung des Äußeren und einem Entäußern von Innerem“ (Schäffter, ebenda) ab.

Dieser prozesshafte Wandel hat eine eigene Entwicklungslogik, die weniger auf einer schützenden Abgrenzung des Eigenen nach außen beruht, sondern auf einem Zusammenspiel von Aneignung von Fremdem und damit einhergehender struktureller Selbstveränderung.

Das Wesen dieses Modus liegt darin, nunmehr nicht das Eigene „... durch assimilatives Auffüllen mit immer Gleichem auszuweiten, sondern um die Entdeckung bislang ungeahnter Möglichkeiten: ‚Werde, der Du bist.‘ Das Zusammenspiel innerer und äußerer Fremde hilft dabei, die bislang noch latenten Potenzen durch Prozesse der Selbstveränderung freizusetzen.“ (ebenda)

Waldenfels hierzu: „Das Fremde wären unbekannte und unverfügbare Erfahrungsgehalte und Erfahrungsbereiche, sozusagen weiße Flecken innerhalb der eigenen Welt, Unbestimmtheiten, für die Bestimmungsregeln bereitliegen, und Leerstellen, die sich bei geeignetem Erfahrungsfortschritt füllen lassen. Fremdartiges wäre dagegen etwas, was die bestehenden Erfahrungsstrukturen und Erfahrungsordnungen sprengt, Unbekanntes in einem gesteigerten Sinn also, für das unsere Ordnungsraster nicht ausreichen.“ (Waldenfels 1987, 122)

Die räumliche Fremde wird zum Lernumfeld, das wandernde Gelehrte und Handwerksgehilfen zur Vervollkommnung eigener Fertigkeiten seit jeher zu nutzen wussten. Hieraus leitet sich eine Faszination für das Fremde ab, das jedoch in hohem Maße von der Entwicklungsgeschwindigkeit und dem Entwicklungsstand des betreffenden „Sinnsystems“ abhängt.

Durch die Aneignung des Fremden werden neue An- und Einsichten möglich. Dabei muss offen bleiben, ob – durch den damit notwendigen Weise einhergehende

Veränderungsprozess – eine einzelne Person, Institution oder soziale Gruppe vertieft oder überlastet wird. Veränderungsprozess durch das Fremde die einzelne Person, soziale Gruppe Institution oder vertiefen oder überbelasten wird.

In diesem Prozess verliert das Fremde – das funktionalisiert und auf Informationsbeschaffung reduziert wird – seine Faszination und wird bedrohlich.

„Die Gefährdung der Eigenheit beruht dabei nicht wie im zweiten Erfahrungsmodus in einer unheimlichen Wiederkehr des bislang Abgespaltenen, Ausgegrenzten und Verdrängten, sondern in einer verschärften Integrationsproblematik, die in Selbstentfremdung und in disparate Eigenentwicklungen ableiten kann. ... Die zentrifugal nach außen drängenden ‚Assimilationsgelüste‘ finden ihren Gegenpol in der zentripetalen Bewegung einer Sicherung der internen Verarbeitungsmöglichkeiten. ... Wo Akkomodation fremder Strukturen die interne Verarbeitungskapazität schwächt und daher als Selbstentfremdung erlebt wird, verengt sich das expansive Deutungsmuster und muss auf die Sicherheit einer schroffen Abgrenzung des zweiten Erfahrungsmodus zurückgreifen.“ (Schäffter, ebenda).

Begegnungsmodus 4: Fremdheit als Komplementarität

Schäffter beschreibt diese vierte Art – dem „Fremden“ zu begegnen – als die reifste Form: Das Fremde wird nicht angeeignet bzw. untergeordnet, sondern einfach als solches belassen. Auf diesem Weg bleibt die konkrete Grenzlinie eigener Erfahrungsmöglichkeiten gewahrt. Schäffter meint, dass erst eine derartige Haltung gegenüber dem Fremden zu einer wahrhaft partnerschaftlich-dialogischen Auseinandersetzung führen kann. Erst auf dieser Ebene erfolgt eine echte Akzeptanz des Fremden.

Bisherige Modi von Fremderleben ließen die Bereitschaft vermissen das Fremde in seiner Eigenheit anzuerkennen. Der Versuch es als „Eben-doch-Eigenes“ zu vereinnahmen, verhindert eine partnerhaft-dialogische Auseinandersetzung mit der jeweiligen Andersheit. (Krutsche, 1983)

Der Grund hierfür liegt in ihrer Vereinnahmung zur Konstituierung bzw. Stärkung der eigenen Identität mit dabei einhergehender Fixierung auf einen internen Standpunkt.

Es gibt aber unleugbar die Erfahrung des Fremdartigen, das sich „... auch bei bestem Willen nicht verstehen lässt und dass die interne Verarbeitungsfähigkeit in Konfrontation mit immer zahlreicheren komplexen Außenbereichen schnell überfordert wird. ... Folglich wird gerade bei intensiver Auseinandersetzung mit der Unverständlichkeit des Anderen von einem gewissen Punkt ab nicht mehr mit elastischer Akkomodation geantwortet, sondern mit der Feststellung von ‚Nicht-Verstehbarkeit‘. ... Es handelt sich ... um die Anerkennung einer Grenzerfahrung im Sinne einer bedeutungsvollen Einsicht in eine konkrete Grenzlinie eigener Erfahrungsmöglichkeiten. ... Der eigenen Perspektivität bewusst, können wir dann das Fremde als Fremdes belassen.“ (ebenda).

In meinen persönlichen Begegnungen mit KollegInnen und VertreterInnen anderer Schulen begegneten mir (bzw. in reziprokem Sinne ich den Anderen) häufig den drei ersten Modi. Die Fähigkeit im vierten Modus zu verkehren bedarf nach meiner Ansicht einer intensiven Schulung in dialogischem Verhalten. Mögliche Modelle habe ich in früheren Publikationen (2003, 2003a) vorgestellt. Schäffters Modell war mir ein hilfreicher Reflexionsrahmen auf der Suche nach besserem Verständnis und konstruktiven Umgangsweisen mit dem Anderen.

Anlässlich einer Tagung in Wien fragte mich kürzlich eine Kollegin aus Deutschland, was denn das „Orientalische“ am nunmehrigen Altorientalischen Ansatz sei; sie jedenfalls könne kaum mehr Unterschiede zu europäischen Modellen erkennen. Wir beide waren gleichermaßen irritiert. Über viele Jahre hatte ich den Eindruck, dass der Altorientalischen Musiktherapie wegen Ihrer konzeptionellen „Fremdheit“ in der Kollegenschaft die Anerkennung verwehrt wurde. Sollte ihr nunmehr die Anerkennung als eigenständiges Verfahren in Frage gestellt werden? Alte Animositäten drohten in mir wieder aufzubrechen. Ich spürte, wie in mir der Ärger darüber hochstieg, dass mir jemand meine Existenzberechtigung abzusprechen drohte. Ich hatte die Art des Fragens eher als inquisitorisch, denn als partnerschaftlich erlebt. Erst in einem zweiten Anlauf konnte ich diese Projektion relativieren und es ergab sich eine letztlich wertschätzende Lösung des drohenden Konflikts. Die Anerkennung der prinzipiellen Legitimität der Sicht des Anderen ist immer dort gefährdet, wo innere und äußere Sicherheit verloren geht.

Einerseits hatte ich über all die Jahre versucht, das grundlegende Prinzip hinter der Altorientalischen Musiktherapie – nämlich die physiologisch und psychisch regulierende Wirkung von Musik und anderen künstlerischen Medien auf der Grundlage eines liebevollen und Sicherheit vermittelnden Beziehungsangebotes – zu erfassen und zeit- und kulturadäquat zur Umsetzung zu bringen. Andererseits suche ich seit vielen Jahren eine konstruktive Gesprächsebene mit den KollegInnen anderer musiktherapeutischer Richtungen. Diesen Versuch kann man im weitesten Sinne als berufspolitischen Ansatz verstehen, sich dem „Anderen“ anzunähern und verständlich zu machen.

Eine andere Prozessebene findet im Rahmen unserer klinischen Tätigkeit in Europa statt. Wir haben uns mittlerweile anhand konkreter klinischer Erfahrungen von der ausschließlichen Orientierung an den historisch verbürgten emotionalen und organspezifischen Zuordnungen des Makam-Systems weg bewegt. Vielmehr arbeiten wir am Institut für Ethno-Musik-Therapie gleichermaßen mit Elementen westlicher Musik wie auch mit Improvisationen auf der Grundlage pentatonischer Skalen, zentralasiatischen Liedern sowie Makam – Strukturen. Der Begriff „Altorientalisch“ wurde mittlerweile zu einer Schulbezeichnung, die nicht mehr ganz mit dem Inhalt übereinstimmt. Erste Überlegungen hinsichtlich einer möglichen Namensänderung sind im Gange – ein Prozess, der durch die zuvor erwähnte Epi-

sode möglicherweise verstärkt wurde. Natürlich stellt sich in einem derartigen Prozess immer wieder die Frage nach der eigenen Kernidentität.

Meine persönliche Position hierzu ist, dass ich meine Identität als Musiktherapeut immer an der konkreten Arbeit am Krankenbett orientierte. Die unmittelbare Reaktion der Patienten blieb mir über all die Jahre der entscheidende Gradmesser für die Güte des therapeutischen Angebots. Seit wir am Institut für Ethno-Musik-Therapie die systematische Videodokumentation von Therapieverläufen begannen, konnten wir anhand des erhobenen Materials die therapeutische Arbeit wesentlich verfeinern.

Der aus meiner Sicht entscheidende Schritt für die Integration der Altorientalischen Musiktherapie als ein in Österreich anerkannter Musiktherapieansatz war der Augenblick, an dem wir den simplen – und doch so schwierigen – Schritt vom „Wissenden“ zum „Fragenden“ vollzogen.

Ganz im Sinne Piepers' obiger Überlegungen macht es in der Begegnung mit dem Patienten einen Unterschied, ob man das musiktherapeutische Angebot als heilige Überlieferung deutet, oder als einen kreativen musikalischen Prozess zwischen Patient und Therapeut. Ich möchte diesen Aspekt kurz explizieren:

Aus meiner heutigen Sicht wurden in der Anfangszeit der Altorientalischen Musiktherapie verschiedene Aspekte, die ursprünglich nichts miteinander zu tun hatten, miteinander vermischt:

Durch die (historisch unzulässige) Verquickung dieser ursprünglich hilfsmethodischen Methode, mit der sufischen Wahrheitslehre kam es bei den ersten Jahrgängen der „Schule für Altorientalischen Musik- und Kunsttherapie“ zum Missverständnis, den Wirkzuordnungen des Makamsystems gleichsam kanonische Bedeutung zuzuschreiben. Angelpunkt war dabei jedoch nicht die eigene durchlebte und reflektierte Erfahrung, sondern das Wort des Meisters. Ganz im Sinne Piepers gelten hier die „Alten“ wie Al Farabi, Avicenna, u. a. (die ebenfalls als Sufis galten) als Gewährsleute eines als wahr und als universell gültig anzuerkennenden Musiksystems, das im Meister weiterlebt. Diesen Kreislauf unreflektierten Behauptens galt es zu durchbrechen.

Am Institut für Ethno-Musik-Therapie versuchen wir in den letzten Jahren, das vielfach „Andere“ und „Fremde“ verstehbar und der Kollegenschaft zugänglich zu machen. Ich beziehe mich hierbei auf einen bereits veröffentlichten Beitrag (Tucek, 2006).

Mittels systematischem Einsatz von Videodokumentation und Modell der chronobiologischen Forschung fanden wir eine Anknüpfung an das historische regulationsmedizinische Konzept der Altorientalischen Musiktherapie. Im Unterschied zur früheren Humoralmedizin, die von einer Regulation mittels der vier Säfte ausging, spricht die Chronobiologie von der zeitlichen Organisation in Physiologie und Verhalten biologischer Organismen. *„In dieser Organisation spielen Rhythmen, häufig von endogenen (inneren) biologischen Uhrsystemen verursacht, eine*

große Rolle. ... Zeitliche Organisation ist für alle lebenden Organismen von großer Bedeutung. ... Das Leben wird durch sich wiederholende Ereignisse gekennzeichnet. Die Periodenlängen für biologische Rhythmen reichen von Millisekunden bis zu Jahren. Zellteilung, Atmung, Herzschlag und Verhalten sind nur einige Beispiele.“ (vgl.: <http://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Biologie>).

Unsere Überlegung hierzu war, dass gemeinsames Erleben zwischen Patient und Therapeut anhand entsprechender physiologisch messbarer Korrelate darstellbar sein müsste.

Mittels Messungen der Herzrhythmen wird die jeweilige Dominanz eines der beiden komplementären interaktiven Systeme des Vegetativen Nervensystems auf den Schrittmacherknoten des Herzens gemessen:

- Der *Sympathikus* wirkt als beschleunigender Anteil des Autonomen Nervensystems (ANS), und generiert Kampf, Flucht, Leistung, etc.
- Der *Parasympathikus* fördert hingegen die Regeneration und ermöglicht Erholung. Daher ist der parasympathisch gesteuerte Anteil der Herzratenvariabilität (HRV) Ausdruck von Erholungsfähigkeit, die eine unabdingbare Voraussetzung für die Gesundheit darstellt.

Beide Funktionskreise sind ausgesprochen differenziert und ineinander verwoben.

Durch die Messung der Herzratenvariabilität (HRV) lassen sich Gesundheitsparameter wie etwa, Vitalität, biologisches Alter, Regulationsfähigkeit, körperliche und mentale Belastbarkeit, Erholungsfähigkeit sowie Schlafqualität ablesen.

Durch die Koordination von Atemfrequenz und Herzschlagfolge kommt es zu einer Restrukturierung der psycho-physiologischen Abläufe im Sinne einer „Ökonomisierung“ des Gesamtsystems, die sich im „Spektrogramm“ widerspiegelt.

Diese setzt sich aus folgenden Frequenzbereichen zusammen: (Abbildung 4):

- *Very – Low – Frequency – Bereich (VLF)*, der sich in einem Periodenbereich zwischen 25 sec. und 5 min. in der Frequenz von 0,04–0,0033 Hz. bewegt, in Abhängigkeit von Körperlage, körperlicher Aktivität und Thermoregulation.
- *Low – Frequency – Bereich (LF)*, der sich in einer Periodendauer von 7 bis 25 Sekunden zwischen 0,04 und 0,15 Hz. bewegt. Er ist parasympathisch und sympathisch gesteuert und korrespondiert mit der Blutdruckrhythmik.
- *Der High – Frequency – Bereich (HF)* im Bild bewegt sich in einer Periodendauer zwischen 2,5 und 7 Sekunden in der Frequenz von 0,15 bis 0,4 Hz. Er ist parasympathisch gesteuert und wird über die Atmung moduliert.

Ein weiterer wichtiger Begriff im Rahmen der Regulationsdiagnostik ist jener der „respiratorischen Sinusarrhythmie“ (RSA): Darunter versteht man die Koordination von Herz- und Atemfrequenz, im Idealfall in einem Verhältnis von 4:1 (z. B. 60 Herzschläge bei 15 Atemzügen pro min). Die RSA wird im Spektrogramm in

horizontalen Linien im Bereich zwischen 0,2 und 0,4 Hz vorwiegend im erholsamen Schlaf sichtbar. Weiterführende Literatur: Hildebrandt, et al., (1998); Moser, et al., (1994); Moser, et al., (1999); Moser, in Tucek, (Hrsg.). (2005a).

Mittels einer SMARD-Watch – einem weiteren System für die nicht-invasive Messung und Analyse zur Regulations-Diagnostik lassen sich ebenfalls die Parameter Herz- und Pulsfrequenz (HF und PF), sowie Muskelaktivität (EMG), Hautpotential (HP) (vgl. Bureš, 1960), Hautwiderstand (HW) (vgl. Boucsein, 1988), Hauttemperatur (HT) und Konvektionstemperatur (KT) (vgl. Balzer, und Hecht, 2000; Boucsein, 1988; Bureš, und Petráň, et al. 1960; Ferstl, 2005; Fritz, 2005) messen.

Mit beiden Messmethoden lassen sich neben der Zustandserhebung des Vegetativen Nervensystems im Sinne von Entspannung, Aktivierung oder Stress auch die Beziehungsdimension einer therapeutischen Intervention anhand der Synchronisation zwischen dem Therapeuten und der Patientin darstellen. Durch die Kombination von Videodokumentation mit chronobiologischen Messungen konnten wir die Wirkeffekte der Altorientalischen Musiktherapie nachvollziehbarer gestalten und haben nunmehr auch die Möglichkeit diesen Therapieansatz in Lehre und Praxis weiterzuentwickeln. Die dargestellten Messprinzipien bieten dem Therapeuten ein zusätzliches Hilfsmittel, um die Rückmeldungen von Patienten sowie eigene Wahrnehmungen und Einschätzungen der Situation anhand objektiver Messdaten zu reflektieren. Die hier gezeigten Ansätze eröffnen neue Möglichkeiten und Perspektiven für die Evaluierung musiktherapeutischer Prozesse.

Zusammenfassung und Ausblick

Angelehnt an Dittmanns Idee einer Taditiologie (2004) und Bhabas Hybriditätskonzept (2000) stelle ich die Altorientalische Musiktherapie nicht in die Denktradition einer verloren gegangenen blühenden Vergangenheit, die in größtmöglicher Reinheit wieder erstehen soll.

Vielmehr soll Tradition dahingehend aufgefasst werden, dass statt Abfall von einer glorreichen Vergangenheit die „Vollendung“ noch vor uns liegt. Die Altorientalische Musiktherapie hat sich in den letzten Jahren durch vielfältige Erfahrungen mit Patienten und Studierenden in ihrer Form stark gewandelt. Unter Beibehaltung eines grundlegend ressourcenorientierten methodischen Vorgehens auf der Grundlage eines positiven Menschenbildes fürchte ich nicht den Verlust ihrer Identität. H.P. Dürr bringt die hier angestellten Überlegungen auf den Punkt: *„Ähnlich wie die Artenvielfalt für die dynamische Stabilität des Biosystems wesentlich ist, so ist für die Zukunftsfähigkeit des Menschen die kulturelle Vielfalt wich-*

tig. In der Vielfalt der Kulturen spiegelt sich mehr vom Wesen der „eigentlichen Wirklichkeit“ wieder als in jeder einzelnen Kultur, die jeweils nur einer bestimmten Wahrnehmung den Vorzug gibt.“ (in Fasching 1999)

Literatur

- Aldridge, D. (2006): Performative Health – a commentary on Traditional Oriental Music Therapy. *Music Therapy Today (Online)* Vol. VII (1) 65–69. available at <http://music-therapyworld.net>
- Al-Faruqi, L. I. (1981): *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms*. Westport, Connecticut
- Al-Faruqi, L. I. (1985): Music, Musicians and Muslim Law. *Ethnomusicology* 17(1), 3–36
- Bachmaier-Eksi M. (2004): Konstitutionelle Altorientalische Musiktherapie. In: *Ärztzeitschrift für Naturheilverfahren* 45,10
- Bhabha, H. K. (2000). *Die Verortung der Kultur*. Tübingen (The Location of Culture. London-New York 1994)
- Brandes, V.; Frieske, M.; Adelhardt, A.; Tebart, A. (2005): Abschlussbericht Musikwirkung unter klinischen Bedingungen – Morphologische Wirkungsanalyse (04.12.2004–15.02.2005). Im Auftrag des Forschungsnetzes Mensch und Musik der Universität Mozarteum Salzburg (unveröffentlicht)
- Boucsein, W. (1988): *Elektrodermale Aktivität*. Berlin
- Bureš, J. und Petráň, M. et al. (1960): *Electrophysiological Methods in Biological Research*. Prag
- Campbell, J. (1996): *Die Masken Gottes*. Band 1–4. München
- Chottin, A. (1949–51): *Arabische Musik*. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd 1. Kassel, Basel, 577–601
- Choudhury, M. L. Roy (1957): Music in Islam. In: „*Journal of the Asiatic Society*.“ Letters. 23 (2), 43–102
- Dietzsche, P. (1984): *Das Erstaunen über das Fremde*. Frankfurt
- Dittmann K. (2004): *Tradition und Verfahren*. Philosophische Untersuchungen zum Zusammenhang von kultureller Überlieferung und kommunikativer Moralität. Nordestedt
- Duala-M'bedy, M. (1977): *Xenologie*. Die Wissenschaft vom Fremden und die Verdrängung der Humanität in der Anthropologie. Freiburg/München
- During, J. (1988): *Musique et Extase*. Paris
- During, J. (1989): *Musique et Mystique dans les traditions de l'Iran*. Paris, Teheran: hg. vom Institut Francais de Recherche en Iran
- Elias, N. (1987): *Engagement und Distanzierung*. Arbeiten zur Wissenssoziologie I, Frankfurt a. M.

- Engel, C.; Lewicki, R. (Hrsg.) (2005): Interkulturalität: Slawistische Fallstudien/Interkulturowość: Studia Slawistyczne. Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft; Bd. 12
- Endreß, G. (1991): Der Islam. Eine Einführung in seine Geschichte. München
- Engel, H. (1987): Die Stellung des Musikers im arabisch-islamischen Raum. Bonn:
- Farmer, H. G. (1926): The influence of music from Arabian Sources. In: Proc. of the 52nd Session of The Musical Ass.. London, 89–124
- Farmer, H. G. ((1929): A History of Arabian Music to the XIIIth Century. London
- Fasching, G. (1999): Das Kaleidoskop der Wirklichkeiten. Über die Relativität naturwissenschaftlicher Erkenntnis. Wien, New York
- Ferstl, E. (2005): Untersuchung von Zusammenhängen zwischen psycho-physiologischen Reaktionen und dem Leistungsverhalten von Musikern in Auftrittssituationen. Unveröffentlichte Dissertation, Universität Mozarteum. Salzburg
- Fritz, F. M. (2005): Eine Methode zur Klassifizierung von Regelvorgängen biologischer und musikalischer Prozesse mit Hilfe eines künstlichen neuronalen Netzes. Unveröffentlichte Dissertation, Universität Mozarteum. Salzburg
- Giesen, B. (1991): Die Entdinglichung des Sozialen. Eine evolutionstheoretische Perspektive auf die Postmoderne. Frankfurt
- Guettat, M. (1980): „La Musique classique du Maghreb“. Paris
- Güvenç, R. O. (1985): Geschichtlicher Abriss der Musiktherapie im Allgemeinen und im Besonderen bei den Türken. Studentexte der Schule f. Altorientalische Musik – und Kunsttherapie edited by Tucek, G., – Band 1
- Hartmann, D.; Janich, P. (1996) (Hrsg.): Methodischer Kulturalismus. Zwischen Naturalismus und Postmoderne. Frankfurt a. M.
- Haustein, A. (2000): Interkulturalität. In: Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart hg. von Schnell, R.. Stuttgart/Weimar, 231–232
- Hecht, K.; Balzer H.-U. (1999): Chronopsychobiologische Regulations-Diagnostik (CRD) – ein neuer Weg zur objektiven Bestimmung von Gesundheit und Krankheit. Berlin
- Kermani, N. (2003): Gott ist schön. Das ästhetische Erleben des Koran. 2. Auflage
- Kim, Y. Y.; Gudikunst W. B. (1996): Theories in Intercultural Communication. Californien
- Krusche, D. (1983): Japan. Konkrete Fremde. Dialog mit einer fernen Kultur. Stuttgart (2. überarb. Aufl.)
- Kümmel, W. F. (1977): Musik und Medizin – Ihre Wechselbeziehung in Theorie und Praxis von 800 bis 1800. Freiburg
- Moser, M.; Lehofer, M.; Sedminek A.; Lux M.; Zapotoczky, H. G.; Kenner, T. und Noordergraaf, A. (1994): Heart rate variability as a prognostic tool in cardiology. Circulation, 90, 1078–1082
- Moser, M.; Frühwirth, M.; Bonin, D. von; Cysarz, D.; Penter, R.; Heckmann, C. und Hildebrandt, G. (1999): Das autonome (autochrone) Bild als Methode zur Darstellung der Rhythmen des menschlichen Herzschlags. In : P. Heusser (Hrsg): Hygiogenese. Bern, 207–223
- Pieper, J. (1963): Tradition als Herausforderung. Aufsätze und Reden. München

- Prieler Woldan, M. (1996): Sinnvoll studieren und etwas Notwendiges tun. Projektstudium für Berufstätige- ein Modell universitärer Erwachsenenbildung in Österreich. München, Wien
- Schäffter, O. (Hrsg.) (1991): Das Fremde. Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung. Opladen, 11–42
- Schäffter, O.: Modi des Fremderlebens. Deutungsmuster im Umgang mit Fremdheit (Manuskript heruntergeladen am 3.3.2007 ebwb.huberlin.de/team/schaeffter/downloads/III_19_Modi_des_Fremderlebens_Endv.pdf)
- Schimmel, A. (1985): Mystische Dimensionen des Islam. Die Geschichte des Sufismus. Köln
- Shiloah, A. (2002): Die Islamische Musik. In: Lewis, B. (Hrsg.): Welt des Islam. München
- Touma, H. H. (1975): Die Musik der Araber. Wilhelmshaven
- Tucek, G. (2003): Altorientalische Musiktherapie im Spannungsfeld zwischen interkulturellem Dialog und transkultureller Anwendung. Vom traditionellen Wissenssystem zum transkulturellen Wissenstransfer. Dissertation an der Fakultät für Human- und Sozialwissenschaften der Universität Wien
- Tucek, G. (2003a): Altorientalische Musiktherapie im interkulturellen Dialog – Kulturimmanente und kulturtranszendente Aspekte im Menschenbild. In: Egner, H. (Hrsg.): Heilung und Heil. Begegnung – Verantwortung – Interkultureller Dialog, Düsseldorf und Zürich, 120–148
- Tucek, G. (2005): „Traditional Oriental Music Therapy“ in neurological rehabilitation. In: Aldridge D. (ed): Music therapy and neurological rehabilitation performing health, London, 211–230
- Tucek, G. (2005a) (Hrsg.): Musik und Medizin – Beiträge zur Musik- und Therapiefor- schung 1995–2004, Wien
- Tucek, G. (2006): Traditional oriental music therapy – a regulatory and relational approach. Music Therapy Today (Online 1st October) Vol. VII (3) 623–647 available at <http://musictherapyworld.net>
- Tucek, G. (2006) (Hrsg.): Neuere Forschungsmethoden der Musiktherapie in Österreich (Themenheft). In: Musik-, Tanz- und Kunsttherapie, 17. Jg., Heft 2, 59–116
- Waldenfels, B. (1976): Die Verschränkung von Innen und Außen im Verhalten. In: Phäno- menologische Forschungen Bd.2, München, 102–129
- Waldenfels, B. (1987): Ordnung im Zwielficht. Frankfurt
- Weber, Max (1980): Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie, 5., rev. Aufl. (Besorgt von J. Winkelmann), Tübingen
- Wernhart, K. Zips, W. (1998) (Hrsg.): Ethnohistorie – Rekonstruktion und Kulturkritik – eine Einführung, Wien

Mag. Dr. phil. Gerhard Tucek, Institut für Ethno-Musik-Therapie;
 A-3924 Schloß Rosenau, Niederneustift 66. Austria
 e-mail: info@ethnomusik.com