

Vorwort

Liebe Leserinnen, lieber Leser,

das 11. Jahrbuch ist ein Buch über Formen in ihrer Bedeutung für die Theorie und Praxis der Musiktherapie. Formen werden unter verschiedenen Aspekten betrachtet: musikalische Formen – seelische Formenbildung.

Wir erfahren, dass es offene und geschlossene Formen gibt, dass Formen beweglich sind, sich bilden und umbilden (transformare) können, auch, dass sich Formvorstellungen ändern können.

Weiterhin erfahren wir, dass Musik aus der Bildung von musikalischen Formen entsteht und diese – man kann es bei manchen Improvisationen ablesen – entstehen durch ritualisierte oder/und sich wiederholende musikalische Abläufe, durch motivische Gestaltungen.

F. G. Grootaers geht davon aus, dass Formenbildung ein Passepartout darstelle zum seelischen Geschehen – damit wäre ein Zusammenhang von musikalischer Formenbildung und seelischen Prozessen hergestellt. H. C. Miersch geht so weit, in den musikalischen Formen Mandalas aufzuspüren. In seiner Arbeit zitiert er u. a. aus einem Brief von C. G. Jung an den Bartók-Biografen Serge Moreux: „Die musikalische Form ist Ausdruck des zirkulären Charakters unbewußter Prozesse ...“ (Jung 1950, bei Miersch).

Einige Autoren betonen in ihren Arbeiten den Zusammenhang von (musikalischer) Form und Zeit.

So auch in unserem ersten Beitrag: „Neue(s) Formen? Form in der Musik des 20. Jahrhunderts und in Improvisationen der Musiktherapie“ von P. Hoffmann. Der Autor untersucht den Formbegriff in der Musik des 20. Jahrhunderts: „Form wird wahrnehmbar im zeitlichen Verlauf durch die spezifische Gestaltung des musikalischen Materials“, schreibt Hoffmann. In seinem Artikel geht er von Musik aus, in der Komponisten häufig, nun willentlich, auf die Gestaltung von (herkömmlichen) Formen verzichten und mit dem Zeitbegriff experimentieren. So entwickeln sich neue Formen und – damit verbunden – eine neue Freiheit in der Musik. Im Weiteren betrachtet Hoffmann Improvisationen unter dem Formaspekt und weist darauf hin, dass es „ein weit verbreitetes Klischee“ sei, Improvisationen mit Formlosigkeit gleichzusetzen. „Offenheit und Freiheit ergeben sich durch den offenen und freien Umgang mit Form ...“ Und auf musiktherapeutisches Improvisieren bezogen konstatiert er: „Nicht Form als starrer Umriss (mit Qualitäten von Ruhe und Zuständlichkeit assoziiert), sondern das Entwickeln zur Form hin, als lebendige, dynamische Qualität, die mit einem ständigen Hantieren zwischen Suchen, Finden und Verwerfen verbunden ist, steht im Mittelpunkt.“ Einen Zusammenhang der Einengung musikalischer Formenbildung mit Erkrankungen, in denen der Verlust zeitlicher Orientierung auffällig ist, untersucht Hoffmann am Beispiel

depressiver Patienten und verbindet dies mit Überlegungen zur musiktherapeutischen Behandlung, die den Abschluss seines Beitrages bilden.

F. G. Grootaers Artikel „Formenbildung – Versuch über die Morphologie eines allgemeinen Wirklichkeitsprinzips“ stellt eine detaillierte Auseinandersetzung mit der Methode der Morphologie der Musiktherapie dar. Er würdigt mit dieser Arbeit Wilhelm Salber, der die psychologische Morphologie grundlegend entwickelt hat. Anhand eines Gruppenbeispiels wird die Methode der Morphologie der Musiktherapie exemplifiziert. Dabei wird seelische Formenbildung in den Fokus gerückt und untersucht. Grootaers ist der Auffassung, dass in der Formenbildung (FB) das seelische Geschehen erst erkennbar werde: „Im Denken, Sagen und Handeln kommt die seelische FB auf eine jeweils spezifische Weise zum Ausdruck.“ Er bemerkt, dass Formenbildung von selbst geschehe. Auch hier wird ein Zusammenhang von Formenbildung und Zeit betrachtet. Grootaers meint, dass ein immanentes Regelwerk seelischer Formenbildung „eine Stabilität im Übergang“ sei und erklärt weiter: „Das Phänomen Übergang lässt sich besser verstehen, wenn wir es mit dem Phänomen der Zeitlichkeit in Austausch bringen.“ Diese Übergänge, die sich in seelischen Werken ereignen, bergen ein Risiko: Sie „... führen notwendig in Unsicherheitszonen.“ Auch sieht Grootaers die Zeit der Gruppenbehandlung als stellvertretend für eine ganze „Lebenszeit mit ihren Vergangenenheits- und Zukunftshorizonten“ an.

Um Transformation und ihre Prozesse verständlich zu machen, dienen Ch. Steingruber in ihrer Arbeit „TransFormation und Musik – Gedanken zu Formbildungsprozessen durch die rezeptive Musiktherapie-Methode ‚Guided Imagery and Music‘ (GIM)“ Theorien aus der Psychotherapie und der transpersonalen Psychologie, humanistische und musikpsychologische Konzepte sowie Imaginationstheorien als Basis. Prozesse der Transformation finde man in der rezeptiven Musiktherapie-Methode Guided Imagery and Music (GIM) nach Helen Bonny. In dieser Methode „kommen Kompositionen klassischer und romantischer Musikepochen zum Einsatz. Vom Therapeuten verbal begleitet, wird der Patient ermutigt, sich während der Musikhörphase seinem intuitiven Erleben zu überlassen und dieses verbal und nonverbal zu artikulieren.“ Die Autorin beschreibt eine Studie, die sie im Rahmen ihrer Masterthesis an der Zürcher Hochschule der Künste zur Ermittlung von Transformationsprozessen durchgeführt hat, in der vier gesunde freiwillige Klienten die Methode GIM unter ihrer Leitung erlebt haben. Sie gibt anhand tabellarisch aufgelisteter Verläufe Einblick in die Transformationsprozesse der einzelnen Kandidaten. Dazu schreibt sie: „Bewusstseinszustände oder Bewusstseinsstrukturen können sich während einer Transformation neu formieren und umorganisieren. Solche Ereignisse können u. a. eine tiefgreifende Veränderung in der Selbstwahrnehmung und der Weltansicht bedeuten.“

Auf die Bedeutung von Musik als Form, die seelisches Erleben in Gang setze, seelischen Raum erschaffe, zielt I. Böhme in ihrem Beitrag „Ästhetische Erfahrung als

tiefstes Element seelischen Erlebens. Form und Formlosigkeit in Prozessen seelischer Veränderung und Gestaltung“ ab. Sie thematisiert Kunstformen von Musik, deren Gestaltung und Bedeutung sowie die Nähe der Musik zum Körper in Stimme und Bewegung im Singen und im Tanz. Ästhetische Erfahrungen zeigt sie schwerpunktmäßig auf am Beispiel des Fernsehstückes „Geistertrio“ von S. Beckett. Das Stück geht mit einer spezifischen Verwendung der Musik von Beethoven einher. „Die atmosphärische Entwicklung, die die innere Entwicklung des Protagonisten abbildet, wird im Wechselspiel der musikalischen Themen gezeigt.“ Elemente des Stückes treten in spiralförmiger Bewegung in eine gleichsam musikalische Beziehung zueinander. Über den Weg emotionaler Verdichtung erschließt sich in einem Moment der Begegnung eine Sinnstruktur. Die Autorin beschreibt ästhetische Erfahrungen als sinnliche Erfahrungen, dabei seien früheste Erlebensformen im Spiel. Im Verlauf ihrer Arbeit zitiert sie Reimund Reiche mit der Aussage, wenn „ein psychoanalytischer Prozess zu sich selbst findet, kommen Inhalt und Form tendenziell zur Deckung. (...) Inhalt: das sind in diesem Fall die Probleme, Traumen und Konflikte, derentwegen der Analysand ursprünglich gekommen war. Form: das ist die Art und Weise, wie diese Inhalte innerhalb des analytischen Behandlungsrahmens sukzessive in die Übertragung kommen, dort zur Darstellung, zur Auflösung oder Umformung gelangen, auf jeden Fall: eine neue Gestalt annehmen.“

Martin Deuter richtet in seinem Beitrag „Teilhabe – Verstehen – Veränderung, Formprozesse in der musiktherapeutischen Improvisation“ seinen Fokus auf die Dynamik von Formen und deren Veränderung. Er stützt sich dabei auf Theorien der morphologischen Psychologie und der Gestaltpsychologie. Anhand einer Fallvignette mit einem kriegstraumatisierten Patienten zeigt Deuter auf, wie sich Musiktherapie in einer therapeutischen Beziehung gestaltet. Im Laufe der fünf beschriebenen Sitzungen ist es dem Patienten möglich geworden, sich von negativem, reizüberflutendem Geräuscherleben zu distanzieren, Selbstvergessenheit zu erleben und Zugang zu früherem positivem Erleben zu finden. Im weiteren Schritt seiner Arbeit überprüft und erläutert M. Deuter die therapeutische Haltung, die zu den Veränderungen des Patienten geführt haben mögen. Danach richtet sich das Augenmerk des Autors auf musikalische Formen in der beschriebenen speziellen Therapiesituation und es schließen sich allgemeine Überlegungen zu dem Thema an. „Im Sinne des Gestaltbegriffs wird, wenn von Form die Rede ist, die Veränderung mitgedacht. Der therapeutische Prozess zielt auf Veränderung; es geht jedoch auch darum, im Verstehen des Gegebenen die Voraussetzung für mögliche Veränderungen erst zu schaffen. Das Verstehen stützt sich dabei u. a. auf die Teilhabe an der gemeinsamen Situation; Teilhabe kann, wie in der Fallvignette deutlich werden sollte, den temporären Verzicht auf Veränderung erfordern.“

Es schließt sich ein Fallbericht über „Geigenduos in der Musiktherapie“ von J. A. Kraft an, in der die Autorin ihre vier Jahre andauernde Arbeit mit einem älteren

Mann beschreibt, der an Alzheimer-Demenz erkrankt ist. Der Patient konnte bereits Geige spielen und im Duett mit ihm stellte Kraft haltgebende musikalische Formen und Strukturen zur Verfügung. Gleichzeitig diente dem Patienten das Spielen in diesem Falle klassischer Stücke nach Noten dem Training von Aufmerksamkeit und Wahrnehmung. Die Überlegungen der Autorin gehen dahin, dass beim aktiven Musizieren beide Hirnhemisphären stärker miteinander vernetzt werden. Das könne bedeuten, dass beschädigte oder ausgefallene Funktionen auf verschiedene Weise kompensiert werden können. J. A. Kraft beschreibt diesen Fall vor dem Hintergrund der Kenntnis von und in Anlehnung an die „Neurologische Musiktherapie“ (NMT). Die NMT „ist eine trainings- und übungszentrierte Form der Musiktherapie, die auf den neurowissenschaftlichen Erkenntnissen der Musikwahrnehmung und des aktiven Gestaltens von Musik beruht. Ausgehend von fundierten Forschungsergebnissen beinhaltet sie evidenzbasierte und standardisierte Behandlungstechniken mit den Zielen der Rehabilitation, Entwicklungsförderung, Adaptation und besonders der Ressourcenaktivierung im Bereich neurologischer Erkrankungen.“

H. C. Miersch hat zum Thema seines Aufsatzes über Formen „Das musikalische Mandala“ erwählt; er soll den Abschluss der Beiträge über Formen bilden. Mandalas sind kreisförmige Bilder, die der Meditation dienen. Der Autor geht von den Ausführungen C. G. Jungs aus, der über Mandalas forschte, sie aus verschiedenen Kulturkreisen „sammelte, ihre Symbolik analysierte und ihre Rolle in der Psychotherapie beschrieb“. Das Runde der Mandalas deutete Jung als ein Symbol des Selbst. Eine im Mandala ausgedrückte Ordnung sah Jung als Selbstheilungsversuch an. Mandalas müssen – nach Jung – nicht bildlich dargestellt werden, sie können mit den Händen geformt, getanzt oder als Musik erklingen. Aline Valangin und Aleks Pontvik prägten später unabhängig voneinander den Begriff des musikalischen Mandalas. Beide wendeten dabei diesen Begriff auf „Die Kunst der Fuge“ von J. S. Bach an. Die Frage stellt sich, ob es Mandalas in der Musiktherapie gibt. Dazu führt Miersch aus der anthroposophischen Musiktherapie zwei Beispiele an, die als Mandalas eingesetzt werden können. Abschließend stellt er die Frage, warum es lohnend sein könnte, über musikalische Mandalas als Meditationen in Musik nachzudenken, und überlegt weiter, ob ein musikalisches Mandala ein Gegengewicht zur verbreiteten Methode der Improvisation bilden könnte. Könnte ein musikalisches Mandala „Durch die geschlossene Form, den ‚hegende[n] Kreis‘, gar ein ‚Antidot für chaotische Geisteszustände‘ sein?“

Neben diesen vielfältigen Artikeln möchte ich auch drei Rezensionen von Büchern empfehlen, die sich mit dem Themenbereich der Formen in unterschiedlicher Weise auseinandergesetzt haben – sie befinden sich am Schluss dieser Jahrbuchausgabe.

September 2015

für das Redaktionsteam
Hanna Schirmer