

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Zauber der Musik

Bewusstseinsveränderungen im Ritual

Verfasserin

Annette Wilhelm- Narosy

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Phil. (Mag. phil.)

Baden, 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuer:

A 307 297
Völkerkunde
Univ- Prof. Dr. Manfred Kremser

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	4
1.1.	Gegenwärtiger Forschungsstand	7
1.2.	Zielsetzung und Fragestellung	11
1.3.	Methoden und Theorien	12
2.	Der musizierende Mensch	17
2.1	Ursprung und Sinn von Musik	17
2.2.	Drei Thesen zur Konzeption einer Musikanthropologie	27
2.3.	Physiologische und psychologische Bedingungen der akustischen Wahrnehmung	29
2.4.	Rhythmus	35
2.4.1.	Rhythmische Notation	38
2.4.2.	Das Tempo	39
2.4.3.	Wechsel und Wiederholung	41
2.4.4.	Zur Anthropologie des Rhythmus	42
2.4.5.	Rhythmus als Ästhetik der leiblichen Erfahrung	45
2.4.6.	TaKeTiNa- Rhythm for Evolution	47
2.4.7.	Rhythmusarchetypen im TaKeTiNa- Prozess	48
2.4.8.	Kognitive Aspekte der Entwicklung von Rhythmus	50
3.	Das menschliche Bewusstsein als Forschungsgegenstand	54
3.1.	Zum Begriff und Wesen „Bewusstsein“	55
3.2.	Neurophysiologische Vorgänge der Musikwirkung auf den Menschen	59
3.2.1.	Gehirnwellen	62
3.3.	Die Erzeugung außergewöhnlicher Bewusstseinszustände	64
4.	Musik und Trance	73
4.1.	Musikethnologische Analyse	73
4.2.	Begriffsklärung von Trance, Ekstase und Besessenheit	78
4.3.	Musik und Trance im rituellen Kontext	88
4.3.1.	Musik und Ritual	88
4.3.1.1.	Heilrituale	96

4.3.1.2. Die religiöse Trance	99
4.3.2. Musik und rituelle Besessenheit	102
4.3.2.1. Der senegalesische Ndepp. Semiotische Ritualanalyse	105
4.4. Die klanggeleitete Trance in der Musik-Psychotherapie	115
4.4.1. Erlebniswelt Klang-Archetypen	122
4.4.2. Schamanismus und Musiktherapie	124
5. Abschließende Bemerkungen und Ausblick	131
6. Literaturverzeichnis	134
Anhang	146
Zusammenfassung	146
Lebenslauf	147

Zum Thema

1. Einleitung

Es gibt keine menschliche Kultur ohne Musik, das heißt eine Kultur ist offensichtlich nicht lebensfähig ohne Musik. Somit ist Musik ein Teil der lebensnotwendigen kulturellen Umwelt des Menschen, sie erhält und stabilisiert das Verhältnis des Menschen zu seinen Mitmenschen, zur Natur, zu Gott beziehungsweise zur Transzendenz.

Das Medium Musik wendet sich aufgrund seiner ureigensten Qualität an den ganzen Menschen. So kann es zur Koordination, Integration und Harmonisierung von Verstand, Gefühl und Psychomotorik beitragen. Eine Trennung unserer seelischen, geistigen und körperlichen Eigenschaften, durchaus bezeichnend für unsere heutigen technisierten, anonymen, kommunikations- und erlebnisarmen Lebensumstände, kann so mit Hilfe von Melodie, Harmonie und Rhythmus teilweise überwunden werden. Das Verhältnis des Menschen zu sich selbst und zu anderen wird dadurch ausgeglichen und stabilisiert und kann letztendlich zu einer Annäherung und Verständigung zwischen Angehörigen verschiedener Kulturen führen.

Zur anthropologischen Bedeutung der Musik, die aus der Phylogenese als auch der Ontogenese hergeleitet wird, lässt sich hervorheben, dass keiner dieser Entwicklungsvorgänge ohne akustisch-musikalische Phänomene existieren könnte, sie wären ohne sie nicht einmal denkbar. Das neurovegetative System des Menschen ist besonders aufnahmebereit für musikalisch-akustische Reize. Die Hörzellen reagieren schon auf Reizenergien, die ungefähr zehn Millionen mal kleiner sind als zum Beispiel die Energie, die beim Berühren eines Gegenstandes den Tastsinn anspricht. Von allen menschlichen Sinnen ist der Hörsinn der sensibelste. Zugleich ist er besonders eng mit unseren Gefühlen verbunden, da es eine direkte Verbindung der Ohren zum Gefühlszentrum, dem "Limbischen System" gibt.

Phylogenetisch, also aus der Perspektive der Menschheitsgeschichte betrachtet, spielt der Hörsinn die Rolle einer "Alarmglocke", die auch während des Schlafs auf drohende Gefahren

aufmerksam macht. Aber auch ontogenetisch betrachtet spielt der Hörsinn insofern eine besondere Rolle, als bereits im pränatalen Stadium der Fötus auf akustische Reize reagiert. Er erlebt zum Beispiel das rhythmische Gehen und Atmen der Mutter oder das Pulsieren ihres Herzschlages. Entwicklungspsychologisch betrachtet kann die Musik durch rhythmisch-akustische, beziehungsweise musikalische Klänge ein existentiell bedeutsames Mittel zur Überwindung der Trennungsangst, dem Geburtstrauma des Neugeborenen, sein.

Die Musik bietet die Möglichkeit einer besonderen Form des Sich Begegnens einer oder mehrerer Personen. Dieses auditive Sich Begegnen in der "Welt des Hörens" ist ein Ereignis, dem sich die Beteiligten nicht entziehen können. Reize, die über das auditive System vermittelt werden, rufen im menschlichen Organismus Wirkungen besonderer Prägung hervor. Bei keinem der menschlichen Sinne, wenn man vom Schmerzsinne absieht, ist der emotionale Anteil so hoch wie beim auditiven System. Dies ergibt sich auch aus dem anatomischen Aufbau und der funktionellen Organisation des Hörsystems. Während die Seheindrücke ein Minimum von emotionaler Beteiligung zeigen, ist der emotionale Anteil bei der Gehörswahrnehmung um ein Vielfaches größer.

Ein weiterer Unterschied zwischen den beiden Sinnen ist in der Zeitlichkeit zu sehen.

"Jeder Laut – ein einzelner Ton, ein Geräusch oder auch gleichzeitig erklingende Töne, die sich zu einem Akkord vereinigen – ist ein Ereignis in der Zeit. Die Musik ist eine Kunst "in der Zeit". Beraubt man die Musik oder musikalische Elemente ihrer eigentlichen Zeitlichkeit, um sie als Gegenstand der Empfindung oder Wahrnehmung experimentell in den Griff zu bekommen, so hat man die Musik der Musik beraubt" (Harrer, 1976, S. 15).

Bei sehr vielen Menschen bewirkt passives Hören von Musik, beziehungsweise aktives Musizieren eine Veränderung der Stimmungslage, die zu einer Änderung der „Klarheit“ des Bewusstseins führen kann. Auf diese Weise besteht die Möglichkeit, sich aus der Wirklichkeit zu befreien. Menschen befinden sich dann in einem Zustand, einem Raum, wo sich alle Arten von Phantasien, Wünsche und Träume entfalten können. Die Macht der Musik führt bis zu Trance und Ekstase. *"Die Musik ist ein Geschehen, das langsam anhebt und sich allmählich immer mehr entfaltet und den Menschen, selbst wenn er der Produzent dieser Musik ist, mit sich reißt und etwas aus ihm macht, das mehr ist als er selbst"* (Harrer, 1976, S. 14).

Klang und Harmonie, Melodie und Rhythmus sind wohl die herausragenden Parameter der Musik, wobei auch die Dynamik und die musikalische Form dazugehören. Durch Wiederholung und Steigerung rhythmischer Figuren, lassen sich musikalische Elemente

stärker und lustvoller empfinden, dabei tritt man zunehmend in einen als raum- und zeitlos beschriebenen Zustand. Das zeigt sich besonders deutlich beim Trommeln. Der Genuss an einer rhythmischen Wiederholung entsteht, wenn die Bewegung, so scheint es, anfängt „zu denken“. Der ganze Körper, und nicht nur der Kopf und die Hände spielen, drückt dadurch seine Empfindungen aus. Eine grundlegende Antriebskraft für musikalische Aktivitäten jeder Art ist der Wunsch oder auch der Trieb, die eigenen Emotionen mitzuteilen. Sprache und Musik sind sich in vielen Dingen ähnlich und doch gibt es einen gravierenden Unterschied: Sprache hat einen lexikalischen Teil und einen emotionalen Teil. Musik hingegen hat nur diesen emotionalen Aspekt.

Aus psychoanalytischer Sicht betrachtet, stellen bereits die ersten Laute des Kindes wie auch das Singen und Musizieren einen Ausdruck von Triebregungen beziehungsweise von Gefühlspotentialen dar. So werden unter anderem psychisches und psychosomatisches Wohlbefinden bekräftigt. Ob es nun die Atmung bei einem Blasinstrument, die Arm- und Handbewegung bei einem Streichinstrument oder beim Trommeln auf einem Schlaginstrument ist – das Bedürfnis nach Bewegung stellt hier einen Überschuss an Triebenergie dar, die dann als Äußerung des Ichs im Instrumentalspiel zum Ausdruck gebracht wird.

Den eigentlichen ethnologischen Zugang möchte ich in folgender Weise abschließend darstellen:

Musik bezaubert und berührt, Musik besitzt geheimnisvolle Kräfte, transformiert und hat die Macht, neue Kulturräume zu öffnen innerhalb derer Begegnungen und Berührungen zwischen konkreten Personen stattfinden können. Der Mensch wird möglicherweise auch zum „Fremden“ innerhalb der eigenen Kultur und oszilliert zwischen mehreren Kulturräumen. Musik relativiert die Begriffe Zeit und Raum.

Manfred Kremser schreibt: *“Es war schon immer eine zentrale Motivation...im Studium des Anderen, des Fremden, auch Entdeckungen über die menschliche Grundbefindlichkeit und damit auch über mich selbst, bzw. das Fremde in mir zu machen - also kurz gesagt, über das Universelle das Partikuläre mit dem Partikulären zu verbinden, um dadurch die Einheit in der Vielfalt wahrnehmen zu können. Denn als Menschen sind wir gleichzeitig kulturspezifische Wesen und Angehörige derselben Spezies. Dieser Doppelnatur können wir uns nicht entziehen* (Kremser, 2001, S. 4).

1.1. Gegenwärtiger Forschungsstand

Eine Vielzahl von Wissenschaften beschäftigt sich mit der Wirkung von Musik auf den Menschen, insbesondere dem Erleben und die Verarbeitung von akustischen Reizen.

Im folgenden Kapitel möchte ich einen Überblick über den gegenwärtigen Forschungsstand geben.

Musikwissenschaft:

Prof. Dr. Richard Parncutt¹

Studie und Vortrag (2006) zur „Pränatalen „Erfahrung“ und die Phylo- und Ontogenese der Musik.“

Der menschliche Fötus kann während der zweiten Hälfte der Schwangerschaft hören. Die meisten hörbaren Geräusche sind die inneren Körpergeräusche der Mutter (Stimme, Herz, Verdauung, Bewegungen). Mit seiner Weiterentwicklung verbessert sich das Gehörempfinden des Fötus nach und nach und kann zum Zeitpunkt der Geburt so ausgeprägt sein, wie bei einem erwachsenen Menschen. Der Fötus ist unfähig diese „Erfahrungen“ zu „reflektieren“, da sein Reflexionsbewusstsein sich erst etwa ein Jahr nach der Geburt herausbildet; in diesem Sinn unterscheidet sich der menschliche Fötus nicht vom Fötus irgend eines anderen Säugetiers.

Die Evolutionstheorie behauptet, dass der Fötus empfindlich auf Informationsquellen über den physischen und emotionalen Zustand seiner Mutter, wie etwa die biochemische Zusammensetzung reagiert. Die Wichtigkeit dieser Fähigkeiten für das Überleben erklärt vielleicht, warum das Hören bereits vor der Geburt beginnt. Die emotionale Konnotation von Klang und Bewegung könnte die außergewöhnliche Sensibilität von Kleinkindern auf musikalische Parameter erklären und trägt zu einer Erklärung der Ursprünge der Musik bei, seiner rhythmischen und melodischen Strukturen und seiner Emotionalität und körperlichen Beschaffenheit.

Prof. Dr. Hans Ulrich Balzer²

Forschung zu „Chronobiologische Aspekte der Musikwirkung“.

Musik wird vom Menschen erschaffen und interpretiert. Der Mensch in seiner psychosozialen Einheit ist ein komplexes Wesen, welches einer Vielzahl innerer und äußerer

¹ www.mozart-science.at: Wie Musik wirkt. Dialog der Wissenschaften und Künste. Über die Wirkung von Musik in Kunst- Pädagogik – Medizin. Congress Casino Baden bei Wien. 1.- 4. Oktober. 2006.

² ebenda

Einflüsse unterliegt. Die Chronobiologie befasst sich mit der Untersuchung der funktionellen Zusammenhänge im menschlichen Organismus. Eine Vielzahl biologischer Rhythmen konnte im Menschen inzwischen nachgewiesen werden (Hildebrandt 1998). Auch in der Musik konnten das Vorhandensein biologischer Rhythmen nachgewiesen werden.

Die aufgenommenen Reize werden im ZNS verarbeitet und gelangen über das limbische System durch den sympathicus n. und parasympathicus n. gesteuert auf die Hautoberfläche in Form vegetativer Reaktionen. Es wird die Hypothese aufgestellt, dass der Mensch Musik dann als angenehm empfindet, wenn die in der Musik enthaltenen biologischen Rhythmen beginnen, mit denen des Hörers zu synchronisieren. Dies ist als Voraussetzung zu verstehen. Musik wird vom Menschen mit dem ganzen Körper aufgenommen. Die Reaktion des Menschen auf die Wirkung der Musik als auch die Musik selbst kann vor dem Hintergrund biologischer Zustandsänderungen beurteilt werden (Balzer CRD).

In einer Reihe von Studien (2005) konnte nachgewiesen werden, dass Patienten mit depressiven Episoden durch Musik zeitweilig aus ihrem depressiven Zustand herausgeführt werden können.

Prof. emer. Colwyn Trevarthen³

Biologe und Psychologe, hat in den letzten 30 Jahren zahlreiche Arbeiten im Bereich Neuropsychologie, Gehirnentwicklung und Kommunikation im Kindesalter veröffentlicht. Sein Schwerpunkt liegt in der Erforschung der Rolle von Motiven und Emotionen in der psychologischen Entwicklung und der Erziehung, beginnend bei der Geburt. Er geht der Frage nach, wie sich Rhythmen und Gefühle in den Spielen und Fantasien von Kindern und deren Entdeckungsreisen mit realen und imaginären Begleitern und kulturelles Lernen im Kleinkind- und Vorschulalter unterstützen können. Das brachte ihn dazu, sich mit den Grundlagen von Sprache und deren Bedeutung im interpersonellen Umgang zu beschäftigen. Zur Zeit arbeitet er an einer Theorie über die immanenten Grundlagen „kommunikativer Musikalität“ gemeinsam mit dem Musiker und Akustik-Experten Stephen Malloch. Seine Beobachtungen der Ausdrucksfähigkeit von Kindern führten ihn in die Erforschung nonverbaler Therapien, einschließlich der Musiktherapie. Die Analyse der Sprache, die Erwachsene gegenüber Kleinkindern verwenden, hat die Wichtigkeit von Rhythmen gezeigt und welchen großen Einfluss der Ton, in dem sich ein Lehrer ausdrückt, auf „kollaboratives Lernen“ und das Vertrauen von Kindern in Wissen hat.

³ ebenda

Ethnomusiktherapie

Mag. Dr. Gerhard Tucek

Studien der Angewandten Kulturwissenschaften und der Ethnologie. Seit 1997 Leitung des Studienganges für Altorientalische Musiktherapie. Gründer und Leiter des Instituts für Ethnomusiktherapie auf Schloss Rosenau (seit 1999).

In seiner Dissertation (2003) lautet die Grundthese, „dass europäische Vertreter der Altorientalischen Musiktherapie eine therapienkulturelle Zweisprachigkeit erlernen müssen, einerseits hinsichtlich des Therapieverständnisses aus der Sicht der Ursprungskultur dieser Musiktherapie und andererseits hinsichtlich unserer hiesigen Therapiekultur“ (Tucek, 2003, S. 12). In der klinischen Musiktherapie geht es darum den gesamten Menschen zu erfassen und nicht um rein symptomatische Therapie. Zwingt man den Musiktherapeuten in einen durch das Forschungsdesign strikt vorgegebenen Behandlungsplan, geht das spontane und kreative Eingehen auf individuelle Unterschiede der Patienten hervor. Neue Erkenntnisse aus der klinischen Forschung mit Altorientalischen Musiktherapie beweisen, dass es möglich ist den beiden Aspekten, Wissenschaftlichkeit und der sozialen Dimension, gerecht zu werden.

Die Bedeutung und das Interesse an tranceinducierenden Effekten von Klängen und Rhythmen innerhalb der **musiktherapeutischen Praxis** befinden sich derzeit im permanenten Wachstum. Musiktherapeuten begannen mit monochromatischen und rhythmischen Klängen zu experimentieren und anhand der erhobenen Daten Konzepte zu erstellen. (Hamel, 1984; Hess, Peter, 1999; Oelmann, 1993, Rittner& Hess, 1996; Strobel, 1999).

Umfangreiche Forschung zu „Musik und Trance im rituellen Setting, visualisiert durch EEG-Brainmapping“, wurden von Sabine Rittner und Stefan Hess durchgeführt (2003, 2004, 2005, 2007). Bei der Methode der „rituellen Körperhaltungen (Felicitas Goodman) und ekstatische Trance“ handelt es sich primär nicht um ein musiktherapeutisches Verfahren, sondern um einen aus der anthropologischen Forschung stammenden Zugang zu veränderten Wachbewusstseinszuständen, in dem ein Klang als ein zentrales Element der Tranceinduktion zum Einsatz kommt.

Die Forschungsergebnisse belegen, dass es zu einer einheitlichen Reaktion bei der Tranceinduktion durch die rituelle Körperhaltung mit Rasseln kommt. Eine durch Klang und Körperhaltung induzierte *ekstatische Trance* ist gekennzeichnet „durch den Zustand einer „entspannten Hochspannung“ (Rittner, Fachner, 2004)

Prof. Dr. phil. David Aldridge⁴

Lehrstuhlinhaber für Qualitative Forschung der Medizin in Witten-Herdecke.

Forschungsschwerpunkte: Spiritualität und Heilung, ABZ und Therapie in komplementärmedizinischen Verfahren.

Anhand verschiedener musikalischer Beispiele (Videosequenzen) demonstrierte er, dass jede musikalische Aktivität, in der therapeutischen Praxis, im täglichen Leben oder auf der Bühne, zu einer Art von Kommunikation wird, welche alle individuellen und sozialen Bereiche der Menschen betreffen. Das Innen und das Außen eines Menschen werden durch Musik verbunden und in Gleichklang gebracht.

Gilbert Rouget

Schrieb das wohl bekannteste Standardwerk zu Musik und Trance (1985). „Music and Trance. A Theory of The Relations Between Music and Possession“

Anhand umfangreicher Studien ethnographischen Materials (Literatur, Feldforschung) analysierter er Musik und Trance und kam zu dem Ergebnis, dass kein universelles Gesetz die Beziehung von Musik und Trance erklären kann. Jede Art von Trance zeigt die Kraft und Stärke von Musik in verschiedenartigster Weise, zu unterschiedlichen Zeitpunkten, innerhalb eines spezifischen Rituals, an. Musik und Trance sind fest eingebunden in das jeweilige kulturelle, kontextuelle System und erscheinen innerhalb dessen in differenzierter Weise.

„Insgesamt hat Rouget jedoch sehr viel mehr geleistet, als der Titel seines Werkes vermuten ließe – nämlich nicht alleine eine historische und ethnologische Musikologie der Besessenheit, sondern zugleich eine differenzierte Phänomenologie jener vielfältigen Formen religiösen Erlebens, die unter Besessenheit und Trance subsummiert werden“ (Von Ins, 2001, S. 77).

⁴ ebenda

1.2. Zielsetzung und Fragestellung

Meine Grundthese lautet, dass eine Veränderung des Bewusstseinszustands durch Musik hervorgerufen werden kann und als komplexes Geschehen im kulturellen Rahmen zu verstehen ist. Der Trancezustand wird aufgrund eines religiösen Hintergrundes im Ritual vertieft.

Meine Arbeit befasst sich mit folgender Fragestellung:

- Welchen Anteil hat Musik in Verbindung mit außermusikalischen Faktoren, insbesondere dem rituellen Geschehen, als Trance auslösende Stimulans?

Außergewöhnliche Bewusstseinsveränderungen sind Phänomene, die uns weltweit begegnen. Oftmals werden ABZ pathologisiert, aus einer ethnozentristischen Perspektive betrachtet und damit aus dem Kontext des Gesamtgeschehens gerissen.

Eine wesentliche Zielsetzung der vorliegenden Arbeit ist die umfassende Begriffsklärung der Phänomene Trance, Ekstase und Besessenheit. Es werden Definitionen der Musikwissenschaft, Psychologie, Kultur- und Sozialanthropologie und der Religionswissenschaft angeführt.

Ziel der Arbeit ist auch, die Bedeutung und Funktion von Musik im rituellen Kontext (Besessenheitsritual, Heilritual) als psychologischen Auslöser von alternierenden (oder außergewöhnlichen) Bewusstseinszuständen (Abkürzung: ABZ) oder (engl. Altered States of Consciousness, ASC) darzustellen.

Die Wirkung von Musik auf den Menschen, Musik als auslösende Stimulans von ABZ, kann nicht eindeutig beantwortet werden. Das Mensch-Musik Verhältnis gestaltet sich als vielschichtiges Phänomen und ist nur im Kontext von vier Dimensionen zu verstehen. Ziel der Arbeit war es deshalb auch, die universelle-, biographische-, sozio- kulturelle- und spirituelle- Ebene anhand ethnographischer Beispiele transparent zu machen.

1.3. Methoden und Theorien

Methodologie

Die menschliche Wirklichkeit besteht für die Phänomenologie nicht außerhalb jener Bedeutungen, die Menschen der Wirklichkeit verleihen. Ohne Bedeutung kann man sich der Wirklichkeit nicht nähern. Die Interaktion mit und die Relation zur Umgebung ist ausschlaggebend für das subjektive Erleben und menschliche Erfahrung. Die Wahrheit wird als subjektiver Ausdruck von Wirklichkeit gesehen und vom einzelnen individuell wahrgenommen.

Als Datenerhebungsverfahren diente eine umfangreiche Recherche in Bibliotheken, im Internet, Fachzeitschriften und Zeitungen sowie der Besuch von Musikkongressen. Wichtig erschien mir aber auch eine Selbsterfahrung in Form aktiver Beteiligung bei verschiedenen Musik- Workshops und die Teilnahme als Proband an einer Musikwirkungsstudie.

Die vorliegende Arbeit wurde durch ein induktives Vorgehen geleitet.

Die qualitative Inhaltsanalyse ist eine Auswertungsmethode, die mit bereits fertigem „sprachlichen“ Material zu tun hat. (vgl. Mayring, 2003, S. 46).

Es wurde zuerst bestimmt, welches Material analysiert werden soll. Dabei musste eine Auswahl aus einer größeren Materialmenge getroffen werden (vgl. ebenda S. 47).

Die Analyse des festgelegten Materials folgte der theoretisch begründeten inhaltlichen Fragestellung. Dann wurde das Material abstrahiert und zusammengefasst. Der Corpus des zusammengefassten Materials wurde nun im weiteren Verlauf genauer betrachtet, untersucht und den vorher festgelegten Kategorien zugeordnet. Der letzte Schritt diente der Ergebnisaufbereitung und der Darstellung der daraus resultierenden Schlussfolgerung und Ausblick.

Theoretischer Rahmen

Gerade der Begriff des Fremden ist innerhalb der Ethnologie, als Wissenschaft des kulturell Fremden, ein zentraler. Das Fremde verursacht oft Unbehagen und Angst, ja stellt womöglich das eigene Erleben in Frage. Aus Unwissenheit resultiert Angst und diese Angst ist oftmals Ursache und Auslöser von Ausgrenzung, Zerstörung, Intoleranz und Unterdrückung. Fremdheit ist keine Eigenschaft sondern ein relationaler Begriff. Es sollte versucht werden, Dualitäten wie das Eigene und das Fremde oder Innenwelt und Außenwelt zu überwinden.

„Haben wir einmal erkannt, dass es sich um ein Beziehungsverhältnis handelt, kann sich das Interesse am Fremden nicht mehr sinnvollerweise auf externe Phänomene (ABZ im Ritual, Besessenheits-Trance, Anm. des Verf.) richten (Schäffter 1991, S. 12f.; Wernhart/ Zips, 1998, S. 29).

Die gegenseitige Anerkennung und Respekt vor dem Anders-Sein, Empathie und Sensibilität ermöglichen dem Kultur- und Sozialanthropologen das Fremde zu erkennen, aber nicht einzuverleiben (vgl. Wernhart/ Zips, S. 29).

Musik als Kommunikationsmittel, kann helfen Brücken zu bauen und Grenzen zu überwinden.

Im folgenden Kapitel möchte ich diese Gedanken näher erläutern.

Musik als Universalie. Das Universelle im Partikulären

Globalisierung und weltweite Vernetzung machen es dem modernen Menschen möglich, weltweit zu kommunizieren, sich gegenseitig zu beeinflussen und zu interagieren. Es stellt sich die Frage, inwieweit es überhaupt möglich ist, von einer weltweiten Kommunikation zu sprechen und ob diese Art der musikalisch - interkulturellen Kommunikation überhaupt sinnvoll ist. Stroh (1997) bemerkte dazu: *„Weltmusik entsteht nicht von selbst, naturwüchsig oder einem immanenten Bedürfnis der Kulturen folgend. Sie wird vielmehr von industriestaatlichen Zentren aus inszeniert, und dies aus einem genuin westlichen Bedürfnis heraus...“*(Stroh, 1997, S. 128).

Von musikwissenschaftlicher Seite gibt es zur Frage nach den Universalien interkultureller Kommunikation zwei Zugänge: 1) in interkulturell durchgeführten, empirischen Experimenten wird untersucht, auf welchen Ebenen Musik verstanden werden kann, wenn sie aus ihrem kulturellen Kontext gerissen wurde und 2) geht der Frage nach Universalien interkultureller Kommunikation aus Sicht der Tiefenpsychologie nach.

Tiefenpsychologischer Zugang⁵

Die **klassische Psychoanalyse**, deren Begründer Sigmund Freud ist, versucht in die tiefsten Schichten des menschlichen Bewusstseins vorzudringen. Es gilt dabei die These, je tiefer die Schicht, desto universalistischer deren Inhalt. Die Kritik setzte dort an, wo universalistische Aussagen gemacht wurden. Dabei bezog sich die Kritik allerdings weniger auf die implizite Unterstellung, die Tiefenschicht des menschlichen Bewusstseins sei universeller Natur, als vielmehr auf die Deutung der Symptome, die jener Schicht entsprangen. Die Frage, ob in jedem Menschen auf einer psychisch tiefen Schicht Allgemeinmenschliches angesiedelt ist, ist durch die gängige Freud-Kritik noch nicht erledigt (vgl. Stroh, 1997, S. 131).

Die **Ethnopschoanalyse** analysiert die Interaktion zwischen Forschern und Menschen aus zu erforschenden fremden Kulturen mit Kategorien der Psychoanalyse. Der Begriff wurde von Georges Devereux geprägt, der darunter die Anwendung psychoanalytischer Erkenntnisse (die Existenz und Nutzung des Unbewussten sowie die Phänomene der Übertragung und Gegenübertragung) auf die Verhaltenswissenschaften verstand. Der Forschungsprozess wird als eine spezifische Art der interkulturellen Kommunikation beschrieben und gedeutet, die Ähnlichkeiten mit einer psychotherapeutischen Sitzung hat. Das forschende Interesse wird als Ausdruck der einen Kultur interpretiert, die Bereitwilligkeit der Erforschten, sich darzustellen und etwas mitzuteilen als Ausdruck der anderen Kultur. Reichmayr (1995) meint, dass die Anwendung der Psychoanalyse es möglich macht, das Wechselspiel zwischen dem Individuum mit seinem bewussten und unbewussten Seelenleben, seiner Kultur und den Einrichtungen seines Gesellschaftsgefüges zu beschreiben (Reichmayr, 1995 S.10).

Die Ethnopschoanalyse lässt sich zum besseren Verstehen von Menschen und Gesellschaften in außereuropäischen Kulturen einsetzen und dient gleichzeitig der Erforschung des Wechselspiels zwischen bewussten und unbewussten Anteilen des Individuums und seiner Kultur, denn jede Kultur behandelt das gleiche psychische Material auf verschiedene Art und Weise.

Die ununterbrochene Einheit von psychoanalytischer Forschung und Kulturtheorie konnte für zentrale Fragen wie Macht, Sexualität und Aggression neu belebt und fortgesetzt werden. Die Jung'sche Psychoanalyse stellt den interkulturellen Vergleich auf dieselbe Ebene wie die Individualpsychologische Tiefenforschung. C.G. Jung ersetzte das von Freud aufgestellte theoretische Konstrukt des Unbewussten durch das Konstrukt des kollektiven Unbewussten. Er hält das Unbewusste geradezu für ein Kontinuum, das aber normalerweise tagsüber durch

⁵ Carl Gustav Jung hat mit seinem Konstrukt des kollektiven Unbewussten und der damit zusammenhängenden Archetypenlehre die These, dass die individuellen psychischen Tiefenschichten universalistisch seien und spricht von so genannten Urmustern.

das Alltagsgeschehen übertönt wird. Unsere lebensgeschichtlichen Erfahrungen sind in einem besonderen Feld abgespeichert, das er als das „persönliche Unbewusste“ bezeichnet hat. Im Traum wird auf diese realen Erfahrungen zurückgegriffen, wenn sich ähnliche Probleme oder Konflikte in der Gegenwart stellen. Darüber hinaus tragen wir Menschen auch eine überpersönliche Schicht des Unbewussten in uns, in dem *„grundsätzliche Erlebens- und Erfahrungsmuster des Menschen, ja der Menschheit wiederzufinden sind“* (Kleepsies in Schäffter, 1991, S.79). C.G. Jung bezieht dies auf die Tatsache der uns *„vererbten Hirnstruktur, die bei allen Menschen zu ähnlichen Bildern, Strukturen und Symbolen verhilft“* (vgl. ebenda). Diese grundlegenden Muster nennt Jung „Archetypen“, die entsprechend ihres universellen Vorkommens im so bezeichneten Sinne einem „kollektiven Unbewussten“ zuzuordnen sind. *„Diese Archetypen sind bei allen Völkern und zu allen Zeiten immer gleich gewesen.“* (vgl. ebenda). Es wurde nachgewiesen, dass sich die Archetypen überall wiederfinden lassen und sich in ihrem Grundgehalt gleichen.

Stroh (1997) ergänzt in seinen Ausführungen, dass Jung mit seinem Konstrukt des „kollektiven Unbewussten“ und der zusammenhängenden Archetypenlehre die These, dass die individuellen psychischen Tiefenschichten universalistischer seien und somit jenseits der Couch untersuchbar gemacht hat (Stroh, 1997, S. 132).

Der Begriff des Archetypus, das kollektive Unbewusste finden wir im Rhythmus- und Klangarchetypus wieder. Bewusstseinsverändernde Klang- Techniken verschiedener Kulturen haben neben der tranceinduzierenden Wirkung auch Auswirkungen auf das „Thema Erleben“. *„Die verschiedenen Klangstrukturen scheinen also energetischen Urmustern zu entsprechen und Urkräfte darzustellen, welche ganz bestimmte Themenkomplexe im Unbewussten des Menschen anzustoßen vermögen“*. (Strobel, 1992, S. 101). Dabei sind die Klangarchetypen nicht von der Tonhöhe abhängig, sondern von der Klangfarbe.

Die klanginduzierte Musiktherapie arbeitet mit veränderten Bewusstseinszuständen und setzt eben dabei die wirksame schamanische Technik des monotonen, repetitiven Klanges ein.

Im Rhythmusarchetypus wird davon ausgegangen, dass alle Menschen ein und dasselbe rhythmische Urwissen in sich tragen *„Das Urwissen umfasst alle rhythmischen Naturgesetze und Rhythmusarchetypen. Es ist als Prägung in uns angelegt...Damit das Urwissen erwachen kann, braucht es jedoch der Stimulation von außen“* (Flatischler, 2006, S. 6).

Die Rhythmuspattern stellen eine Abstraktion konkreter Rhythmen dar, die in mehreren Musikkulturen vorkommen und auf Archetypisches verweisen.

Die Idee des Universellen; übertragen auf musikalische Archetypen ist geprägt durch:

- Die Lösung von der Fixierung auf harmonikale Archetypen und das abendländisch pythagoreische Zahlenwesen;
- Die Entdeckung von Rhythmus- und Klangarchetypen in vielen Kulturen der Welt;
- Das Prinzip der interkulturellen Kommunikation bei der Umsetzung dieser Entdeckung in die westliche Musik- und Therapiepraxis;
- Eine ungewöhnlich praxisorientierte Art der Handlungsforschung;

(Stroh, 1997, S. 133)

Semiotische Ritualanalyse

Jede Durchführung eines Rituals ist einmalig, sie hängt von vielen Faktoren ab und bringt eine Vielzahl neuer Elemente, Beziehungen und Energien ins Spiel.

Ausgehend von multimedialen Dokumentationen (Video, Fotografie, Tonträger, Text) entwickelte Von Ins eine prozessorientierte, semiotisch-ethnografische Methode, das semiotische Protokoll. Im semiotischen Funktionskreis (nach Lang und Peirce) wird es Von Ins (2001) möglich, konkrete Ritual- Token in all ihrer Komplexität und Sinnlichkeit festzuhalten und darzustellen.

Neu ist an dieser Methode, dass sie rituelle Prozesse zu dokumentieren ermöglicht, ohne vorweg schon kategorisierend zwischen umwelt- und körperspezifischen, aktionalen und kognitiven Teilprozessen zu unterscheiden. Aufgrund dieser Offenheit vermag Ritualsemiotik schon in den hier versuchten ersten Anwendungen neues Licht sowohl auf Rituale im Allgemeinen, als auch auf Phänomene der Besessenheit im Besonderen zu werfen.

Das ritualesemiotische Dokumentationsverfahren ermöglicht es, synchrone und diachrone Teilprozesse ritueller Vollzüge darzustellen, wie sie unter verschiedenen Teilnehmendenperspektiven zusammenwirken. Diese Methode verhindert die unreflektierte Linearisierung des Geschehens und rückt dieses insofern einen Schritt von der Ebene textlicher Darstellung ab. Ritualsemiotik dient grundlegend dazu, die Eigenart des Rituellen gegenüber den Darstellungsmöglichkeiten des Textes zu restituieren.

(vgl von Ins, 2001, S. 19).

2. Der musizierende Mensch

2.1 Ursprung und Sinn von Musik

Das Erlebnis von Musik ist ein umfassendes anthropologisches Problem, das sich dem eigentlichen Zugriff zu entziehen scheint. Es gibt Phänomene die, wenn man glaubt sich ihnen anzunähern, sich in Wirklichkeit immer weiter entfernen.

Es führt nicht weiter, wenn wir das Phänomen des Musikerlebens zerlegen, zerteilen, zerkleinern und analysieren, da es viel mehr, vor allem aber etwas ganz anderes ist als die Summe seiner Einzelteile. Indem aber versucht wird, in dieses Problem einzudringen und es von allen Seiten zu beleuchten, erscheint es in neuem Glanz, und die Reflexionen, die davon ausgehen, erhellen Bereiche menschlicher Kultur, die uns alle betreffen.

Die meisten Leistungen des menschlichen Organismus erscheinen als selbstverständlich. Erst das nähere Befassen mit dem eigenen Körper, zum Beispiel bei einer krankhaften Störung, Wechselbeschwerden oder Schwangerschaft zeigt, wie wenig man doch über die Anatomie und Physiologie des menschlichen Körpers weiß. *„Je selbstverständlicher uns gewisse Vorgänge erscheinen, desto weiter weg sind wir von ihrem Verständnis“* (Harrer, 1976, S. 4). Dies gilt auch für die Fähigkeit des Menschen, Musik zu komponieren, zu gestalten, zu hören sie zu genießen und zu erleben.

Während des Musikerlebens ändern sich die Stimmung, das persönliche Befinden, der Ausdruck, die Psychomotorik und das Verhalten, wobei alleine Veränderungen des Verhaltens, des Ausdrucks und der Psychomotorik objektiv erfassbar sind. Diese äußerlichen Erscheinungsweisen des Erlebens sind jedoch nicht nur von Mensch zu Mensch äußerst verschieden, sondern auch in großem Maße von der Umgebung abhängig. Alle körperlichen Vorgänge wie Vertiefung des Atems, Erhöhung der Herzfrequenz, mit dem Fuß mitwippen, lassen sich exakt messen und dokumentieren. *„Es besteht eine große Schwierigkeit darin, etwas messend zu erfahren, da der Messvorgang selbst das Musikerleben stark verändert und verfälscht“* (Harrer, 1976, S. 5).

Die Fähigkeit zu hören bietet dem Menschen die Möglichkeit, auditive Reize zu erfassen. Wir können unsere Ohren nicht verschließen und sind deshalb dem Hören immer ausgeliefert. Menschen können auch nicht weghören, sondern maximal etwas überhören. Die Hörwelt steht dem Menschen (fast) immer offen. Reize, die über das auditive System vermittelt werden, rufen im Organismus Wirkungen besonderer Prägung hervor, denn das menschliche Gehirn

weist eine besondere Empfänglichkeit für die über das Ohr zu ihm gelangenden laufenden „Hörmuster“ auf. Die Reaktion auf ein akustisches Ereignis hängt vielfach davon ab, welche Informationen sie dem Hörenden vermitteln und welche Bedeutung diese Informationen für den Einzelnen haben. So kann das Klingeln des Telefons vielerlei Reaktionen hervorrufen, von freudig beglückend oder aggressiv und sogar ängstlich bis bedrohlich, wobei es sich rein objektiv betrachtet immer um denselben Signalton (Gehöreindruck) handelt. Musik, Töne und Laute rufen starke emotionale Eindrücke hervor. *„Diese an den einzelnen Ton gebundene Gefühlbetonung nimmt an Stärke und Bedeutung zu, wenn mehrere Töne im Sinne eines Akkords gleichzeitig ertönen. Diese Phänomene haben mit Musik noch nichts zu tun, sie sind prämusikalisch, d.h. schon im Material der Musik vorhanden“* (Harrer, 1976, S. 14f.).

Beim aktiven Musizieren fällt die emotionelle Beteiligung deutlich stärker aus als beim bloßen Zuhören. Die emotionale Mitbeteiligung beim Interpretieren lässt sich auch nicht durch kritische Distanziertheit willentlich völlig unterdrücken. Ähnliches lässt sich auch beim Singen, einer Sonderform des aktiven Musizierens finden. Auch der Sänger kann sich nicht einer emotionalen Resonanz seines Gesanges völlig entziehen. Interessant in diesem Zusammenhang ist die Tatsache, dass bei der Einwirkung von Musik der Gewöhnungseffekt ungleich geringer ausfällt. Wäre dies nicht so, würde ein Interpret bei x-maliger Wiederholung des Werkes keine emotionale Mitbeteiligung aufweisen. Dem Zuhörer würde dann, trotz technischer Perfektion der Interpretation, das Musikstück „kalt“ lassen. Im Allgemeinen kommt es bei Reiz-Reaktionsversuchen auf affektivem Gebiet sehr rasch zu einer Gewöhnung; d. h. gleiche Reize werden mit einer geringeren Reaktion beantwortet. Doch nicht nur das Musizieren selbst, schon die passive Form des Musikhörens übt eine erhebliche positive Wirkung auf die Psyche des Menschen aus, die zur Heilung von Melancholie oder auch Depression führen kann.

Die mystisch-philosophische Annahme einer kosmischen wie einer seelischen Harmonie und deren heilbringendes Bindeglied „Musik“ zieht sich über das Mittelalter bis in unser Jahrhundert. Eine fehlende gesicherte Erklärung vermag aber dennoch nicht über das Phänomen hinwegzutäuschen, dass es zum Beispiel Klänge gibt, deren Hören ein „auseinandergebrochenes“ Selbst wieder zusammenzufügen vermag. Das Gesamt der Töne stellt dem subjektiven Empfinden nach den Klang der eigenen Person dar, dessen Ganzheit auf eine heilende „Gänzlichkeit“ des Patienten rückzuwirken vermag (Mastnak, 1994, S. 88). Diesen heilenden und einigenden Aspekt von Musik kann man auch unter den Blickwinkel des „religiösen-mythischen“ stellen. Menschen wurden und werden in ihrem Leben immer wieder mit Tatsachen konfrontiert die fern jeder fassbaren Logik zu sein scheinen. Schon in

ältester Zeit werden der Musik, den Musikern, dem Gesang und den Musikinstrumenten besondere Kräfte zugeschrieben. Das belegen mythische Gestalten wie Gilgamesch der Sumerer später dann auch Berichte der Griechen und Römer.

”In Situationen, in denen der Mensch mit seiner realen Umwelt nicht zurecht kommt, wendet er sich an irrealen, geglaubte Mächte, an mythische Stammeltern, tierisch-menschliche Vorfahren, Dämonen, Götter ... Als Vermittler zwischen Diesseits und Jenseits treten Schamanen, Zauberer, Medizinmänner, Priester, Mönche auf. Diese Spezialisten benutzen im Rahmen von kultischen Zeremonien bestimmte Techniken: sie bemalen ihren Körper, maskieren, verkleiden sich, verstellen ihre Stimme, rezitieren und singen Zauberformeln, oft in für die Allgemeinheit unverständlichen, fremden Sprachen. Sie hüten ihr unter bestimmten Voraussetzungen erhaltenes und gefertigtes Instrumentarium an Geräusche- und Klangwerkzeugen an besonderen, durch die Gegenwart des Numinosen ”geheiligten” Orten. Musik, als Sprache der Götter verstanden, findet sich überall dort wo Kulthandlungen vollzogen werden” (Suppan, 1984, S. 32).

Musik ist integrierender Bestandteil religiöser Zeremonien und stellt eine Verbindung bzw. die Aufrechterhaltung der Verbindung von Diesseits und Jenseits her. Die Klänge der Musik vergegenwärtigen und bändigen aber auch die dämonischen Naturkräfte. Bei griechischen Opferhandlungen durfte die Musik nicht unterbrochen werden, denn das hätte die Götter erzürnt. Sie diente der Abschirmung gegen unheilbringende und störende Geräusche. *”Glocken, Gongs, Schneckentrompeten, Trommeln, Flöten oder Schalmeien erklingen offiziell als Signalinstrumente, ihr Klang bezeugt aber zugleich die Anwesenheit übersinnlicher Wesen”* (Ramseyer, 1969, S. 7f). Menschen produzieren seit frühesten Zeiten Lärm, um böse Geister und krankmachende Dämonen zu vertreiben und den Kultort von bösen Geistern freizuhalten. Van Deest schreibt, dass ursprünglich auch die Kirchenglocken dazu zählten. Dieselbe Wirkung wurde auch mit Hilfe von Fratzen, Tiermasken oder Fabelwesen wie dem Drachen erzielt. Solche Elemente verschwanden später ganz oder metamorphierten in Kinderliedern, dem Volkslied, der Gewohnheit des Amulett-Tragens oder dem Lärmmachen bei Feuerwerken (Van Deest, 1984, S. 164). Ramseyer betont, dass der ”apotropäische“ Charakter des Klangs auch dort gegeben ist, wo es sich um eine Reglementierung des Ablaufs eines Gottesdienstes handelt, wie etwa im katholischen Gottesdienst, wo der Eintritt des Priesters und der Beginn der Wandlung eingeläutet wird. In den Kulthandlungen der Universalreligionen rufen Glockenzeichen die Gläubigen zum Gebet, ordnen den Ablauf der Kulthandlung (Suppan, 1984, S. 145; Ramseyer, 1969, S. 6f.). Der Glaube an die magische Kraft der Musik schien so tief verwurzelt zu sein, dass auch die Frühchristen ihren Kindern

Schellen und Glöckchen als Talismänner an den Hals und die Hände banden, um schädigende Einflüsse von ihnen fern zu halten.

„Kultmusik ermöglicht aufgrund ihrer magischen Struktur die Teilnahme an der Liturgie, sie lenkt emotionell die Sinne des Menschen auf die Kulthandlung, lässt den Menschen teilhaben an der göttlichen Offenbarung – und kann zu Trance und Ekstase führen“ (Suppan, 1984, S. 64). Wer Musik versteht, hebt sich aus seiner Gruppe heraus und ist dazu imstande, mit außerirdischen Wesen in Kontakt zu treten und als Konsequenz Macht über seine Gruppenmitglieder zu gewinnen. Die Musik wird zum Vehikel, um sich dem Göttlichen zu nähern und zu begegnen. *„In Mythen, Epen und Märchen wird das Wissen um solche Zusammenhänge überliefert“* (Suppan, 1984, S. 32). Mythen sind Zeugnisse religiöser menschlicher Erfahrung. Jensen (1951) kam zu der Erkenntnis, dass sich in den Mythen die Antworten auf alle im Leben der Menschen aufgestellten Fragen finden lassen.⁶

„Die Wiederholung der Mytheninhalte in Erzählform und ihre schauspielerische Darstellung im Rahmen von Kultfesten in der Gemeinschaft der Kulträger sichert den Fortbestand allen Lebens“ (Weiss, 1987, S. 163). Mythen handeln vom Ursprung der Kultur und geben den Gruppenangehörigen Auskunft über die Herkunft der Dinge, sie beziehen sich auf Geschehnisse der Urzeit. Im Kult werden die Ereignisse der Urzeit wiederbelebt. Die Ereignisse, die positiven wie die negativen, begründen die Harmonie der Dinge und manifestieren sich im Rhythmus des Lebens.⁷

„Der Glaube daran, dass der Ursprung der Musik in der Übernatur, im Bereich mythischer Vorfahren und Götter verankert sei, ist nicht auf die Naturvölker begrenzt. In den alten Kulturen des Zweistromlandes an Tigris und Euphrat, in Indien und Indonesien, in Persien, in China und Korea, am Nil und bei den Mayas, Azteken und Inkas Alt-Amerikas erkannte der Mensch in der zur Rezitation und zum Gesang erhobenen Sprache, in Klangfarbe und Rhythmen, in Intervallen und Harmonien Spiegelbilder göttlicher Ordnungsprinzipien – vergleichbar dem Wechsel der Jahreszeiten, dem Lauf der Gestirne, dem Rhythmus in der Natur. Derselben Formulierung, der wir in Schwarzafrika und im Kumina Kult Jamaicas begegnet waren, dass Musik die Sprache der Götter sei, begegnen wir u.a. in Indien: Ewig tönt Nadabrahma, die Anahata-Musik (die nicht durch Anschlag hervorgebrachte Musik).

⁶ JENSEN, A. E. (1960): Mythos und Kult bei Naturvölkern. Wiesbaden: Steiner Verlag. 1. Aufl. 1951

⁷ „Aristoteles bezeichnet in seiner Poetik die Zusammensetzung der Geschehnisse eines Dramas als Mythos. Er schreibt, dass die Grundmuster der Stücke den Zuschauern auch schon vor dem Besuch einer Aufführung bekannt waren“ (vgl. EIGNER 1998, S. 335).

Musik galt als Geschenk Gottes, mit dessen Hilfe der Mensch sich den Bereichen des Geistigen und Göttlichen nähern mochte“.⁸

In Anlehnung an Josef Haekel, der von Musikkulturen spricht, lassen sich diese wie folgt zusammenfassen.

In musikalischer Hinsicht tritt an die Stelle (von den Altkulturen zu den Mittelkulturen) der offenbar hauptsächlich emotional gestalteten, direkten Aussprache mit dem höchsten Wesen eine Gestaltung, die sich der Klangsymbolik bedient. Als Mittel dienen Tonstärke, Klangfarbe, Rhythmus usw.; aber auch das Material, aus dem die für diese Zwecke herangezogenen Musikinstrumente gefertigt sind, kann wegen seines Symbolgehaltes wesentlich sein. Seelenglaube und Musik haben ebenfalls Berührungspunkte, mancherorts besteht sogar die Vorstellung einer Melodieseele.

In komplizierten Prozessen führt schließlich der Weg von den Bodenbauern mit Viehzucht zu den Hochkulturen, die das geistige Erbe früherer Zeit zum Teil bewahren und modifizieren, in musikalischer Hinsicht etwa die Symbolik. *”Hören wie zum Beispiel die Baining im Klang des Schwirrholzes die Stimme des höchsten Wesens, lassen totemistische Kulturen Tierstimmen in die musikalische Gestaltung einfließen, setzen die Upanishaden der Inder den Stufen der Leiter u. a. bestimmte Tiere zur Seite. Die Chaldäer stellen der Oktave, Quinte und Quarte die Jahreszeiten und Sterne, die Chinesen ein weitausholendes System solcher Zuordnungen zur Seite. Auch die Griechen kannten Zuordnungen zu Sternen, die Vorstellung der Sphärenharmonie klingt erst in der Neuzeit ab. Auch die Färbung der menschlichen Singstimme kann symbolisch bestimmt sein wie beim Gesang zu einem Kriegstanz der Yasi-Yasi. Der Vorsänger wendet sich in höchster Stimmlage an das Totemtier, dann stößt der Chor einen röhrenden Ton und so viele Schreie aus, als Gegner erschlagen wurden”* (Dempff, 1972: in Harrer, 1976, S. 152).

Zunächst handelt es sich bei der Musik um eine vom Menschen nach seinen Intentionen geschaffene Klangwelt, *”...die nicht nur der biologisch wichtigen Orientierung dient, und deren Anhören – von besonderen Umständen abgesehen – dem Willen des Menschen überlassen bleibt”* (Graf 1975, S. 115).

Die biologisch relevante Aufgabe des Ohres besteht darin, uns über die Vorgänge in der Umwelt zu orientieren und die Möglichkeit, uns mit unseren Mitmenschen verständigen zu

⁸ M.M. Junius: Samgitakala (Die Musik als Kunst). Betrachtungen zum ästhetischen Verständnis der Hindustani-Musik, in: Musik fremder Kulturen, Mainz 1977 (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 17), S. 35; ähnlich: Naushad, Music: A Gift from God, in: Illustrated Weekly of India 90 (24), 15. Juni 1969:34f., in: Suppan 1984, S. 54f.

können. Das setzt aber voraus, dass wir die einzelnen Schallereignisse differenzieren und zuordnen können. *”Die menschliche Stimme, vor allem im Gesang zeichnet sich in der Art, wie sie der Mensch zu gebrauchen gelernt hat gegenüber einer großen Zahl anderer Schallträger aus: ihre Teiltöne folgen im wesentlichen der harmonischen Reihe 1:2:3:4 usw.”* (Dempff, 1972 : in Harrer, 1976, S. 156). Soweit nur mit der menschlichen Stimme musiziert wird, hält sich diese naturgemäß im Frequenzbereich der Stimme. Bei genauerem Betrachten der Instrumentalmusik zeigt sich, dass die Melodieinstrumente ebenfalls im gleichen Frequenzbereich anzutreffen sind. *”Wenn nun Akustiker in einem Musikwissenschaftlichen Institut sich über die akustischen und psychologischen Grundlagen der Musik Gedanken machen, steht der klangliche Eindruck und seine Wirkung auf den Hörer zwangsläufig im Vordergrund. Klangphänomene- wie überhaupt die gesamte Musik- werden also vom Hörer aus betrachtet und von da aus auf ihre Ursachen hin untersucht”* (Fricke, 1988: in Widholm et al., S. 275). Der Stimmumfang von Männern liegt beim Sprechen zwischen 100 und 160 Hz, beim Singen zwischen 80 und 500 Hz. Bei Frauen und ganz ähnlich bei Kindern liegt dieser beim Sprechen zwischen 240 bis 350 Hz, beim Singen bei 160 bis 1000 Hz. Über diese Grundtonfrequenzen baut sich das Klangspektrum auf. Die Grundtöne liegen gut im Hörbereich, doch ist dieser bei weitem größer. *”Interessanterweise verlegt der Mensch seine musikalische Klangwelt vornehmlich in den Grundtonbereich der menschlichen Stimmen, mit dem auch das Gehör selbst physiologisch gekennzeichnet ist”* (Graf, 1975, S. 116). Nur in seltenen Fällen erreichen Sopranstimmen über 2000Hz heraus. Wesentlich erscheint der Umstand, dass beim Altershören die tieferen Frequenzbereiche noch erfasst werden, während die Hörverluste die darüberliegenden Frequenzen betreffen. Diesem Grundtonbereich kommt zugleich eine Art zentrale Stellung zu, von der sich ein oberer und ein unterer Randbereich abheben, die wiederum zum Teil physiologisch gekennzeichnet sind. Eine gute Empfindung des differenzierten Hörens liegt zwischen 100 bis 8000 Hz, wobei das Optimum im Bereich zwischen 2000 und 4000 Hz liegt. Innerhalb dieser Grenzen liegt nun ein besonders guter Hörbereich, der sprachlich und musikalisch am häufigsten verwendet wird. Abweichungen dieses Bereiches werden als Randlagen bezeichnet. Die Empfindungszeit tiefer Töne ist länger als die der hohen, sie erscheinen daher schwerfällig gegenüber den leichteren hohen Tönen, wobei diese beim Leisespielen als zart und lieblich empfunden werden, bzw. erscheinen sie als scharf und schrill, wenn sie eine größere Lautstärke haben. *”Die Griechen des Altertums bezeichnen daher die tiefen Töne als schwer, die hohen als scharf, obwohl sie auch hinauf und hinunter gebrauchen, aber ebenso den neben den tiefsten Ton des Systems als höchsten bezeichnen, wofür die räumliche Lage der betreffenden Leiersaite beim Spiel in*

Betracht kommen kann” (Graf, 1975, S. 117). Man findet diese Betrachtungsweise der Gegensätze in verschiedenen Kulturen weltweit wieder. Die Bezeichnung für groß wird bei den Afrikanern mit tiefen Tönen assoziiert, während mit klein die hohen Töne gemeint sind. ”Die Chinesen bezeichnen die tiefe Oktave als *shu* (trüb), die Töne der hohen Oktave als *ch'ing* (klar), sie verwenden also visuelle Begriffe” (Dempf 1972: in Harrer, 1976, S.157). Es ist bezeichnend, dass bei den afrikanischen Tonsprachen, bei denen die Tonhöhe bestimmend ist, der Hochtton für Kleines, Rasches, Helles, Straffes, der Tieftton für die entsprechenden Gegensätze - Großes, Breites, Schweres, Weites, Langsames, Tiefes steht. *”Wellek macht darauf aufmerksam, dass die Tiefendimension nicht nur nach unten, sondern auch nach innen weist”* (Dempf, 1972: in Harrer, 1976, S. 158). Diese Dimension wird besonders in der sakralen Musik oder der Meditationsmusik deutlich. Wie nun die einzelnen Begriffe zugeordnet werden ist kulturell determiniert und deshalb unterschiedlich. Die gleiche akustische Erscheinung unterliegt also in verschiedenen Musikkulturen differenzierter Einschätzung.

Fragen nach dem Sinn von Musik, sowie metatheoretische Probleme um diese Fragen selbst, lassen sich allgemeingültig und umfassend beantworten. Dass die Musik schon von Anbeginn des Menschen (Suppan, 1984) einfach da war oder in zahllosen Mythen an den Beginn der Schöpfungsgeschichte gestellt wird, *”dass seit den alten Griechen die Musikpädagogik eine ununterbrochene Tradition aufweist und dass es auf der ganzen Erde keine Kultur gibt, welche der Musik entbehrte”* (Mastnak, 1994, S. 23), macht unsicher, ob diese Fragestellung nicht überflüssig ist. Aber dieses problemspezifische Hinterfragen zeigt auf, dass eine ästhetische Verarmung innerhalb unseres Kulturkreises doch diagnostiziert wird und dabei deutlich seine Spuren in unserer Gesellschaft hinterlässt. Sozusagen, Kunst wird auch sehr oft aus finanziellen Gründen missbraucht, die *”Musikverbreitung erfolgt wesentlich nach wirtschaftlichen Gesichtspunkten und wird zu Hilfsdiensten beordert”* (Mastnak, 1994, S. 23). Kirchenmusik verliert größtenteils den Charakter der Gottesverherrlichung und des Glaubenszeugnisses und wird eher als schmückendes Beiwerk, als musikalischer Rahmen und zur Verschönerung der Liturgie eingesetzt. Der Musikunterricht an den Gymnasien wird zunehmend gekürzt und als nicht unbedingt wichtig eingestuft. Musiker und Musikpädagogen schlittern zunehmend in einen nicht definierten Bereich hinein, der sich zwischen Verherrlichung der Kunst und Handlanger der Unterhaltungsbranche bewegt. Das Sinnverständnis von Musik hat sich im Laufe der Zeit gewandelt und wir sind heute dazu aufgefordert, dieses neu zu definieren.

Mastnak (1994) setzt 3 Schwerpunkte und bezeichnet diese als *ontische*-, einer *integrale*- und *medial-reduktionistische* Sinnebene.

1) *Ontisch* verstanden trägt die Musik ihren Sinn völlig in sich selbst. Die Tatsache der Existenz alleine, ihr Sein ist Sinn für sich, unabhängig davon, ob sie anderen Sinnkriterien genügt. Die Frage nach dem Nutzen und Zweck oder nach außermusikalischen Bedeutsamkeiten wird nicht zur Diskussion gestellt. Somit fällt auch jede empirische Untersuchung weg. Musik verkörpert sich selbst und ist einfach da.

Musik ist im Sinne der integralen Sinnebene an menschliche Bereiche des Lebens geknüpft. Das heißt, dass Musik einen wesentlichen Faktor dieser Lebenswirklichkeiten darstellt.

2a) Der *anthropologisch-integrale* Sinnbereich beruht auf der Erfahrung, das, was wir in individueller Weise erleben, in klingend- tönende Motive umzuwandeln und so zu erleben bzw. zu verstehen. Der Mensch tritt dadurch direkt in Beziehung mit der ihn umgebenden Musikwirklichkeit. Der Sinn von Musik kann nun so mit der Qualität des menschlichen Wahrnehmens in Verbindung gebracht werden.

2b) Der *kulturell-integrale* Sinnbereich begründet seinen Anspruch darin, dass Musik als ein Element der Wahrung und Weiterführung der jeweiligen Kultur verstanden werden kann.

”Hier geht es gleichermaßen um die Integration künstlerischer Medien, um künstlerisch vermittelte Erfahrungen von Natur und naturhaft vermittelte Erfahrungen von Kunst, um beidseitige Sensibilisierungen und die für ein gelingendes Leben entscheidende Entfaltung von Verantwortlichkeit und Sinn” (Mastnak, 1994, S. 26).

Musik kann so eine unverzichtbare Rolle einbringen, Kultur und Natur in Einklang zu bringen und so für Lebens- und Kulturraum schaffend und erhaltend tätig sein.

2c) Die *theologisch-integrale* Sinnebene verweist auf einen zentralen Bereich der Musikausübung. *”Musik ist die Sprache der Götter”*, diese naturvölkische Weisheit ist über alle menschlichen Kulturen hinweg Grundlage der Verwendung von Musik in der Kulthandlung, im Gottesdienst. In der Liturgiefeyer fehlen weder Rezitation in erhobener Sprache noch Gesang und Musik. Musik als Kunst, *”l’art pour l’art”* innerhalb der Liturgie, fordert die Konzentration auf die musikalische Gestalt, auf das absolute Werk. *”Sie kann nicht Dienerin einer Handlung sein. Laut Liturgiekonstitution sollte Musik nicht nur Zutat und Ausschmückung der Liturgie sein, sondern selbst Liturgie, integrierender Bestandteil der*

vollen liturgischen Handlung. Kultmusik ermöglicht aufgrund ihrer magischen Struktur Teilnahme an der Liturgie, sie lenkt emotionell die Sinne des Menschen auf die Kulthandlung, lässt den Menschen teilhaben an der göttlichen Offenbarung- und kann zu Trance und Ekstase führen” (Suppan, 1984, S.63f). Musik, als Medium der Gotteserfahrung verstanden, wirft Fragen auf, die Berührungspunkte zwischen theologischer und musikphilosophischer Reflexion suchen, ohne sich dabei gegenseitig anzufechten.

2d) Im *soziologisch-integralen Sinnbereich* wird Musik als Identifikationsmittel eingesetzt. Das setzt eine enge Bindung sozialer Gruppen und Schichten an bestimmte Arten von Musik voraus. Durch das Medium Musik wird das „Wir-Gefühl“⁹ verstärkt und eine Standortbestimmung des Einzelnen definiert. Demzufolge führt eine Änderung des Musikbekenntnisses zu einer Veränderung des sozialen Zugehörigkeitsgefühls.

2e) Der *identifikatorisch- integrale Sinnbereich* ist dann gegeben, wenn sich in der Begegnung mit der Musik eine Art von Übereinstimmung einstellt und als tiefe Empfindung verspürt wird. Diese Momente lassen sich nicht auf rational Fassbares reduzieren, da sie das menschliche Alltagsbewusstsein übersteigen. Einerseits besteht die Gefahr Musik als Art Droge zu benutzen, einer Art von Dauerberieselung, die zu einer Ausblendung der Wirklichkeit führen kann – der Benutzer flüchtet damit in seine Scheinwelt. Andererseits erfährt der Musikhörer, bzw. der aktive Musiker ein beglückendes Gefühl, wenn Musik ein Medium der Lebensgestaltung wird und so die Einheit von Klang und Selbst hergestellt ist. Musik wird so zu einem sinngebenden Faktor des Selbst.

3) Die *mediale Sinnebene* umfasst jene Bereiche, in denen die Musik als Mittel und Medium verwendet wird, die gezielt auf die Psyche des Menschen einzuwirken vermag und gegebenenfalls auch psychische Veränderungen hervorrufen kann. Hier setzt auch die Wirkweise von Musik als Auslöser von menschlichen Bewusstseinsveränderungen an (ABZ). Der Einsatz von Musik umfasst vom therapeutischen Bereich bis zur Illegimität alle Bereiche des menschlichen Lebens, innerhalb dessen wir Musik als Ausdrucksmittel und Medium antreffen.

⁹ Jede Gruppe hat ihre eigenen Symbole und Werte, ihre Traditionen und Überlieferungen, die mehr oder weniger fixiert sind, je nach dem Alter der Gruppe und nach Konjunktur und äußerer Bewertung der Leistung der Gruppe in der Gesellschaft. Mit steigender Komplexität der Gesellschaft nimmt allgemein auch die Anzahl der Gruppen, denen ein Mensch angehört, zu. Dabei spielen zunehmend die Generationsunterschiede eine Rolle, welche die Lebensmittelpunkt in anderen Bereichen festlegen (BLOMERT: in SCHAFFTER 199, S. 98).

Über den Ursprung von Musik herrscht ebenso wenig Klarheit wie über den Begriff selbst. Aus ethologischer Sicht ist die Musik in einem stammesgeschichtlichen Entwicklungsprozess entstanden. Trotz unterschiedlicher kultureller Ausformungen ist anzunehmen, dass der Musik Muster zugrundeliegen, die auf angeborene Reaktionsbereitschaften auslösend wirken. Solche Grundmuster lassen sich auf experimentellem Weg nachweisen. Das bedeutet weiter, dass die Musik beschreibbare biologische Funktionen haben muss. Als Beispiel sei an dieser Stelle die Funktion der Wiegenlieder, die dem Funktionskreis des Brutpflegeverhaltens angehören, angeführt. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Funktion der Musik als stammesgeschichtliche Leistung sicherlich großteils kommunikativer Art ist, da sie die Fähigkeit besitzt, das Verhalten von Artgenossen zu beeinflussen (vgl. Kneutgen, 1975: in Suppan, 1984, S. 127).

Eine eindeutige Antwort auf die Frage nach dem Sinn von Musik ist nicht zu geben. Das Erlebnis Musik ist ein umfassendes anthropologisches, kultur- und sozialwissenschaftliches Problem, das sich einem eigentlichen Zugriff zu entziehen scheint. Helmut Konrat verweist darauf, dass die Menschen der Steinzeit, vor ungefähr 40 000 Jahren durch den Ausdruck des Staunens, einem lauten Aua, den ersten Bezug zur Musik gefunden haben könnten. Die Steinzeitmusik wurde im Rahmen des geselligen Beisammenseins ausgeübt, doch wurde sie in Kombination mit Ritualen, sei es nun etwa Grölen oder Schreien, als wesentlicher Bestandteil praktiziert. Von dem Moment an, wo unsere Vorfahren über Freizeit verfügten, machte sich der Wille breit, sich auszudrücken. Es wurde in Form von Händeklatschen oder einfachem Klopfen musiziert. Mittels Geräuschemachen gelang es dem Steinzeitmenschen auch, Angst zu überwinden bzw. wilde Tiere zu vertreiben. In Verbindung mit der Höhlenmalerei gelang es dem Steinzeitmenschen zusätzlich, dem Bedürfnis aufzufallen, Ausdruck zu verleihen. Mittels Drohgebärden und Gefühlsausbrüchen signalisierte der einzelne deutlich, dass er sich als Person von der Gruppe differenzieren wollte. Kein Bild oder anderes Informationsmittel ist imstande, so mächtige Emotionen auszulösen wie Musik. *”Wenn wir den Blick zu den Anfängen der Menschheit und ihrer Kulturen zurück- und auf nahe und ferne Kulturen beiseite wenden, dann legt diese Menschheit selbst ein gültiges Zeugnis von der Bedeutung der Künste, vom Sinn der Musik ab”* (Mastnak, 1994, S. 31).

Betrachtet man prähistorische Dokumentationen erkennt man Darstellungen von Menschen, die Tanzen und Musizieren. Musik als Therapie ohne die Bezeichnung „Musiktherapie“, die Tradition der Schamanen, die die Methode des Heilens mit Hilfe von Musik seit nunmehr dreißigtausend Jahren kennen, werden durch eindrucksvolle Darstellungen in Form von Felsenmalereien belegt (vgl. Moreno, 1987, S. 108f).

2.2. Drei Thesen zur Konzeption einer Musikanthropologie

Blickt man beiseite und auf die anthropologisch unabdingbaren sinnlichen, kultischen und mystischen Funktionen, die Musik seit jeher zu leisten vermochte, auf ihr sinnhaftes Fassen der Brennpunkte menschlichen Daseins und auf das sehnsüchtige Verlangen des Menschen nach bedeutungsvoller musikalischer Gestalt und scheinbar selbstvergessener Ich- Erfahrung im Klang, dann stellt sich die Frage, ob wir heute nicht am besten Weg sind, den eigentlichen, den ursächlichen Sinn der Musik zu verlieren und ihr neue "Werte" zu verleihen (Mastnak, 1993, S. 22).

Musik erhebt den Anspruch als wesentliches Reagens menschlicher Selbstverwirklichung und menschlichen Ausdrucks betrachtet zu werden.

Es stellt sich die Frage, inwieweit dieser gerechtfertigt erscheint. Im Mittelpunkt dieses Kapitels wird der Frage nach dem Mensch-Musik-Verhältnis nachgegangen. Suppan (1984) versucht mittels seiner Thesen Denkanstöße zu geben, die zu einer Aufhellung und Klärung des Mensch-Musik-Verhältnisses beitragen sollen, wobei nicht Vollständigkeit in der Darstellung sondern eher das Herausstellen spezifischer Forschungsansätze angestrebt werden soll.

THESE I: Musik – Anthropologie geht nicht von der Musik, ihren – im europäisch-abendländischen Sinn – Werken aus, sondern von dem musizierenden und von dem Musik, willig oder unwillig hörenden/empfindenden/ertragenden Menschen.

Als Voraussetzung für diese Betrachtungsweise gilt die Idee, Musik um ihrer selbstwillen, losgelöst vom Menschen zu schaffen. In der Musik geistert die Idee des absoluten, von seiner Gebrauchsfunktion abgelösten Kunstwerkes seit dem 16. Jahrhundert herum. Es melden jedoch heute unter den Anthropologen, Soziologen und Kulturethnologen gegen solche "L'art pour l'art" Gesinnung Bedenken an. Kulturwissenschaftliche Forschung bedeutet in diesem Zusammenhang eine Analyse der Kulturformen einschließlich ihres sozialen und ökonomischen Umfeldes. Kultur erhält so den Charakter einer Tätigkeit, indem sie das Wirken (*en-ergeia*) in den Vordergrund stellt.

THESE II: Musik als Teil der Symbolwelt des Menschen: Mitteilung, Kommunikation, Interaktion

Musik wird gemeinhin als Tonkunst bezeichnet, aber auch als Tonsprache. Geht es im Falle verbaler Äußerungen um konkrete Faktenübermittlung, so führt der Zeichencharakter der Musik in den Bereich des Emotionalen. Bei einer genaueren Überprüfung stellt sich heraus, dass sowohl im verbalen wie im nonverbalen Bereich die Systeme der Nachrichtenübermittlung künstliche sind; sie beruhen auf Traditionen und Erfahrungen, die dem der entsprechenden Kulturangehörigen vertraut erscheinen bzw. fremd und unverständlich sind. Inwieweit Musik eine internationale Sprache, über Grenzen hinweg allen Menschen zugänglich sei, nicht übersetzt zu werden braucht, das sei dahingestellt. Die Tiefenpsychologie liefert uns dazu aufschlussreiche Erklärungen.

THESE III: Musik ist Gebrauchsgegenstand des Menschen

Musik tritt uns nicht als selbständige Kunst entgegen, sondern ist in ihren Ursprüngen immer eingebettet in lebenswichtige Vollzüge des Alltags, in kultische, politische, wirtschaftliche Ereignisse, kurz in Arbeit und Kult. Ökologische Kriterien standen dabei innerhalb des Kulturschaffungsprozesses immer im Vordergrund. Musik tritt uns, aus diesem Blickwinkel betrachtet, nicht als selbständige Kunst entgegen. *„Bedrängt von den Mächten der Natur, den real vorhandenen, wie den geglaubten irrealen, ist der Mensch in Primärkulturen vielen Zufällen ausgeliefert, körperlich und seelisch leidend, in erster Linie ein heilsbedürftiges und weniger ein erkenntnishungriges Wesen“.*

Gestützt auf ethnographischen Daten Levy- Bruhls bedeutet das, dass die Anfänge musikalischer Tätigkeit von magischen Nützlichkeitsvorstellungen begleitet und durch sie motiviert wurden. Diese magische Vorstellung trug zur Entwicklung und Stärkung des menschlichen Wesens bei und ließ die produktive Tätigkeit erfolgreicher werden.

Leopold Sédar Senghor zeigt in seiner negroafrikanischen Ästhetik das Ineinanderfließen von Gebrauchs- und ästhetischen Wert am Sprachgebrauch:... *„dass der Negro-Afrikaner die Schönheit mit der Qualität, vor allem mit der Wirkungskraft gleichsetzt. So werden zum Beispiel im Wolof von Senegal die Wörter tar und rafet, Schönheit und schön, vor allem auf Menschen angewandt. Handelt es sich jedoch um Kunstwerke, benutzt das Wolof die Eigenschaftswörter dyeka, yem, mat, die ich übersetze mit: was entspricht, was gemäß ist, was vollendet. Es handelt sich also um funktionelle Schönheit. Eine Maske, ein Gedicht ist*

dann schön, wenn das Kunstwerk beim Publikum die gewünschte Emotion hervorruft: Traurigkeit, Freude, Heiterkeit oder Schrecken”¹⁰

Wo sich die primären Beziehungen zu lockern und schließlich zu lösen beginnen, wo die eigentliche Funktion eines Gegenstandes und einer Zeremonie in Vergessenheit gerät, setzen Rituale die Tradition fort, Kulturverschiebungen ergeben sich aus den Funktionsänderungen. An die Stelle der Gebrauchsfunktion tritt die soziale Verständigungsfunktion mit Prestige- und Imponierinhalten. Wenn wir uns auf die Suche nach Zeugnissen primären Musikgebrauches begeben bzw. auf Momente für Ursprung, Anfang und Entstehen von Musik beziehen, genügt es nicht festzustellen, wo die musiktheoretische Literatur ihren Anfang nimmt, und wer als

erster wissenschaftliche Überlegungen zur Musik gemacht hat. Denn den verschrifteten Kulturen geht immer eine, im Verhältnis dazu, viel längere Zeit mündlicher Überlieferung voraus. Knepler bemerkt dazu: *”Sie ist eine so elementare, so universale Äußerungsform der Menschen, dass wir nicht hoffen können, ihr Wesen und ihre Funktionen zu begreifen, wenn wir sie nicht grundsätzlich im Zusammenhang mit der Menschwerdung sehen. Man betreibt, wenn man sich mit Musikgeschichte beschäftigt, Menschheitsgeschichte, ob man es weiß oder nicht”* (Knepler, 1977: in Suppan 1984, S. 52, S. 549).

2.3. Physiologische und psychologische Bedingungen

Musik bietet den Menschen die Möglichkeit, sich in besonderer Art und Weise zu begegnen und kennenzulernen, denn dem Hören kann man sich, normalerweise, nicht entziehen. Reize, die über das auditive System vermittelt werden, rufen im menschlichen Organismus Wirkungen besonderer Prägung hervor.

Die erste rhythmische und akustische Prägung erfährt das Ungeborene bereits im Mutterleib. *”Untersuchungen ergaben, dass bei der Überprüfung der fetalen Herzschlagfolge auf*

¹⁰ K. Nketia, Funeral Dirges of the Akan Peopel, Achimota 1955; L. S. Senghor, Die Negro-afrikanische Ästhetik, in: Diogenes, Nr. 16, 1957, S. 467.485.-Weitere Beispiele bei Benzing, Das Ende der Ethnokunst. Studien zur ethnologischen Kunsttheorie, Wiesbaden 1978 (Studien und Materialien der anthropologischen Forschung, Band I, Nr. 4); in: Suppan 1984:30.

Schallreize bereits in der 26. Schwangerschaftswoche erste Hörreaktionen festgestellt werden” (Harrer, 1975, S.10). Van Deest formuliert die physiologischen Bedingungen und Voraussetzungen welche das Hören ermöglichen wie folgt: Man weiß heute aus mehrfachen Untersuchungen, dass das Hörorgan mit 24 Wochen bereits ausgereift ist. Der Hörnerv tritt im 6. Monat in die Markscheidenreife ein, während der Gleichgewichtsnerv als erster Nerv bereits im 4. Monat der Embryonalentwicklung seine Markscheiden enthält. Der Fetus ist eingebettet in einer Welt von Geräuschen und dem Rhythmus des mütterlichen Herzschlages. Diese Ur- Erfahrung des Hörens, die erste Sinnerfahrung des Ungeborenen prägt sich wie nichts Vergleichbares ein. Die Trennung von Mutter und Kind bei der Geburt bedeutet ein plötzliches Herausgerissenwerden und den Verlust dieses Ur-Zustandes.

Für das Hören beziehungsweise für das menschliche Ohr liefern Schallwellen die entsprechenden Reize. Die Sinneszellen liegen in der Tiefe des Innenohres in der Schnecke mitten im Felsenbein, einem Knochen in der Schädelbasis. Dadurch, dass der Schall von der Ohrmuschel bis zu den Sinneszellen im Inneren des Ohres transportiert werden muss, können nichtadäquate Reize das Innenohr kaum erreichen. Selbst wenn manche Menschen zum Beispiel bestimmte Ohrgeräusche wahrnehmen, die sogenannten „enotischen“ Geräusche, so sind das keine inadäquaten Geräusche, sondern krankhafte Erregungsbildungen in den Sinneszellen beziehungsweise in den Hörnerven. Erregungsabläufe innerhalb des Nervensystems sind also, aus sinnesphysiologischer Sicht immer gleichartig.

Voraussetzung für das Gelangen von Informationen der Außenwelt zum menschlichen Gehirn, ist die Umwandlung von mechanischer Energie der Schallwellen als Schwingungen der Luft, in Energieformen, die im Nervensystem verarbeitet werden können. Die Schallwellen kommen durch den äußeren Gehörgang und treffen dort auf das Trommelfell. Von dort werden sie durch die Kette der Gehörknöchelchen (Hammer, Amboss, Steigbügel) durch das Mittelohr weitergeleitet. Der Steigbügel sitzt mit der Steigbügelplatte auf dem ovalen Fenster, welches das mit Flüssigkeit gefüllte Innenohr abtrennt. *”Die Gehörknöchelchen haben die Aufgabe, die Schalldruckamplitude auf den ca. 18fachen Wert zu steigern. Zudem werden auch tiefe Frequenzen zum Schutz des Ohres gedrosselt. Dabei spannt sich der sogenannte „Stapediusmuskel“ im Innenohr. Die Funktion des Mittelohres entspricht somit einer Art”Vorverstärker“ oder einem ”Entzerrer“.* Der hohe Schallwiderstand des Innenohres wird dem etwa 13 mal geringeren der Luft angepasst. (Van Deest, 1984, S. 76f.). Entwicklungsgeschichtlich liegt es nahe anzunehmen, dass mit der Differenzierung der Sprache vor rund 500 000-750 000 Jahren der Sinneskanal des Hörens so angepasst wurde, dass der nun vor allem der Sprach- beziehungsweise

Informationsübermittlung dient. Hier werden Schwingungen nicht linear, also völlig gleich weitergegeben, sondern durch die sogenannten "elastischen Rückstellkräfte" der Knöchelchen kommen neue Schwingungen hinzu. Somit ist das, was gehört wird subjektiv, also weitgehend vom Zustand und der Beschaffenheit des Menschen abhängig. *"Um die spezifisch musikalische Schönheit im Aufbau eines Musikwerkes genießen zu können, müssen eine Vielfalt von Motiven, die rhythmischen Verhältnisse, Harmonien und Klangprägungen erfasst und zudem in der Erinnerung festgehalten werden"* (Harrer, 1975, S. 43).

Im Innenohr unterscheiden wir, vereinfacht dargestellt, zwei funktionelle Bereiche, einerseits das „Labyrinth“, das die drei "Bogengänge" bildet, andererseits die "Schnecke". Die Bogengänge dienen primär dem Gleichgewichtssinn, sind mit einer Flüssigkeit gefüllt und stehen mit der Schnecke in Verbindung. Der spiralförmige Kanal im Inneren der Schnecke wird durch die „Basilarmembran" unterteilt. Sie ist ungefähr 32 Millimeter lang und auf ihr befinden sich die Sinneszellen. Diese Sinneszellen werden auch als das „Cortische Organ" bezeichnet und befinden sich in einem mit „Endolymphe" gefüllten Schlauch. Oberhalb und unterhalb des „Cortischen Organs" liegt die „Perilymphe". Diese überträgt die Schwingungen vom "Ovalen Fenster" zur Schnecke. Das „ovale Fenster" sorgt dabei für einen Druckausgleich Richtung Mittelohr. Im Innenohr werden die Sinneszellen, die als Haarzellen ausgebildet sind, durch eine minimale Bewegung in Erregung versetzt. Auf der Basilarmembran wird jede einzelne Schwingung jeweils an einer dafür kompetenten Stelle des Cortischen Organs in Nervenenerregungen transformiert. Sowohl die Sinneszellen im Innenohr als auch die Mechanorezeptoren in der Haut verwandeln kinetische Energie der Berührung in eine Erregung der Nervenzellen.

Impulse werden vom Hörnerv verlaufend an den Hirnstamm weitergegeben. Die primäre Hörrinde liegt beiderseits in den ersten Windungen der beiden Schläfenlappen. Jede Hörrinde erhält von beiden Innenohren Impulse – was wiederum innerhalb der Sinnesphysiologie eine Besonderheit darstellt. *"Einzigartig ist, dass die primäre Sinnesrinde in der rechten Hirnhälfte (Hemisphäre) im „Planum temporale zwei „Heschl -Querwindungen"¹¹ besitzt, links dagegen nur eine. "Neurophysiologisch betrachtet vollzieht sich die Kodierung und Kontrastierung der akustischen Eingangsinformation primär unwillkürlich und unbewusst"* (Brix: in Widholm et al. 1988, S. 253).

Um einen Klang als einen spezifisch akustischen Reiz erkennen zu können, ist eine Erinnerung an diesen Klang nötig. Die "Wortklangerinnerung", wird auch "sekundäres Rindenzentrum" bezeichnet und befindet sich bei Rechtshändern in der linken Hirnhälfte.

¹¹ Vorderste Querwindung des Gyrus temporalis superior; vgl. Hörbahn. (PSCHYREMBL 1990, S. 690)

Allgemein lässt sich nun die Funktion der sekundären Rindenzonen so beschreiben, dass im Laufe der Individualentwicklung aus den zahllosen, tausendfachen Wiederholungen Eindrücke als Erinnerungsbilder gespeichert werden. Die sekundäre Hörrinde liegt immer in der „dominanten“ Hirnhälfte. Hier werden die akustischen „Engramme“, auch „Phoneme“ genannt, als Klangbildeinheit, nicht mehr als Einzelfrequenz gespeichert. Hier gibt es keine Tonotopie¹² mehr, und die Erfahrungen werden chronogen, also im Nacheinander ihres Erwerbs festgehalten. *„Ein wesentliches Merkmal der Sinneswahrnehmung ist dies: Das Erlebnis des Wahrnehmungsgegenstandes, also etwa der Musik, wird vom Wissen um die Tätigkeit der Wahrnehmung begleitet“* (Van Deest, 1997, S. 81).

Hörbahn:

Aus einem peripheren und zentralen Anteil bestehende afferente Leistungsbahn für akustische Erregungen. Die von den Schallwellen ausgelösten Endolymphbewegungen werden von den Haarzellen des Corti-Organes in Signale übersetzt und von den bipolaren Nervenzellen des Ganglion spirale der Schnecke abgeleitet (1. Neuron). Die Neuriten liegen im akustischen Anteil (Pars cochlearis) des N. vestibulocochlearis und enden aufgeteilt im Nucleus cochlearis ventralis bzw. dorsalis (Beginn des zweiten Neurons). Vom ventralen Anteil des Nucleus cochlearis zieht der überwiegende Teil der Fasern zu den Kernen des Corpus trapezoideum mit dem Nucleus ventralis corporis trapezoidei und dem Nucleus dorsalis corporis trapezoidei (Nucleus olvaris rostralis) der Gegenseite. Der ipsilaterale Anteil zieht unter mehreren Umschaltungen wie der dorsale Teil der Hörbahn zur primären Hörrinde. Vom Nucleus cochlearis dorsalis verlaufen die Neuriten zur Gegenseite dicht unter den Striae medullares der Rautengrube und enden in den Kernen des Trapezkörpers. Über das nächste Neuron in der lateralen Schleife (Lemniscus lateralis) entsteht die Verbindung zum Colliculus caudalis der Vierhügelplatte. Von hier verläuft das nächste Neuron (häufig als 3. Neuron bezeichnet) über das Brachium colliculi caudalis zum Corpus geniculatum mediale. Von diesem medialen Kniehöcker erreicht das letzte Neuron über die Hörstrahlung (Radiatio acustica) die primären akustischen Rindenzonen des Schläfenlappens (Area 41 und 42). Durch die Umschaltungen in den medialen Kniehöckern entstehen Kollateralen für Reflexe auf akustische Reize. Neurone der Formatio reticularis sind mit den afferenten Abschnitten parallel geschaltet (Pschyrembel, 1990, S. 713).

¹² <http://de.wikipedia.org/wiki/Tonotopie>: versucht die erste Schallanalyse innerhalb der Cochlea zu erklären

Mit Hilfe naturwissenschaftlicher Meßmethoden ist nur ein Teilbereich des komplexen Mensch-Musik Verhältnisses nachweisbar. Es werden heute unter anderem, folgende Untersuchungsmethoden in der Hirnforschung angewendet:

- *Dichotic-listening Verfahren*
- *Elektroenzephalogramm (EEG)*, dient dazu, um die elektrische Hirnaktivität des Menschen von der Kopfhaut abzuleiten und zu messen. Die Analyse der unterschiedlichen Amplituden und Frequenzen (zum Beispiel Alpha-, Beta- und Delta-Wellen usw. erlaubt Rückschlüsse auf den Aktivierungsgrad beziehungsweise den Wachheitszustand allgemein. In der Klinik spielt das EEG eine wichtige Rolle, zum Beispiel bei lokalisierten oder generalisierten Krampfwellen, zur Narkoseüberwachung oder bei der Feststellung des Hirntodes.
- *Akustisch evozierte Potentiale (AEP)*, dieses Verfahren ist eine Sonderform des EEG. Durch computergesteuerte Summationsverfahren werden spezifische elektrische Kurven aufgezeichnet, die einer festen zeitlichen Beziehung zu dem vorgegebenen externen Reiz, etwa einem Ton oder Akkord stehen.
- *Versuche mit Natriumamytal*
- *Laterale seitliche Augenbewegungen*
- *Messung der regionalen Hirndurchblutung*
- *Positronen-Emissions-Tomographie (PET)* des Gehirns; das PET basiert darauf, dass die Verteilung radioaktiver Substanzen ("Tracer") dreidimensional, ähnlich wie bei der bekannten Röntgen-Computer-Tomographie, dargestellt werden kann. Substanzen, die im Gehirn benötigt und dort in den Stoffwechsel eingebaut werden, wie etwa Traubenzucker, werden hierbei radioaktiv markiert. Dazu benutzt man Isotope, die Positronen, das sind Anti-Teilchen der bekannten Elektronen, abgeben. Die beim radioaktiven Zerfall erzeugte Strahlung (1 Positron plus Elektron = 2 Lichtblitze beziehungsweise Gammaquanten) wird ebenfalls zur Lokalisation und Berechnung der Aktivitätsverteilung verwendet. So stellt sich heraus, dass Sprache die

Stoffwechsellistung im linken, Hören von Musik diejenige im rechten Schläfenlappen steigert.

Die Definition im Pschyrembel (1990) dazu lautet:” ...auch Positronen-CT; bildgebendes Verfahren, bei dem die Aktivitätsverteilung inkorporierter, Positronenstrahlung emittierender Radiopharmaka computertomographisch aufgezeichnet wird. Anwendung: v.a. zum Nachweis von Stoffwechselstörungen des Gehirns (z.B. bei cerebrovaskulärer Insuffizienz), Herzens und in der geburtshilflichen Diagnostik. vgl. Tomographie, Szintigraphie.

Gerhart Harrer äußert sich in seinen Untersuchungen überrascht darüber, wie intensiv Musik auf das vegetative Nervensystem zu wirken vermag, denn die Wirkungen entsprechen denen sehr starker Medikamente. Dabei ist unbedeutend, ob die Versuchspersonen eine oder keine musikalische Ausbildung erhalten haben. ”Hirnphysiologische Untersuchungen haben ergeben, dass für das Zustandekommen von Gefühlen, Stimmungen und Affekten, vor allem der Thalamus von besonderer Bedeutung ist. Dieser vermittelt die aktive Teilnahme der Gesamtpersönlichkeit an *körperlich und seelischen Erlebnissen und stellt die Verbindung zum Vegetativum her*” (zitiert nach Harrer, 1974, S. 35).

Solche Befunde lassen die interdisziplinäre, u.a. anthropologisch orientierte Beschäftigung mit Musik und vor allem mit den Wirkweisen der durch elektronische Geräte beliebig verstärkbaren Formen der Unterhaltungs- und Drogenmusik jugendlicher Teilkulturen auf den Menschen immer dringlicher und aktueller erscheinen (vgl. Suppan, 1984, S.118; Harrer, 1974, S. 23).

2.4. Rhythmus

Rhythmus ist überall, alles ist rhythmisch.
Rhythmus ist das Gesetz der maßgebenden Kraft,
das geheime Prinzip der Schöpfung,
alles strukturierend und wandelnd.

Rhythmus ist Wechsel und Wiederkehr,
Fortbewegung und Innehalten,
Spannung und Entspannung,
Zusammensetzung und Spaltung,
Freude und Schmerz,
Leben und Tod,
Klang und Stille,
Geduld und blitzschnelles Handeln.

Wir erfahren früh die Schnelligkeit
Vom "Rhythmus des Augenblicks",
des unerwarteten, blitzartigen
Situations- und Gemütswechsels,
und gewöhnen uns allmählich an den Rhythmus
von Tag und Nacht,
von Stunden, Minuten und Sekunden,
von Jahreszeiten, Monaten und Wochen.

Gehen ist Rhythmus.
Jeder hat seinen persönlichen Rhythmus beim Sprechen,
und auch jede Sprache hat ihren eigenen Rhythmus.
Musik ist rhythmische Klangsprache
(GIGER 1995:13)

Rhythmus kann in sehr unterschiedlichem Sinn verstanden werden: Meist bezieht sich der Begriff auf etwas Musikalisches – den Rhythmus einer Melodie, eines Musikinstruments, eines Musikstücks. Man kann aber auch den Rhythmus gesprochener Sprache darunter verstehen, den Rhythmus eines Wellenschlags an einem Seeufer, die Folge von Ebbe und Flut, den Tag-Nachtrhythmus eines Organismus, Lebensrhythmen, den Rhythmus der Jahreszeiten (Bruhn: in Müller et al. 2000, S.41).

Im Leitartikel „Geschichte der psychologischen Rhythmusforschung“ (Spitznagel: in Müller et al., 2000, S.1- 56) wurde mehrmals auf die Definitions-Schwierigkeiten des Wortes/Phänomens Rhythmus verwiesen.

„Diese Schwierigkeit wird durch die Tatsache belegt, dass mehr als 100 Definitionen existieren, die sich mehr oder weniger unterscheiden“(ebenda, S. 14).

Die folgenden Beispiele sollen einerseits auf inhaltliche Gemeinsamkeiten verweisen, andererseits ist dabei jedoch nicht die Heterogenität zu übersehen:

Werner, 1917:

„Das phänomenologische Wesen der zeitlichen Rhythmik ist mehrwertige (mindestens zweiwertige) Gestaltverketzung; d.h. es sind zwei Gestalten so ineinander verschoben, dass jedes Element in das andere eingebettet und durch das andere bereits mitbestimmt ist“

Klages, 1934

„Wiederkehr des Ähnlichen in ähnlichen Abständen.“

Stern, 1935

„Von Rhythmik sprechen wir dort, wo sich der Lebensfluss in eine Wiederholungsreihe dynamischer Lebens- und Erlebniseinheiten gliedert.“

Seashore, 1938

“All rhythm is particular primarily a projection of the personality. The rhythm is that what I am.”

Bethe, 1949:

„In der Biologie...wird von Rhythmus nur bei zeitlich sehr regelmäßig und der Form nach sehr gleichartig sich wiederholenden Vorgängen gesprochen....Sowie aber ein solch gleichartig sich wiederholender Vorgang in zeitlich etwa gleichen Abständen oder der Form nach Unterbrechungen aufweist, dann sprechen wir von einem periodischen Rhythmus oder von Periodik.“

„Trier, 1949

Rhythmus ist die Ordnung im Verlauf gegliederter Gestalten, die darauf angelegt ist, durch regelmäßige Wiederkehr wesentlicher Züge ein Einschwingungsstreben zu erwecken und zu befriedigen“

Woodrow, 1951:

By rhythm, in the psychological sense, is meant the perception of a series of stimuli as a series of groups of stimuli. The successive groups are ordinarily of similar pattern and experienced as repetitive. Each group is perceived as a whole and therefore has a length lying within the psychological present.

Benesch, 1954/55

“Rhythmus ist die Ganzheit, bei der die Glieder wechselnd bestimmend sind, jedoch sukzessiv variable sein können.”

Martin, 1972:

“The constraint on speech sounds, or on any other real-time sequence of behavioral elements, that is directly implied by the concept of rhythm is relative timing, which means that the locus of each (sound) element along the time dimension is determined relative to the locus of all other elements, adjacent and nonadjacent“

Die Bestimmungen reichen von abstrakten, holistischen Definitionen, die eine Vorstellung einer umfassenden Rhythmizität beinhalten, die alle Lebensäußerungen durchdringt, über Rhythmus als Persönlichkeitsausdruck bis zur biologisch-naturwissenschaftlichen.

(vgl. Spitznagel: in Müller et al., 2000, S. 14).¹³

Rhythmik war schon von jeher, abgesehen von einer sehr frühen Periode, ein interdisziplinärer Gegenstand und mit dem Aufkommen der empirischen Psychologie, der Physiologie, der Biologie (Chronobiologie) haben sich weitere fachspezifische Forschungsinteressen entwickelt:

„Die Diversifikation der Definitionen ist nicht nur das Resultat eines allgemeinen fachlichen Spezialisierungsprozesses, sondern sogar auch von Subspezialisierungen innerhalb eines Faches“ (ebenda, S.16).

Eine weitere Schwierigkeit hängt mit den rhythmischen Phänomenen per se zusammen.

„Gemeint ist die schwierige Differenzierung von Rhythmus und temporalen verwandten Begriffskandidaten wie Metrum, Takt, Tempo, Flüssigkeit, Prosodie¹⁴, Zeit und Gehör“

¹³ Zentral ist die Unterscheidung von Rhythmus und Periodik (oder periodischem Rhythmus). Beispiele für Rhythmus sind Pendel oder Stimmgabel erzeugte Schwingungen, Sinus-Schwingungen eines reinen Tones. Werden Schwingungen zwischen Grundton und Oktave kombiniert, resultiert daraus Periodik. (ebenda, S. 15).

¹⁴ <http://de.wikipedia.org/wiki/Prosodie>

In der Musik wird mit Prosodie das Verhältnis des Werks zum Ton bezeichnet. Die Betonung von Wort- oder Versakzenten durch musikalische Mittel wie Rhythmus (Dauer) und Takt.

(ebenda, S. 17). Spitznagel schlägt vor, dass als Ausweg der Rückgriff auf Eigenschaften rhythmischer Formen (z.B. Gruppierung, Timing) vor.

2.4.1. Rhythmische Notation

Im historischen Verlauf betrachtet zeigt sich die rhythmische Notation in folgender Weise:

Bis zum 13. Jahrhundert wurde in Europa die mittelalterliche Chormusik (Gregorianik: einstimmiger, lateinischer, liturgischer Gesang) in Neumen notiert. Die ersten handschriftlichen Dokumente mit Neumen stammen aus dem 8. Jahrhundert, wobei hierfür charakteristisch ist, dass es weder Takt noch Schwerpunkt gab. *„Der Rhythmus wurde alleine durch Gestik und Wort bestimmt, das durch isorhythmische Tonhöhenbewegungen ausgeschmückt wurde“* (Giger, 1995, S. 16). Der gregorianische Choral wird heute noch, vor allem in Klöstern gepflegt.

Die zunehmenden *„rhythmischen“* Differenzierungen führen 1280 zu dem Traktat *„ars cantus mensurabilis“* Franco von Kölns und damit zur Begründung der Mensuralnotation. Von nun an war es auch möglich, die Töne im Zahlenverhältnis untereinander zu messen. Dieses sehr komplexe Mensuralsystem hielt sich in erweiterter Form bis ins 16. Jahrhundert, ab diesem Zeitpunkt wurde die Notenunterteilung endgültig binär. Hinzu kamen die Punktierung, die Haltebögen sowie Triolen.

Giger schreibt, dass die heute verwendete Notation vom rhythmischen Verlauf der Töne auf dem rein binären Prinzip beruht und zunächst sieben verschiedene reine Notensymbole (Tonwerte, Dauer) und ihre entsprechenden Pausenzeichen beinhaltet. Um die Noten und auch die Form eines Stückes besser lesbar und einteilbar zu gestalten, werden aus gruppierten Zählzeiten bestehende rhythmische Perioden klar gekennzeichnet. Diese Zählzeiten bezeichnen wir als Takte, welche die Grundlage der rhythmischen Darstellung von Musik und die Ausgangspunkte zur Berechnung aller darzustellenden Werte bilden (vgl. Giger, 1985, S.16).

Bevor das binäre Prinzip innerhalb der Notenschrift eingeführt wurde, verwendete man ein ternäres Prinzip der Symbolunterteilung. Die Einführung des binären Prinzips in der Notation brachte zwar mehr Klarheit, zog aber eine allgemeine Nivellierung der angewandten Metrik bei der zunehmenden notierten Kunst- und Volksmusik Europas nach sich. *„Die ursprünglich weit komplexer gehaltenen metrischen Strukturen wurden nun eifrig in den prädominanten 4/4-Modus umkomponiert“* (Giger, 1985, S. 17). Diese Selbsteinschränkung trug nachhaltig

mit dazu bei, dass eine teilweise sehr unästhetische Trennung von Versmaß und rhythmischer Gestaltung einsetzte und die metrische Vielfalt und rhythmische Gewandtheit verflachte.

Giger definiert das binäre Notations-Prinzip in folgender Weise:

Sieben reine Notenwerte entsprechen der Grundlage der binären Rhythmik.

Verwandelte Notenwerte werden mit reinen Symbolen dargestellt und entsprechend ihrer Abweichung gekennzeichnet und gruppiert.

Die Haupteinheitenzahlen als Grundlage der binären Rhythmik:

1 – 2 – 4 – 8 – 16 – 32 – 64

bedeuten die Wertskala der reinen Symbole innerhalb des Notationsprinzips. Als Eckwerte definieren sie die Verhältnisse der sieben Symbole untereinander und werden zur Bestimmung aller verwandelten Notenwerte herangezogen. Zusätzlich bezeichnen die Haupteinheitenzahlen die gebräuchlichen Gruppierungen bei Takten (Taktperioden), unabhängig von der dabei angewandten Taktart (Giger, 1985, S.17).

2.4.2. Das Tempo

Das Tempo ist Leitgedanke, Grundlage und bestimmende Kraft der rhythmisch-metrischen Vorgänge in der Musik. Das Tempo kann sich als fortlaufendes und ordnendes, zeitlich fühlbares musikalisches Element in unterschiedlichster Formung wie schnell oder langsam, schleppend, rasend, hüpfend, stockend usw. manifestieren. Dadurch wird Tempo als Gefühl beschreibbar und dementsprechend unterschiedlich empfunden. Grundsätzlich lässt sich das Tempo in vier hauptsächlich rhythmische Arten gestalten, die ganz wesentlich den musikalisch-rhythmischen Bewegungseindruck beeinflussen. *”Wir können deshalb von dominanter, metrischer, polymetrischer und irrationaler Tempogestaltung sprechen”* (Giger, 1985, S. 51). Als Sonderform eines musikalischen Ereignisses möchte ich die Pause anführen, die innerhalb der musikalischen Gestaltung einen wesentlichen Platz einnimmt. Sie ist gleichermaßen Stilmittel und mitverantwortlich für den Charakter eines Musikstückes.

”Eine Pause hat kein Tempo und keine Lautstärke-...ohne Pause gibt es keine Dynamik – sie ist die rhythmische Partnerin der Aktivität, wie der Schlaf derjenige der Wachheit ist. Die Pause ist also nicht bloß der Zwischenraum von zwei Ereignissen, sondern selber ein Ereignis” (Hegi, 1997, S.127).

Quarz-Tempi:

Mit der Erfindung der elektrischen Metronomisierung wurde die vollkommen genaue Tempogestaltung geschaffen. Diese große Exaktheit ist dem menschlich unvollkommenen, fehlerhaften Darstellen in vielerlei Weise überlegen, doch darin liegt auch gleichzeitig ihr Nachteil. Diese Art der Tempogestaltung erscheint zwar perfekt aber dabei ebenso starr, kalt und emotionslos zu sein.

Timing:

Die rhythmische Ausgewogenheit in einer musikalischen Interpretation wird als Timing bezeichnet. Timing ist die Kunst ein Tempo exakt und musikalisch wiederzugeben und sich dementsprechend darin zu bewegen. Somit ist es auch ein Zentralfaktor musikalischer Verständigung. Die intensive Beschäftigung mit Rhythmus bedeutet eine persönliche Steigerung und Verfeinerung der musikalischen Ausdrucksmöglichkeit und ist gerade in der heutigen Musikszene (wie zum Beispiel die Improvisationsmusik oder Jazz) ein unerlässlicher Faktor. Die Beherrschung von Rhythmus bietet dem Interpreten die Möglichkeit, sich in einen Freiraum der musikalischen Ausdrucksmöglichkeit zu begeben.

„Der Jazz betont seit dem Swing den Gegen- oder Offschlag, ein Ausdruck der Freiheitslust in den Ghettos der schwarzen Bevölkerung Amerikas – wie ein Vogel, der sich in den Himmel erhebt! Beat, Rock`n Roll und Pop-Musik hingegen betonen den ersten Schlag, beziehungsweise alle und wirken daher erdverbunden, als Rhythmen mit klarer, fester Grundlage“ (Van Deest, 1997, S. 136).

Ein großer Teil der zeitlichen Schwankungen von Rhythmus in der Musik ist auf systematische Veränderungen zurückzuführen. Die individuelle und expressive Ausdeutung des Notentextes ist eine musikalisch absichtsvolle Handlung, die zielgerichtet den zeitlichen Ablauf manipuliert. Dieses expressive Timing hat sich als intraindividuell relativ stabil erwiesen und deutet auf eine metrische Mikrostruktur hin, die aus gesellschaftlichen Stereotypen oder aus musikalischen Sinngehalten entsteht. (Bruhn: in Müller, 2000, S. 50f.).

Rhythmus in der Musik ist mit Emotionen verbunden, die in der Musik ausgedrückt werden sollen.¹⁵

¹⁵ Rhythmus erweist sich als psychologisches Konstrukt mit mehreren Dimensionen:
Puls: Regelmäßigkeit und Strukturierbarkeit;
Metrum: Beziehung zwischen Spannung und Auflösung;
Timing: absichtsvolle und meist systematische Verzerrung von Puls und Metrum;
Random variation: Einfluss von Zufallsfehlern; (ebenda, S. 51).

2.4.3. Wechsel und Wiederholung

In jeder Musik, in jedem Rhythmus sind Wechsel und Wiederholung Spielformen, die sich gegenseitig bedingen. Deutlich zeigt sich das bei der Minimal Music, die durch permanente Wiederholungen charakterisiert ist. Melodien werden durch Wiederholung von Motiven, Teilen oder Strophen als solche erkannt. Wiederholung unterliegt einem eigenen Rhythmus und entwickelt sich rhythmisch weiter. Wiederholend loslassen heißt, sich in eine Figur hineinspielen, die als Wiederholung lustvoll ist und deshalb jedes Mal wieder neu und tiefer empfunden wird. Dadurch erscheint das gleiche in einer immer anderen Zeit oder in unmerklich veränderter Umgebung (vgl. Hegi, 1997, S. 41). Der Bezug des Spiels richtet sich von Außen nach Innen. Somit findet auch eine Verstärkung der Dynamik statt, welche sich gegenüber der äußeren Form durchsetzen kann. In einer freien, sich selbst bestimmten Dynamik liegt einerseits ein Geheimnis des Rhythmus, andererseits besteht die Möglichkeit, dadurch in einen zeit- und raumlosen Zustand zu treten.

In afrikanischen Ritualfesten werden gewisse Rhythmen stundenlang wiederholt, obwohl gerade die Spieler über vielfältige Kenntnisse eigener Rhythmen verfügen. Sie pflegen das *”Drin- Bleiben” und beziehen die Kraft aus dieser dynamischen Spannung im Gleichen, aus der rituellen Wiederholung. Viele Schamanen, Heiler und Medizinmänner verwenden ausschließlich Formen der penetranten Wiederholung, deren Steigerung entweder in Richtung Hypnose oder Ekstase führt*” (Hegi, 1997, S. 43).

Graf bemerkt dazu in diesem Zusammenhang, dass das bereits angeführte Moment der Wiederholung nicht unerwähnt bleiben darf, *”welches nicht nur dem Gedächtnismäßigen Festigen, sondern auch dem intensiven Erleben dient und unter anderem zur Erzielung rauschartiger oder ekstatischer Zustände benützt wird*” (vgl. Graf, 1975, S. 120).

In der Wiederholung fängt die Bewegung an zu *”denken”* und sie wird so zur zuverlässigen Erinnerung des Ausdrucks. Diese innere Bewegung ermöglicht dem Spieler letztendlich auch, immer komplexere und virtuosere Rhythmen zu interpretieren. Wiederholung und Wechsel machen folglich auch den Moment der inneren Bewegung hörbar.

Das Spiel mit **Ostinatos** (musikalisch, tänzerische Kurzform, die Wiederholung einer bestimmten Ton- bzw. Bewegungsform) kommt aus dem *italienisch.= hartnäckig* und bedeutet eine Figur zum Durchhalten. Ein Ostinato ist hauptsächlich aus rhythmischen Elementen, aus Melodieteilen und weniger aus Klangmaterial gebildet. Es ist ein

überschaubarer, wiederholbarer Bewegungsablauf und beginnt immer wieder mit derselben Bewegung.

Neue Stilmethoden wie Punk, New Wave, Punk Jazz, Reagge ... benutzen das Ostinato fast penetrant. Es gibt unzählige Stücke, die aus musikalisch sehr simplen Ostinatos bestehen, diese hartnäckig wiederholen und damit sprachliche, textliche und bewegungsimpulsive Mitteilungen mit viel Wirkung übertragen.

”In der Textmusik helfen die Ostinatos, rhythmische Abläufe und damit gewisse Tanzfiguren deutlicher zu finden” (Hegi, 1997, S. 63).

Im *”Rap”*, dem Sprechgesang aus den Slums New Yorks, ist die rhythmische Betonung und Wiederholung der Worte, in Bruchstücke zerlegt, *”sinnlos”* vervielfacht, verdreht und abgewandelt, das eigentliche Stilmittel. Das Spiel mit allen Betonungen und Bewegungen, welches ein Wort zulässt, legt noch nie gehörte Melodien frei.

*”Die Faszination, welche der Rap-Gesang auslöst, besteht neben dem rhythmischen Feuer in der bestechenden Originalität der Melodien, welche durch das *”Betonungssprechen”* zustande kommen”* (Hegi, 1997, S. 117).

Tempowechsel (*amerik.* = *change of tempo* – im Bereich der Polymetrik: *metric modulation*) bedeutet, dass innerhalb von Stücken über dem Notensystem an der Stelle der Tempoänderung mit einer verhältnismäßigen Notenwertgegenüberstellung, oder einer genauen Metronomangabe des neuen Tempos im Verhältnis zu der neuen Zählzeit angegeben werden. Bei der Gegenüberstellung beider Noten bedeutet die erste Note den Zählzeitwert des alten Tempos, die zweite Note die im Verhältnis dazu stehende neue Zählzeit. Die Verdoppelung oder Halbierung des Tempos wird üblicherweise auch mit *”Double-time”* oder *”half-time”* überschrieben. Die früher gebräuchlichen Tempowechselbegriffe (z. B. Übergänge von Moderato nach Largo) sind in der heutigen Musik zu vage und zu willkürlich auslegbar und deshalb nicht mehr üblich (vgl. Giger, 1995, S. 57).

2.4.4. Zur Anthropologie des Rhythmus

In vor allem älteren Artikeln wird zur Wortgeschichte, der Etymologie von Rhythmus Stellung bezogen. Was es eigentlich bedeutet, darüber gibt es keine einheitliche Deutung.

Die ursprüngliche Auffassung brachte das Nomen „Rhythmos“ in Verbindung mit dem Wort „rhein“, „fließen/strömen“.

Damit gemeint ist meist irgendeine geordnete, gar periodische Form der Bewegung von etwas (vgl. Rolle, 1994, S. 24).

”The term rhythm comes from the Greek, which is an abstract noun derived apparently from rhein, to flow ... In ancient Greek, rhein never refers to the sea and rhythmos never to the movement of the waves. Rhythmicity or periodicity in the sense of wavelike movement is not the original meaning of rhythmos” (You, 1994, S. 365).

Das Wort Rhythmus wird bei Homer noch nicht erwähnt. Erst in den Schriften Platos finden wir den Begriff zum ersten Mal explizit in seiner heute gebräuchlichen Verwendung notiert. Er definiert dort Rhythmus als „die Ordnung von Bewegung“.

Nach Fraisse ist das eine Formel, die gleichsam als Urformel moderne Definitionen, wie „Ordnung in einer zeitlichen Abfolge“ maßgeblich beeinflusst hat (Spitznagel: in Müller et al., 2000, S. 18).

Jedes Geräusch ist das Produkt von in Schwingungen versetzter Luft. Die Wiederholung eines Schwingungsimpulses im Zeitablauf ergibt einen Rhythmus. Dabei ist zwischen Wiederholungen, Perioden, Wechsel, Pausen, Verdichtungen und Überlagerungen zu unterscheiden. Zwischen einem musikalischen Rhythmus und der Natur beziehungsweise dem Menschen bestehen bestimmte Beziehungen. *”Alles, was lebt, bewegt sich und bildet bestimmte Rhythmen”* (Van Deest, 1987, S. 135).

Die für den Menschen am unmittelbarsten zu spürenden Rhythmen sind Puls und Atem.

Besonders interessant ist die Tatsache, dass rhythmisches Erleben oder Tun Kraft und Ausdauer gibt und nicht Energie verbraucht. Die Ur-Rhythmen dürften aus der ökonomischen Kombination von Atem und Körper, wie etwa dem sich Fortbewegen entstanden sein. Die Biologie des Menschen bedingt ein Kontinuum des individuellen Rhythmus wie Wachen und Schlafen, Gehen und Sitzen, Spannung und Entspannung. Auch die Bedürfnisse nach Nähe und Distanz, Nehmen und Geben, Kontakt oder Rückzug verlaufen rhythmisch. Dieses natürliche Pulsieren ist notwendig und bedingt Leben.

Seit den Untersuchungen durch Hans Berger und C. von Economo weiß man, dass das Schlaf-Wach-Verhalten von einem *hypothalamischen Areal* gesteuert wird, das genau in der Mittellinie liegt, wo sich die beiden Sehnerven kreuzen, im *Nucleus superopticus*. Dieser Kern hat einen Eigenrhythmus. Er entlädt sich bei Tag stärker und in der Nacht schwächer. Von dieser Entladungsrate hängt es ab, ob wir müde werden, wenn die Entladungsrate nachlässt, oder aktiviert werden, wenn sie zunimmt. Diese Entladungsrate ist äußerst autonom, was damit zusammenhängt, dass das genannte Kerngebiet nur wenig Zuflüsse hat,

darunter vor allem die Retina der Augen, was die besondere Rhythmusabhängigkeit von der Sonne verstärkt (vgl. Resch, 1990, S. 158).

”Bioperiodics (circadian, ultradian, infradian or circannual) are observable in plants, animals and humans on a cellular basis, and correlated with natural geophysical cycles, such as lunar tidal periodicity. Some chemical or metabolic inhibitors may influence the circadian oscillator systems such as the suprachiasmatic nucleus, but they cannot destroy the underlying clock, which may not be affected by the inhibition but instead, reappear in different forms or resume upon the removal of the inhibitors” (You, 1994, S. 364).

Die Frage, warum wir schlafen und warum wir wachen, lässt sich damit beantworten, dass eine innere Uhr diesen Grundrhythmus steuert, der im Einzelnen große Verschiedenheiten aufweisen kann. Das Schlafbedürfnis des Einzelnen ist recht unterschiedlich, wofür die Körpertemperatur verantwortlich gemacht werden kann. Die Temperatur hat einen 24 - Stunden-Rhythmus und ist unserem Schlaf-Wach-Rhythmus außerordentlich angepasst. Wenn die Temperatur sinkt, werden wir müde. Den Tiefpunkt erreicht die Körpertemperatur am frühen Morgen und steigt dann langsam wieder an. In der Phase des Anstiegs werden wir wieder wacher. Beim Erreichen des Höchstpunktes unserer Aktivität ist auch die Temperatur am höchsten. Allerdings ist die Amplitude zwischen höchstem und niedrigstem Temperaturwert je nach Person außerordentlich verschieden. Im Mittel beträgt sie 1 °C. Es gibt aber auch Personen, die nur um einen halben Grad Celsius schwanken; andere wiederum schwanken um 1½ °C. Es hat sich gezeigt, dass Kurzschläfer eine geringere Temperaturamplitude haben als Langschläfer (vgl. Resch, 1990, S.158 - 161).

Die philosophische Betrachtungsweise You, verweist auf die Endlichkeit von Rhythmus, da sie mit der materiellen Existenz korreliert.

”Rhythm is a mode of being....Da-sein: it gives sense of There is. Gives what? Being gives Time. Dasein is the time giver of Dasein, the Zeitgeber. Given Being, there will be Time; given Time and there will be Being; given Rhythmus (...), there will be Dasein which for Heidegger stands for an ecstatic experience of temporality” (You, 1994, S. 364).

Rhythmus ist ein Begriff für Sein, bezieht sich also auf die materielle Existenz und bedingt, dass alles Leben letztendlich einen Sinn hat. Sein umfasst somit auch den Begriff der Zeitlichkeit und damit auch von Endlichkeit. Endlichkeit und Dasein bedingen sich gegenseitig. Dasein steht wiederum für das Wort Zeitgeber. Wir leben im Dasein und in der Endlichkeit, was durch einen Anfang und ein Ende begrenzt wird, das wiederum dem

Rhythmus des Lebens entspricht. Dasein steht für ein „ekstatisches“ Experiment von Endlichkeit, das durch einen ursächlichen Grund bedingt wird.

„Waren es Götter, die uns den Rhythmus als Bedürfnis zur Realisierung dieses oder jenen Zwecks eingepflanzt haben, waren es Arbeitslieder, die die Durchführung von einfachen Arbeitsvorgängen zwecks Ökonomisierung begleitet haben, oder direkt die Arbeit selbst, die Koordinierung zwischen beteiligten notwendig machte, waren der Tanz, das Lied, die Feier die Ursache oder, wie Trier¹⁶ meint, der Tanz schlechthin der Rhythmus? Ist Rhythmus das Ergebnis von bestimmten Naturbeobachtungen? All diesen Spekulationen gemeinsam ist die Auffassung einer kulturabhängigen und/oder sozialen Entstehungsweise. Eine biologische Genese wurde oder konnte (noch) nicht in Betracht gezogen werden.“ (Spitznagel: in Müller, 2000, S. 18).

2.4.5. Rhythmus als Ästhetik der leiblichen Erfahrung

Dieser philosophische Ansatz zu Rhythmus und Rhythmusempfinden verweist auf die leibliche Basis ästhetischer Erfahrung, eine Betrachtungsweise die versucht, die Berührungspunkte zwischen Populärmusikforschern und dem Phänomen der Ästhetik zu mildern. Rolle meint, dass gegen die Dogmatik abendländischer Ästhetikkonzeptionen, dem Ab- und Ausgrenzen der scheinbar populären, trivialen Äußerungen ein um Wertfreiheit bemühter wissenschaftlicher Blickwinkel hilft (vgl. Rolle, S. 1994).

Entscheidend ist zunächst nicht der Gegenstand, der Blickpunkt der Betrachtung, sondern die ästhetische Einstellung, mit der wir ihm begegnen, die ästhetische Erfahrung, die wir mit oder durch ihn machen. Von Bedeutung ist nicht die besondere Beschaffenheit des Betrachtungsgegenstandes, sondern, von dieser Perspektive betrachtet, die Tatsache, dass es sich hierbei um einen Relationsbegriff handelt. Die Entscheidung, ob etwas als schön oder hässlich definiert wird, bleibt immer dem Betrachter selbst überlassen. Immerhin können wir sogar von einer „Ästhetik des Hässlichen“ (vgl. Rosenkranz, 1990) sprechen. Wer niemals eine ästhetische Erfahrung gemacht hat, dem wird es auch nicht möglich sein, ein quasi „ästhetisches Urteil“ zu treffen, bestenfalls für sich selbst. Ästhetisch wahrnehmen können wir also auch die Natur und natürliche kulturelle Artefakte aller Art, egal ob sie gemeinhin als Kunstwerke gelten, oder ob es sich einfach um Alltagsgegenstände handelt. Ästhetische Erfahrung bedarf einer sinnlichen Basis und ist wenig interessiert an wissenschaftlicher

¹⁶ Trier, J. (1949). Rhythmus. Studium Generale, 2, 135-141.

Erkenntnis. Diese ist nicht beschreibbar, sondern wird rein erlebt – macht also jede Art von Aufzeichnung, im Fall der Musik jede Notation, überflüssig. *„Ästhetische Wahrnehmung findet nicht da statt, wo komplexe Gegenstände, sondern dort wo Gegenstände in ihrer Komplexität wahrgenommen werden“* (Rolle, 1994, S. 24).

Die Rationalisierung in die zeitliche Dimension wird dem komplexen Phänomen Rhythmus nicht gerecht. Wenn von *„Mikro-Timing“* die Rede ist, begeben wir uns auf eine Erfahrungsebene, die sinnlich kaum mehr erfasst werden kann. Wir werden von der Musik bewegt, unser Körper erkennt dabei das, was wir hören. *„Diese kleinen, gerade noch wahrnehmbaren Abweichungen von einem mathematisch exakten Zeitmaß im Bereich von wenigen Millisekunden sind durchaus keine Frage des Zufalls(...), sondern ästhetisch höchst relevant und bedeutungsvoll“* (Rolle, 1994, S. 24f.).

Die Körperlichkeit bei der Musikwahrnehmung spielte und spielt bei außereuropäischen Kulturen immer noch eine tragende Rolle. So gibt es laut Kubik in afrikanischen Sprachen keinen musikbezogenen Begriff, der nicht das Element der Bewegung schon mit umfasst.

An dieser Stelle möchte ich noch den Gedanken der *„Intersubjektivität ästhetischer Erfahrung“* anführen, die nicht zuletzt als Möglichkeit der Verständigung im Zusammenspiel geltend wird. Zusammenarbeit und Arbeitsteilung in gemeinsamen musikalischen Prozessen erfordern immer wieder eine Verständigung über damit verbundene ästhetische Erfahrungen. Doch an Stelle des ausschließlich verbalen Austausches tritt die non- verbale Kommunikation, hier im Besonderen, verschiedene körpersprachliche Kommunikationsmittel.

„Im Mittelpunkt des gemeinsamen Musizierens steht das timing, der Sinn ist gebunden an die Zeit, die die Musik dauert. Die Musiker tauchen beim Spiel in einen gemeinsamen fließenden Verlauf des Musikstückes“ (Rolle, 1994, S.27f.). Um verstehen zu können, müssen

Informationen zwischen den Partnern ausgetauscht werden, die in der Lage sind, Informationen aufzunehmen, zu speichern oder umzuformen. Reinecke meint zu Spiel, dass dieses eine Kommunikationsform darstellt, die zugleich als Interaktion bezeichnet wird. Interaktionen können fließend sein oder mehr oder weniger feste, ritualisierte Strukturen haben. Einer der wichtigsten Gesichtspunkte musikalischer wie sprachlicher Interaktion ist, sofern sie direkt, in Gegenwart der Partner stattfinden, die Tatsache, dass sie stets auf mehreren Ebenen verlaufen. Es werden nicht nur Informationen über den akustischen Kanal ausgetauscht, sondern zugleich auf den Ebenen der Gestik, Mimik usw., auf den Ebenen der – non- verbalen Kommunikation (zitiert nach Reinecke in Harrer, 1975, S. 101).

Das bedeutet, dass auch die Rhythmuserfahrung, als komplexes Phänomen betrachtet, leibbezogen zu verstehen ist, also auch eine ästhetische Erfahrung von Leiblichkeit darstellt. *”Der Rhythmus, dass ein jeder mitmuss, verweist auf die leibliche Dimension von Intersubjektivität. In musikalischen Rezeptionsprozessen (betrachtend, zuhörend), in ästhetischer Einstellung (und in besonderen solchen, die stark rhythmisch geprägter, etwa populärer Musik gewidmet sind) wird die lebensweltliche, vorsprachliche Fundierung von Intersubjektivität ästhetisch erfahrbar”* (Rolle, 1994, S. 30).

2.4.6. TaKeTiNa- Rhythm for Evolution

Reinhard Flatischler praktiziert TaKeTiNa seit 1970 im Rahmen von Workshops. Diesem Konzept liegt die Idee eines rhythmischen Urwissens aller Menschen zugrunde. Es benötigt allerdings einer Stimulation von Außen, um dieses Urphänomen bewusst zu machen.

”Das Rhythmuspattern, dass einer Übung zugrunde liegt, ist meist eine didaktische Abstraktion aus konkreten Rhythmen, die in mehreren Musikkulturen vorkommen und auf Archetypisches verweisen” (Stroh, 1997, S.141).

Bemerkenswert ist die Beobachtung Flatischlers, dass sobald Leistungsstress und rationale Kontrolle eines Menschen beim Praktizieren der Rhythmusübungen in den Vordergrund treten, der Zugang zu diesem Urwissen verloren geht und man unweigerlich aus dem Rhythmus fällt.

Hegi verweist in diesem Zusammenhang auf die Ganzheitlichkeit, die diesem Phänomen, die Kombination von Gamela und Taki, zugrunde liegen. *”Wenn ein gewählter Rhythmus einmal auf diese Weise ganzheitlich, d.h. mit Kombinationen von Gamela und Taki, von männlichen und weiblichen Elementen, sowie durch das Instrument und die eigenen Stimmen zustande gekommen ist, können wir die Hilfsörter wieder weglassen, bleiben in der Bewegung drin und beginnen, die Rhythmusstruktur nach innen zu hören, sie zu ”sehen” und zu integrieren”* (vgl. Hegi,1997, S. 55f.).

Folgende Punkte führt Flatischler als Beweis und zum Verständlichmachen seiner Theorie an:

- er hat zahlreiche rhythmische Grundpatterns, Haltungen oder Gesten gefunden, die in drei geografisch absolut voneinander getrennten Musikkulturen vorkommen.

- er ist der Meinung, dass in vielen Musikkulturen gewisse natürliche Grundformen der Zeitorganisation existieren, die den Stoff für Archetypen abgeben: Pulsation, Wiederholung, Kreisform, Schwingung, Zyklus.
- in der dreijährigen TaKeTiNa- Ausbildung beobachtet er Veränderungen der Auszubildenden im Sinne eines zunehmend stärkeren Verortens im "Urwissen".
- einige Ärzte haben systematisch mit TaKeTiNa gearbeitet. Es gibt in diesem Zusammenhang auch physiologische Messungen an Patienten (EEG usw.).
- er berichtet von erstaunlichen therapeutischen Erfolgen bei Berufsschlagzeugern. Einige konnten damit Lebens- und Berufskrisen überwinden, die sowohl psychischer als auch physischer Natur waren.
- seine Kompositionen, die in MegaDrum- Konzerten aufgeführt werden, basieren auf "archetypischen Komponieren". Die Tatsache, dass MusikerInnen aus unterschiedlichen Kulturen kommend, mitmachen und interkulturell kommunizieren können, ist ihm ein Beweis dafür, dass diese Kompositionsmethode stimmig ist.
- bei der Probenarbeit mit MusikerInnen aus anderen Musikkulturen beobachtet er, dass diese archetypischen Grundmuster spontan begreifen können, auch wenn solche Muster in ihrer eigenen kulturellen Tradition vollkommen unbekannt sind.

(Stroh, 1997, S. 145)

Die vorliegenden Theorien verweisen auf universalistische Phänomene hinter offensichtlichen Bewusstseinssebenen. Sie stellen eine Beziehung zu tieferliegenden psychischen Schichten her. Womöglich kann interkulturelle Kommunikation dann zur Realität werden, wenn sie archetypische Dimensionen enthält oder wenn ihr gemeinsam erlebte veränderte Bewusstseinszustände als Raum- und Zeitdimension zugrunde liegen.

2.4.7. Rhythmusarchetypen im TaKeTiNa Prozess¹⁷

In keinem Bereich sind Archetypen so klar umrissen wie in der Musik. Dort sind sie direkt erfahrbar. Jeder, der mit Rhythmusarchetypen in Berührung kommt, spürt in diesem Moment: Das kenne ich, auch wenn ich es noch nicht verstehe. Rhythmusarchetypen sind das komprimierte Wissen über die rhythmischen Grundlagen unserer Welt. Sie sind Spiegelungen

¹⁷ vgl. Flatischler, 2006, S. 244-246
gilt für das gesamte Kapitel

rhythmischer Gesetze im Bewusstsein des Menschen. Sie umfassen alle Synchronisationsmöglichkeiten: vom einfachen Offbeat bis zur komplexen Polyrythmik.

„Drei zu Zwei“ ist im rhythmischen Bereich ein polyrhythmisches Verhältnis, welches Grundlage unzähliger Rhythmen ist. Im Bereich der Töne ergibt dieses Pulsationsverhältnis den Klang eines Intervalls: der Quinte. Zwei schwingende Saiten, die miteinander eine Quinte ergeben führen – wenn man das Geschehene in Zeitlupe betrachtet – einen polyrythmischen Tanz aus: Während eine Saite zweimal schwingt, schwingt die andere dreimal. Wenn man eine Saite drittelt, so schwingt die ganze Saite gegenüber zwei Dritteln der Saite ebenfalls im Verhältnis einer Quinte. Sowohl die Schwingungsverhältnisse wie auch die Längenverhältnisse ergeben das gleiche Verhältnis: Drei zu Zwei.

Sobald man mit einem Ur-Bild in Kontakt kommt, kann man sehen, singen, tanzen, spielen und es als rhythmische Grundlage in jedem Musikstück erkennen, in dem es enthalten ist. Der TaKeTiNa Prozess zeigt, dass jeder Mensch dies erleben kann...

Im TaKeTiNa Prozess haben Rhythmusarchetypen eine wesentliche Funktion: Sie wirken als Attraktor¹⁸ - als Kraft, die den Lernenden in eine bestimmte Richtung führt. Der Begriff Attraktor kommt aus dem Lateinischen: „At-trahere“ bedeutet „etwas heranziehen“. In der Chaostheorie ist ein Attraktor ein von einem System angestrebter Zustand.

Ein Attraktor lässt sich mit dem Verhalten eines Pendels begreifen: Bei konstanter Energiezufuhr, wie dies bei einer Pendeluhr der Fall ist, ist der Attraktor das periodische Schwingen des Pendels. Solange die Pendeluhr aufgezogen ist, schwingt das Pendel rhythmisch hin und her. Bleibt die Energiezufuhr aus, so wechselt der Attraktor: Gleichgültig wie stark jemand das Pendel anstößt – es strebt unausweichlich zurück zum Stillstand an seinem tiefsten Punkt. Dieser Ruhepunkt ist der neue Attraktor. Ein Chaospendel mit mehreren Freiheitsgraden hingegen hat einen chaotischen Attraktor: Nach jedem Anstoßen geht es in ein chaotisches Bewegungsverhalten über.

Bei Menschen, die in einer Umgebung aufwachsen, in der sie täglich rhythmische Stimulation bekommen, öffnet sich der natürliche Zutritt zur Welt der Rhythmusarchetypen wie von selbst. Denn als Neugeborenes und als Baby sind wir der Welt der Archetypen noch sehr nahe. Wenn jemand in seiner allerfrühesten Kindheit jedoch keine rhythmische Stimulation

¹⁸ dass Rhythmusarchetypen im TaKeTiNa Prozess als Attraktoren wirken, bedeutet: Die äußerlich aufgebaute Rhythmusstruktur stimuliert im „Inneren“ der Teilnehmer das entsprechende Ur-Bild. Gleichgültig, wie viele Chaosphasen das System-Teilnehmer, Surdospieler, Leiter – durchläuft, die rhythmischen Bewegungen entwickeln sich unweigerlich in Richtung des Ur-Bildes. Wird in einem Feld mit mehreren Freiheitsgraden ein rhythmisches Ur-Bild durch Körperbewegung stimuliert, so zieht dieses den Lernenden wie ein Magnet in seine rhythmische Welt. Sobald jemand in einen selbstvergessenen Zustand gerät, in dem willentliches Tun einem Sich hingeben weicht, fällt der Betroffene in die Bewegungen des Ur-Bildes – so exakt und präzise, wie es durch Einlernen niemals möglich wäre. (Flatischler, 2006, S. 245).

von außen erlebt, verschließt sich der Zugang zur Welt der Archetypen, noch bevor jemand erwachsen wird. In dieser Situation erfordert die Stimulation dieses Wissen ein äußerst präzises Vorgehen. Die gute Nachricht ist jedoch: Es ist nie zu spät, dieses Wissen in sich zu erwecken. Der in jedem Menschen angelegte „Samen“ bleibt das ganze Leben lang fruchtbar.

„... ich träume von einer musikalischen Erziehung, worin der Körper selbst die Rolle des Vermittlers zwischen den Tönen und unserem Denken spielt. Der Mensch würde mithin nicht nur lernen, richtig zu singen und zu hören, sondern auch sich richtig und rhythmisch zu bewegen und zu denken. Denn der musikalische Rhythmus ist seinem Wesen nach nichts Verstandesmäßiges, sondern etwas Körperliches.“ (E.Jaques Dalcroze: in Flatischler, 2006, S. 185).

2.4.8. Kognitive Aspekte der Entwicklung von Rhythmus¹⁹

Die Orientierung an Prinzipien mitteleuropäischer Musik, wie sie sich in den letzten Jahrhunderten mit ihrem Tonart- und Rhythmussystem entwickelt hat, trägt der Vielfalt von Musikkulturen in der ganzen Welt allerdings keine Rechnung. Gerade im Bereich der rhythmischen Fähigkeiten zeigt sich, dass Kinder verschiedener Kulturen sich unterschiedlich entwickeln.

Musik als „soziogene“ Universalie des menschlichen Gemeinwesens (Födermayr, 1998: in Müller et al., 2000, S. 228) bedarf der spezifischen Anregung innerhalb jedes Kulturkreises.

Das motorische System des Menschen besteht aus dem motorischen Cortex, den Pyramidenbahnen, dem Kleinhirn und den Muskelfasern und entwickelt sich relativ langsam. In den ersten Lebensmonaten steigt die Leitungsgeschwindigkeit für Nervenimpulse. In dieser Zeit werden Gruppen von Nervenfasern mit Myelinhüllen ummantelt, die die elektrische Leitfähigkeit der Nervenbahnen verändern. Das führt zu schnelleren Reaktionen und Fehlerkorrekturen in der Motorik und somit im Bereich der Ausführung von Rhythmen.

Bei der Geburt sind die meisten Bahnen im motorischen Bereich mehrfach parallel zueinander angelegt. Im Verlauf der ersten Lebensjahre bleiben nur die funktionell am besten angepassten Nervenbahnen übrig, die anderen degenerieren. Dieser Prozess erstreckt sich über mehrere Jahre, ist übungsabhängig und kann bis zum 7. Lebensjahr dauern.

¹⁹ Bruhn, H.: Kognitive Aspekte der Entwicklung von Rhythmus. In: Müller, K. und Ascherleben (Hrsg): Rhythmus. Ein interdisziplinäres Handbuch. Bern. Huber.2000. S. 227-244. Gilt für das gesamte Kapitel.

Nach der Geburt beginnt zunächst eine starke Vermehrung der Synapsen und ab dem 6. Lebensmonat verringert sich die Synapsenzahl wieder.

Vermutlich entwickelt sich das sensomotorische System in analoger Weise:

nach einer anfänglichen Ausweitung werden die synaptischen Kontakte mit zunehmender Hörerfahrung selektiv verringert. Dadurch wird die Funktionsfähigkeit des Hörens verbessert. Die rechts- links Differenzierung des auditorischen Systems verläuft vermutlich komplexer als die Differenzierung des visuellen Systems, da die Hörbahnen eines Ohres vielfältiger mit beiden Hemisphären des Cortex verbunden sind als die Sehnerven eines Auges.

Kennzeichnend für die musikalische Entwicklung ist, dass die Wahrnehmung anfänglich wenig differenziert und strukturiert ist. Auditive Wahrnehmungsobjekte werden ganzheitlich beurteilt, so dass bis ins frühe Schulalter Begriffe der visuellen Wahrnehmung auf die auditive Wahrnehmung übertragen werden.

Es wäre möglich, dass Melodie und Rhythmus vom Grundsatz her eine Wahrnehmungseinheit darstellen. Eine getrennte Verarbeitung würde in den frühen Entwicklungsstadien die Verarbeitungskapazität eines Kindes überfordern. Es werden möglicherweise mit fortschreitender kognitiver Entwicklung jedoch immer mehr Einzelparameter und Dimensionen der Musik ableitbar. (Rosbach, 1995: in Müller et al., 2000, S. 229).

Sehr früh werden invariante Aspekte der Mutterstimme repräsentiert. Die Reaktionen von Neugeborenen lassen vermuten, dass die Sprachmelodie bereits in den letzten Monaten der Schwangerschaft gelernt und gespeichert wird.²⁰

Im Verlauf des ersten Lebensjahrs werden typische Tonhöhenkonturen eines Aussagesatzes (fallend) oder eines Fragesatzes (aufsteigend) nachgeahmt. .

Die Tonhöhenwahrnehmung und- produktion erfolgt stufenweise, wobei mit steigendem Lebensalter immer genauer repräsentiert und differenziert werden kann. In der (Musik)- Psychologie wird das als Entwicklung von kognitiv repräsentierten Invarianzen bezeichnet.

²⁰ Säuglinge besitzen eine besondere Sensitivität für rhythmisch- prosodische Strukturen der gesprochenen Sprache. Dass zeigt sich dadurch, dass Säuglinge bereits unmittelbar nach der Geburt die Sprachmelodie ihrer Muttersprache gegenüber jener einer fremden Sprache „erkennen“ und präferieren. (Sabine Weinert, in: Müller & Aschersleben, 2000, S. 255-283).

0. Stufe	Invarianz von Klängen
1. Stufe	Invarianz der Kontur von Musik (und Sprache)
2. Stufe	Invarianz der Tonrelationen innerhalb von Musikabschnitten
3. Stufe	Invarianz eines tonalen Zentrums über ein Musikstück hinweg
4. Stufe	Dauerhaft Invarianz von Tönen (absolutes Gehör)

Tabelle 1: Entwicklungsstufen der Wahrnehmung von Invarianzen in einer Melodie

Als natürliche Prototypen sehen Trehub und Unyk (1991: in Müller et al., 2000, S. 234) die Entwicklung von Wiegenliedern an: Interkulturell verwenden die Mütter in den Liedern ähnliche oder sogar gleiche musikalische Strukturen von Melodie und Rhythmus, um die Kinder zu beruhigen, zum Zuhören anzuregen oder zu aktivieren – interkulturelle Invarianzen, die auch in der Sprache Bedeutung für das Kleinkind zu haben scheinen.

Zur Entwicklung rhythmischer Fähigkeiten liegen noch nicht so viele Untersuchungen vor wie zur Entwicklung melodiebezogener Fähigkeiten.

Der Puls kann als erste Invarianz angesehen werden. Bereits mit zwei Jahren bleibt beim Improvisieren von eigenen gesungenen Äußerungen ein mehr oder weniger konstanter Puls²¹ erhalten (Oerter, 1971; Jones, 1990: in Müller et al., 2000, S. 235).

Es werden Abweichungen vom gleich bleibenden Puls sehr früh wahrgenommen: bereits Neugeborenen reagieren mit Dishabituation auf die geringfügige Veränderung eines gleich bleibenden Pulses (Standley & Madsen, 1990: in Müller et al., 2000, S. 236).

Die Invarianz des Pulses beinhaltet die Entscheidung über vorher und nachher, die unterste Entwicklungsstufe. Solange ein Rhythmus nicht an Texte gebunden ist, reproduzieren Kinder in diesem frühen Stadium selten genau die Anzahl von Klängen, die vorgemacht wurde.

Noch mit sechs Jahren haben Kinder kein ausgeprägtes Gefühl für Ton- und Pausendauer (Motte- Haber, 1985: in Müller et al., 2000, S.235). Ab ungefähr sieben Jahren spielt die Gleichmäßigkeit der Aufeinanderfolge von musikalischen Ereignissen dann eine wesentliche Rolle (Jones, 1976; Serafine, 1975: in Müller et al., 2000, S. 235) – die zeitlichen Abstände werden als invariant erkannt.

Das Metrum strukturiert einen Puls in schwere und leichte akustische Ereignisse Die Entwicklung eines Metrums beginnt in der Sprache mit ungefähr drei bis vier Jahren (Kalveram, 1997: in Müller et al., 2000, S. 236) und wird nach Brömse (1966: in Müller et al., 2000, S. 236) mit vier Jahren in spontanen Improvisation erkennbar. Die Repräsentation der invarianten Verteilung von schwer/ leicht, betont/unbetont ist wichtig, da nach der

²¹ englisch: beat, psychological pace oder psychological pulse train- regelmäßiger Wiederkehr eines akustischen Ereignisses;

Formalisierung von Johnson- Laird (1991: in Müller et al., 2000, S. 236) Rhythmen innerhalb eines metrischen Rahmens generiert werden. Der metrische Rahmen bietet die Möglichkeit, Rhythmen zu „Familien“ zu gruppieren. Ist das Metrum als übergeordnetes Ordnungskriterium noch nicht als Invarianz gelernt, so können auch Invarianzen von Rhythmen als zeitlicher Ausgestaltung des Metrums nicht erkannt, repräsentiert und genau reproduziert werden. Nach Hildebrandt (1987: in Müller et al., 2000, S. 236) wird die höchste Stufe metrischer Repräsentation nur mit musikalischem Training erreicht.

Die Entwicklung der Invarianzen verläuft über die Differenzierung und Strukturierung der Umweltreize hin bis zur Repräsentation von Kategorien und schließlich zur Repräsentation von Invarianzen. Musik entsteht aus dem ganzheitlichen Zusammenwirken aller fünf Parameter: Klang, Rhythmus, Melodie, Harmonie und Form.

Anhand der Tabelle lässt sich die Entwicklung und Wahrnehmung von Varianzen sehr gut darstellen:

musikalischer Parameter	Strukturierung der Physikalischen Parameter	psychische Repräsentation von Kategorien	Wahrnehmung von Invarianzen
Klang	Strukturierung des Momentklangs	Kategorisierung des Klangkontinuums	Instrumente, Stimmen, Vokale Konsonanten
Rhythmus	Strukturierung der Zeit	Kategorisierung des Zeitkontinuums	Puls, Metrum, Tempo
Melodie	Strukturierung der Höhe von Tönen	Kategorisierung des Tonhöhekontinuums	Tonstufen, sukzessive Intervalle, tonales Zentrum, absolutes Gehör, Themen, Prototypen
Harmonie	Strukturierung von Mehreren Stimmen, Akkordstruktur	Kategorisierung von Zusammenklängen	Intervalltypen, Akkordtypen Kategorien von Akkordabfolgen (z.B. Kadenz)
Form	Strukturierung des Gesamtablaufs über längere	Kategorisierung Musikstücken	musikalische Formschemata (interkulturell sehr unterschiedlich)

	Zeitabschnitte
--	----------------

Tabelle 2: Schematische Zusammenfassung kognitiver Aspekte der musikalischen Entwicklung.

3. Das menschliche Bewusstsein als Forschungsgegenstand

Die Bewusstseinsforschung hat sich seit den sechziger Jahren um wesentliche Schritte weiter entwickelt und somit auch ihre wissenschaftliche Forschungsweise(n) unterstrichen. Erst in den letzten Jahren gelang eine wirkliche Anerkennung, infolgedessen etablierte sich quer durch die verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen ein intensiver Diskurs zu dieser Thematik. Das Interesse an der Vielschichtigkeit des Bewusstseins wurde dennoch schon Mitte des vorigen Jahrhunderts geweckt, als die Schwestern Fox 1848 in Hydsville, USA, mit Klopflauten eine Verbindung mit den Verstorbenen vorgaben. Daraufhin setzte eine weltweite Bewegung des Tischchenrückens ein, die dadurch gebremst werden konnte, als eine der Schwestern den Betrug zugab. *„Angeregt, durch die nun einsetzende spiritistische Bewegung interessierten sich nun vermehrt auch Psychologen und Psychiater für die anscheinend doppelte Kontrolle des menschlichen Verhaltens durch einen unterbewussten und einen bewussten Geist“* (Resch,1990, S.135).

Bewusstseinsforschung in Verbindung mit therapeutischen Effekten fand vor allem in der Transpersonalen Psychologie, der Humanistischen Psychologie, sowie in der Ethnotherapie und Ethnopsychotherapie ihren Eingang. Dabei wird die Bedeutung der Bewusstseinsveränderung, oder auch Bewusstseinsweiterung, mit der damit verbundenen *”transpersonalen Erfahrung und Identität“* explizit hervorgehoben.

Einige wesentliche Vertreter aus dem amerikanischen Raum sind Charles Tart, Frances Vaughan, Roger N. Walsh, Fritjof Capra usw., die seit den sechziger und siebziger Jahren die wissenschaftliche Diskussion wesentlich vorangetrieben haben. In dem Klassiker *„Psychologie der Wende“* (1987) werden wesentliche Ansätze der wichtigsten Vertreter der transpersonalen Theorie zusammengefasst. Vor allem war es die Bewegung der transpersonalen Psychologie, welche sich mit Phänomenen veränderter Bewusstseinszustände auseinandersetzte. Sie erforscht jene Zustände des Bewusstseins, in denen die Grenzen des Ich, die Grenzen von Raum und Zeit relativiert und sogar aufgehoben scheinen. Die

menschliche Wirklichkeit wird in eine neue Dimension transformiert und in dieser als real und existent erlebt.

Die Grundsteine zu einer Entwicklung der transpersonalen Psychologie wurden bereits um die Jahrhundertwende und in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts gelegt. Als Wegbereiter waren vor allem William James, Aldous Huxley und Carl Gustav Jung jene, denen die größte Bedeutung zukommt

3.1. Zum Begriff und Wesen "Bewusstsein"

Wir sind, was wir denken

Alles, was wir sind, entsteht mit unseren Gedanken.

Mit unseren Gedanken machen wir die Welt.

Gautama Buddha

Geht man der Frage nach dem Wesen und der Struktur des menschlichen Bewusstseins nach, so gibt es bis jetzt keine wirklich hundertprozentig gültige Erklärung zu diesem Phänomen.

Das menschliche Gehirn ist womöglich anders als alles wofür bisher Vorstellungen oder Modelle entwickelt wurden.

"Der Grund dafür ist möglicherweise das Bewusstsein selbst" (Rosenfield, 1995, S.12).

Das was unser Bewusstsein so rätselhaft macht und warum wir so schwer darüber sprechen können, ist seine völlige Subjektivität, die Einzigartigkeit der Sichtweise jedes Menschen. Das Wesen unserer eigenen Subjektivität können wir ebenso wenig fassen wie das der anderen. Doch glauben wir in dieser Subjektivität die objektive Wahrheit der Welt zu erfahren, das was wir als Wissen bezeichnen. Das „Ich-Bewusstsein“ ist abhängig vom „Wir-Bewusstsein“, also abhängig von der jeweiligen Position und Zugehörigkeitsgruppe innerhalb einer Gesellschaft. Der sich Selbst-Bewusste Mensch wächst auf und erlebt die Welt stets aus der Perspektive, die er erfährt.²² Dittrich (1990) zitiert Wundt (1880) indem er schreibt, dass

²² Streng genommen ist es in der Tat ungenau, wenn man sagt, dass das einzelne Individuum denkt. Korrekter wäre der Hinweis, dass es bloß daran teilnimmt, das weiterzudenken, was andere Menschen vor ihm gedacht haben...Jedes Individuum ist daher durch die Tatsache, dass es in der Gesellschaft aufwächst, in einem zweifachen Sinn prädestiniert: Es findet eine fertige Situation vor und in diesem Sinne findet es vorgeformte Denk- und Verhaltensmodelle vor“ (MANNHEIM 1985: in SCHÄFFTER 199, S. :99).

das Bewusstsein darin besteht, dass wir überhaupt Zustände und Vorgänge in uns finden, und dasselbe kein von diesen inneren Vorgängen zu trennender Zustand ist (Dittrich, 1990, S. 73). Bewusste Wahrnehmung ist zeitabhängig. Die Kontinuität des Bewusstseins entsteht, weil das menschliche Gehirn Zusammenhänge zwischen den einzelnen Augenblicken herstellt. Die Verbindung zwischen den Augenblicken, und nicht die Augenblicke selbst, macht das Bewusstsein aus. Ohne diese Verbindungen würden wir von einem Augenblick zum nächsten nur eine Folge unzusammenhängender Reize wahrnehmen, wobei wir diese Erfahrung nicht in Wissen und in Verständnis der Welt umformen könnten (vgl. Rosenfield, 1995, S. 12-16). Das Wesen des Bewusstseins ist nicht eine einfache vorhandene Tatsache, sondern es handelt sich hierbei um ein dynamisches, komplexes System. Oft werden evolutive oder hierarchische Modelle des Bewusstseins entworfen. In der Kunst und in ihrer Symbolik steht die Spirale als Zeichen für die Bewusstseinsentwicklung. Der Geist entwickelt sich kontinuierlich weiter, entsteht aus dem Nichts und wächst weiter bis zur Vollkommenheit. Dieses letzte Erkennen und Begreifen übersteigt jedoch das menschliche Fassungsvermögen und lässt sich nicht mehr Verbalisieren.

Kalweit (1994) entwickelte das „Konzept des Bewusstseinskontinuums“ und schlägt ein Modell vor, welches mehr oder weniger im Ansatz als ein allgemeines Modell der Psychologie zu verstehen ist, und damit sämtliche psychische Phänomene auf ein Kontinuum des Bewusstseins einordnet. Nach diesem Modell existieren verschiedene Intensitäten von Bewusstseinszuständen, je gesteigelter diese sind, desto umfassender gestaltet sich unsere Wahrnehmungsfähigkeit. Ein Bewusstseinskontinuum setzt eine Intensivierungsskala für sämtliche psychische Zustände voraus. Kalweit geht von sieben Bewusstseinszuständen ²³ aus, wobei jeder Zustand eine Steigerung des vorangehenden ist. Doch handelt es sich hierbei um ein einziges Bewusstsein, welches als stärker oder schwächer ausgeprägt erfahren werden kann. Er führt acht Faktoren an, welche er in zwei Quartette zu je vier Faktoren zusammenschließt. Quartett I ist eher von physikalischer Natur und stellt die materielle Basis dar. Er bezieht sich auf die Aspekte von Raum, Zeit, Materie und Kausalität. Auf jeder Stufe des Kontinuums verändern sich diese, das bedeutet, ihre Intensivierung führt zu einem wacheren Bewusstseinszustand. Quartett II hingegen bezieht sich auf die vier grundlegenden subjektiven Faktoren. Das Gefühl, das Denken, die Sinne und die Ich-Identität. Die Ich-Identität hebt sich immer von einer anderen Ich-Identität ab, ist also individuell verschieden.

²³ Er unterteilt das menschliche Bewusstsein in die sieben Stufen des Bewusstseinskontinuums: Basis-Instinkt, Normalbewusstsein; Emotion, Exaltation; Super-Emotion, intensive Bewusstseinszustände (IBZ), Trance; Außerkörperliche Erfahrung (AKE), Psychoplasma; Nahtoderfahrung (NTE9), pures Bewusstsein; Einheitserlebnisse, Maximum; „Alles in allem“, universelles Spiegelkabinett

Jeder Mensch trägt die Möglichkeit dieser Intensivierung, eine Steigerung der Lebensfaktoren, in sich und hat diesen Zustand der Bewusstseinsweiterung auch sicherlich einmal in seinem Leben erfahren.

Metzner (1993) weist darauf hin, dass es historisch gesehen grundsätzlich zwei Metaphern für Bewusstsein gegeben hat, eine räumliche und eine zeitliche. Bei der räumlichen Metapher wird Bewusstsein als Bereich, Terrain oder Feld verstanden, als ein Zustand, den man auch wieder verlassen kann. In der buddhistischen Psychologie wird er als ein leerer, offener Raum verstanden. Die zeitliche Metapher für Bewusstsein kann mit Gedankenstrom oder dem Strom des Bewusstseins verglichen werden. Aus dieser Sicht betrachtet sind wellenförmige Schwankungen des Bewusstseins ganz natürlich und unvermeidlich. *„Gesundheit, Wohlbefinden und Schöpfungskraft sind mit der Fähigkeit verknüpft, sich auf die natürlich vorkommenden und die künstlich hervorgerufenen Bewusstseinschwankungen einzustimmen und sich diese nutzbar zu machen“* (Metzner, 1993, S. 152f.).

Außergewöhnliche Bewusstseinszustände (ABZ) erlangen in der westlichen Psychologie und Psychotherapie immer mehr an Bedeutung. Im Gegensatz zu der rein kausal arbeitenden Psychoanalyse ermöglichen ABZs den Zugang zu mehr oder weniger tiefen, unbewussten Bewusstseinszuständen. Innerhalb traditioneller Kulturen werden diese ABZ- Phänomene als Bestandteil der existierenden Gesellschaft betrachtet und nicht pathologisiert.

Aus Sicht des transpersonalen Modells stellt das sogenannte Normalbewusstsein im Prinzip einen "Schrumpfungszustand" dar. Es wird davon ausgegangen, dass ein breites Spektrum veränderter Bewusstseinszustände existiert, dass manche von ihnen funktionell spezifisch sind und andere echte höhere Zustände darstellen (zitiert nach Walsh et al. 1987, S. 42).

Die Möglichkeiten, veränderte Bewusstseinsenerfahrungen zu machen sind reich und vor allem jederzeit zugänglich, wenn wir unsere Abwehrhaltung lockern. Die Zeit ist reif dafür und Roger Walsh formuliert kritisch dazu:

Der Weltzustand spiegelt unseren Geisteszustand. Die Konflikte außerhalb unseres Selbst spiegeln die Konflikte in uns; der äußere Wahnsinn ist ein getreues Abbild de Inneren.

Man kann also sagen, dass die gegenwärtigen Bedrohungen unseres Landes und Wohlergehens Symptome unseres individuellen und kollektiven psychischen Zustandes sind. Wenn wir den Weltzustand begreifen und verbessern wollen, müssen wir die Quelle unserer Probleme wie auch ihrer Lösungen begreifen: uns selbst“ (Walsh, 1987, S. 310f.)

Diese, fast prophetisch klingenden Worte, klar und treffend formuliert, wurden gerade am 11. September 2001 erneut bestätigt. Der kollektive Wahnsinn, eine Mischung aus Machtstreben,

Gier und Zerstörungswut einerseits, gepaart mit Verlustangst und Habsucht andererseits, treibt die Spirale von Destruktion und Ausbeutung natürlicher Ressourcen immer weiter. Die persönliche Frage nach dem eigentlichen Sinn wird vor allem in globalen Krisenzeiten verstärkt gestellt. Es ist aber unumgänglich, eine grundsätzliche Umgestaltung des menschlichen Bewusstseins im Sinne eines Erkenntnisprozesses, der "Bewusstwerdung des menschlichen Bewusstseins", öffentlich zu postulieren. Ein interdisziplinär geführter Dialog könnte dazu führen, die Vielschichtigkeit und die Komplexität des menschlichen Bewusstseins, von verschiedenen Perspektiven betrachtet, darzustellen, zu erforschen und Lösungsvorschläge betreffend aktueller Themen anzubieten. Damit wäre letztendlich auch die Möglichkeit der eigenen Bewusstseinsweiterung im Sinne eines Selbsterkenntnisprozesses gegeben.

Rätsch schreibt, dass die ethnologische Forschung veränderter Bewusstseinszustände im Sinne von Charles Tart eine „bewusstseinszustandsorientierte Wissenschaft“ ist. Eine Ethnologie veränderter Bewusstseinszustände untersucht und vergleicht die Kenntnisse und Bewertungen von verschiedenen Bewusstseinszuständen, Wissen und Technologie der Erzeugung verschiedener Bewusstseinszustände und deren Anwendungen, sowie den persönlichen und gesellschaftlichen Nutzen verschiedener Bewusstseinszustände bei den verschiedenen Kulturen (vgl. Rätsch, 1994, S.23).

Das Experimentieren mit den sogenannten veränderten Bewusstseinszuständen = engl. *altered states of consciousness*, abgekürzt (ASC)²⁴ im täglichen Leben zeigt, dass die dabei gewonnene Erfahrung großen Einfluss auf die Lebensphilosophie, innere Haltung und Lebenseinstellung besitzt. In einer mehr und mehr technisierten, materiellen Welt sucht der Mensch Mittel und Wege, dem Inneren - Selbst, dem Seelisch – Geistigen nahe zu kommen. Tart zeigt, dass es durchaus möglich ist mit Hilfe der Zustandsspezifischen Wissenschaften ASC Phänomene in einer Weise zu untersuchen, die mit dem Wesen der wissenschaftlichen Methodik durchaus vereinbar sind (vgl. Tart, 1987, S. 227).

Als Grundvoraussetzung solcher Wissenschaften meint Tart, gilt die Existenz engagierter und qualifizierter Mitarbeiter, die in bestimmte ASCs eintreten können und dann in der Lage sind, sich darüber zu verständigen, in welchem ASC sie sich gerade befinden. Darüber hinaus können sie sich in diesem Bewusstseinszustand einem genau definierten Forschungsgegenstand zuwenden und diesen untersuchen. Häufig wird nun der Forscher Beobachter, Gegenstand und Experimentator sein, er kann aber auch genauso gut mit anderen

²⁴ ASC steht an dieser Stelle für ABZ;

Versuchspersonen experimentieren, die sich in einem ganz bestimmten ASC befinden und zugleich oder später genau in diesem ASC sein (ebenda, S. 235f.). Tart schreibt am Ende seines Artikels, dass die Beschreibung und Beurteilung von ASC- Erfahrungen als grundsätzlich schwierig gilt denn „*die ethnologische Bewusstseinsforschung beginnt bei der Selbstforschung*“ (Rätsch, 1994, S. 24). Untersuchungen zeigen, dass manche ASC-Phänomene zu komplex sind, als das Menschen sie verstehen könnten, weil sie von multiplen Variablen beeinflusst werden. Die Wissenschaftsgeschichte ist jedoch reich an Beispielen dafür, dass zunächst scheinbar zu komplex scheinende Phänomene später doch gelöst wurden (Tart, 1987, S. 239ff.).

3.2. Neurophysiologische Vorgänge der Musikwirkung auf den Menschen

Hesse (in Tucek 2004, S. 209-212) zieht anhand von Bau und Funktion des Gehirns Rückschlüsse auf das Verständnis der vielfältigen Wirkungen von Musik auf den Menschen. Er beschreibt die hirnpfysiologischen Vorgänge vor dem Hintergrund phylogenetischer Entwicklung:

Die Anteile des Gehirns haben sich im Verlauf der Evolution nach und nach entwickelt.

Man unterscheidet daher phylogenetisch jüngere und phylogenetisch ältere Anteile.

Über dem älteren Hirnstamm wölbt sich das am Ende einer langen Entwicklung entstandene Großhirn oder Endhirn (Telencephanlon). Beim Menschen umfasst es 85% der Gehirnmasse und bildet die oberste Koordinationsebene für die Regulierung der Lebensvorgänge. Zwar ist Leben auch ohne Großhirn möglich, denn die zur Aufrechterhaltung der grundlegenden Lebensfunktionen notwendigen Steuerungen werden von den älteren Gehirnteilen ausgeführt, aber die bewusste Wahrnehmung und das absichtliche Handeln aufgrund des Fühlens und Denkens werden nur durch ein normal funktionierendes Großhirn ermöglicht.

Das Verbindungsglied zwischen den entwicklungsgeschichtlich älteren und den neueren Hirnbezirken bildet das mit beiden Anteilen über viele Nervenfasern verbundene limbische System. Die zum limbischen System gehörenden Bezirke liegen an der Innenseite der medialen Fläche beider Hemisphären. In diesem Bereich wird die ankommende sensorische Information mit bereits gespeicherter Information verglichen und emotional bewertet.

Besonders wichtige Anteile sind der sogenannte Mandelkern (Corpus amygdaloideum oder kurz Amygdala) und eine Hippocampus genannte Formation. Der Hippocampus leitet die ankommende Information zur Bearbeitung entweder an bestimmte Regionen des Großhirns weiter oder zu subcorticalen, unterhalb des Großhirns liegenden Zentren, die beispielsweise

unwillkürliche Bewegungsprogramme steuern. Verbunden ist er mit dem benachbart gelegenen Mandelkern. Dies ist ein Warnsystem, das bei einer möglichen Bedrohung unverzüglich Muskeln und innere Organe auf Abwehr einstellt, noch ehe das auslösende Ereignis bewusst geworden ist. Amygdala und Hippocampus sind von höchster Bedeutung für alle Lernvorgänge, denn sie steuern den Zufluss der Informationen zum Großhirn. Zwischen den beiden Hämisphären, an der Basis des Gehirns, liegt das Zwischenhirn (Diencephalon), dessen Hauptanteile der Thalamus und der darunter liegende Hypothalamus mit der Hirnanhangdrüse (Hypophyse) sind. Diese bildet die Zentrale für die Steuerung der hormonalen Vorgänge. Im Zwischenhirn werden die von den Sinnesorganen ankommenden Signale mit den viszeralen, aus der Körperinnenwelt stammenden Erregungen konfrontiert und es tritt die Gefühlstönung zur Sinnesempfindung ein. Gefühle wie Wut, Angst, Freude oder Glücksgefühl entstehen hier und bilden die Grundlage für die Reaktionen des Organismus. Das Zwischenhirn ist Sitz einer Art von Betriebsleitung des Organismus, eine Instanz, die auf einer Ebene unterhalb des Bewusstseins die grundlegenden Lebensfunktionen reguliert, deren jeweiliger Zustand als Stimmung bzw. Emotion bewusst wird.

An das Zwischenhirn schliesst sich der Hirnstamm (truncus cerebri), der entwicklungsgeschichtlich älteste Teil des Gehirns. Die verschiedenen im Hirnstamm gelegenen Zentren kontrollieren alle biologischen Prozesse, die für die Aufrechterhaltung der Lebensfunktionen unentbehrlich sind. Sie steuern Atmung, Blutkreislauf, Körpertemperatur, Kohlenhydratstoffwechsel, Verdauung, Speicherung der Nährstoffe, Ausscheidung des nicht verwertbaren und regeln die für die Fortpflanzung notwendigen Teilfunktionen.

An der Schädelbasis liegt das verlängerte Mark (Medulla oblongata), dass den Übergang zum Rückenmark bildet. Systeme in der medulla oblongata steuern die Atmung. Daher führt ein Schädelbasisbruch in den meisten Fällen zum Tode. Andere Zentren im Hirnstamm regeln den Tonus, den beständig erzeugten schwachen Spannungszustand der lebenden Gewebe, insbesondere der Muskeln und Blutgefäßwände. Die dorsale Fläche des Hirnstamms wird vom Kleinhirn (Cerebellum) überdeckt. Dieses erfüllt übergeordnete Aufgaben bei der unwillkürlichen Lenkung der Muskulatur: es koordiniert und korrigiert alle komplexen Bewegungsabläufe, die im Laufe des Lebens durch Training erlernt wurden und anschließend unbewusst ablaufen, beispielsweise auch die Feinmotorik beim Klavierspiel.

Das menschliche Gehirn umfasst also neben dem Endhirn oder Großhirn auch den entwicklungsgeschichtlichen alten Hirnstamm, der den urtümlichen Gehirnen der Wirbeltiere hinsichtlich der Funktion sehr ähnlich ist. Diese Tatsache zeigt, dass in unserem Gehirn verschiedenen Stadien der Evolution gleichzeitig nebeneinander existieren. Während man

früher annahm, dass die höchste Ebene des Gehirns, die Hirnrinde, die Funktionen der älteren Schichten entweder übernommen hätte oder zumindest überwachen und beherrschen würde, vertritt man heute die Ansicht, dass das menschliche Gehirn nicht nur anatomisch in evolutionäre Schichten, die den Hirnstamm umhüllen, gegliedert ist, sondern dass im menschlichen Gehirn drei selbständige, biologische Einheiten mit jeweils eigener spezieller Intelligenz und eigenem Gedächtnis vereinigt sind. Sie sind untereinander verbunden und ergänzen sich hinsichtlich ihrer Funktion gegenseitig.

Die zuinnerst gelegenen Anteile von der Medulla, einschließlich des Cerebellums bis zum Mittelhirn, haben sich während des Entwicklungsprozesses von den Reptilien zu den Säugetieren und schließlich zum Menschen funktionell relativ wenig verändert. Sie regeln nach wie vor die lebenserhaltenden Prozesse wie Atmung, Herzschlag, Blutkreislauf, sowie Schlaf und Muskeltonus. In diesen Bereichen finden wir archaische Bewegungsmuster, die mechanisch, streng nach feststehendem Plan ablaufen. Das „Reptiliengehirn“, wie dieser älteste Teil des menschlichen Gehirns auch genannt wurde, ist mit seinem mechanischen Verhalten auch während des tiefen Schlafs aktiv.

Der zweite Organkomplex umfasst die funktionelle Einheit aus dem Limbischen System mit dem Hippocampus und Amygdala und dem Zwischenhirn mit Thalamus und Hypothalamus. Dieser Komplex ist das Hirnsystem, das auch die Säugetiere besitzen und mit dem Menschen gemeinsam haben. Hier werden die Reize aus der Außenwelt und der Körperinnenwelt bewertet, hier entstehen die Gefühle, die Stellungnahme des Organismus zum Zustand seiner Eigenwelt und der Umwelt. Das Säugetiergehirn steuert die Instinkthandlungen. Im Laufe der Evolution hat es darüber hinaus Schritt für Schritt gelernt, das allmählich weiterentwickelte Endhirn in die Steuerungsprozesse einzubeziehen.

Das dritte Hirnsystem, das den Hauptanteil des Gehirns der Primaten und des Menschen bildet, ergänzt die beiden anderen durch die Funktionen des Neocortex. Er ermöglicht die bewusste Wahrnehmung, das abstrakte Denken und alle höheren geistigen Funktionen, die die menschliche Psyche zu entwickeln vermochte, nämlich Sprache und die Fähigkeit, ästhetische und ethische Ordnungen zu erschaffen (siehe Hesse: In Tucek 2004, S. 209 – 212)

Erst ein geordnetes Zusammenspiel der oben beschriebenen drei Systeme, archaisch, limbisch und cortical steuert das mechanische, emotionale und rationale Verhaltensspektrum eines gesunden Menschen (vgl. Tucek 2004, S. 212).

3.2.1. Die Gehirnwellen²⁵

Unser Gehirn steht niemals still. Es ist durchdrungen von Pulsationen, von Gehirnwellenmuster, die mit einem Elektroenzephalogramm (EEG) sichtbar gemacht werden. Gehirnwellen sind die Summe der elektrischen Aktivitäten der Großhirnrinde, die mittels Elektroden an der Kopfhaut gemessen werden können. Die elektrochemischen Entladungen unserer Nervenzellen erzeugen ein geringes, aber messbares elektromagnetisches Feld mit einer Frequenz zwischen einer und vierzig Schwingungen pro Sekunde. In bestimmten Zuständen werden auch höhere Frequenzen gemessen.

Der einfache Puls von Trommeln hat unter bestimmten Voraussetzungen die Kraft, das Muster der Gehirnwellen zu verändern und damit gravierend in die Rhythmik des Nervensystems, in unsere Wahrnehmung und in unser Bewusstsein einzugreifen.

In zahlreichen Forschungsarbeiten stellte sich heraus, dass Bewusstseins- und Wahrnehmungszustände mit bestimmten Gehirnwellenmustern verbunden sind. Diese gliedern sich in folgende Frequenzbereiche:

1) Deltawellen – von 0,1 Hertz bis 4 Hertz

Delta ist die langsamste Frequenz. Die Welle wiederholt sich weniger als vier Mal pro Sekunde. Deltawellen dominieren im Tiefschlaf, in Bewusstlosigkeit, aber auch wenn wir unbewusst oder selbstvergessen agieren. Forschungen zeigen, dass im Deltazustand Wachstumshormone ausgeschüttet werden. Deltawellen spielen nach Messungen von Günter Haffelder vom Institut für Kommunikation und Gehirnforschung in Stuttgart eine wichtige Rolle beim Austausch zwischen Heiler und Patienten.

Die wichtigsten Delta- Frequenzen sind:

0,1 Hertz- die Craniosacrale Frequenz. Diese soll eine Reihe von körpereigenen Oszillatoren in Harmonie bringen und dadurch das Immunsystem sowie die generelle geistige und körperliche Verfassung steigern.

0,5 Hertz – eine Frequenz, die mit tiefer Entspannung und der Vorbereitung für den Schlaf verbunden wird. Sie kann mit magnetischen oder elektrischen Impulsen induziert werden.

²⁵ Steuernagel, Doring, Fischer (Hrsg.). "Neue Modellvorstellungen der Physik – kompartibel mit Paradigmen der Medizin? Wege der Erkenntnis in der Medizin", Symposiumsband, medizinische Hochschule Hannover, Dr. Hänsel-Hohenhausen, Engelsbach 2000; S. 93-104 (Zusammenstellung/Teilautorenschaft Tara Sattava Institut): in Flatischler, 2006, S. 108-110.
gilt für das gesamte Kapitel

1 Hertz – eine Frequenz, die allgemeines Wohlfühl, Balance und Harmonie erzeugt. Ebenso wird diese Frequenz in Verbindung mit dem Wachstumshormon gebracht.

1,5 Hertz – eine Frequenz, die nach ersten Forschungsergebnissen eine deutliche Linderung der Symptome bei Chronic Fatigue Patienten hervorrufen soll.

2,5 Hertz – eine Frequenz gegen Schlafstörungen und Schmerzen; soll Endorphine und körpereigene Opiate freisetzen. Frequenzen zwischen 0,5 und 4 Hertz erzeugen generell eine tiefe Entspannung und fördern den Schlaf.

2) Thetawellen – von 4 Hertz bis 8 Hertz

Thetawellen treten im Traumschlaf auf. Sie sind dominant bei Trancezuständen und tiefer Meditation. Im Thetazustand ist das Unterbewusste ebenso wie die Kreativität aktiviert. Jemand, der im „Thetazustand ist, erlangt ein plastisches Vorstellungsvermögen, erhöhte Lern- und Erinnerungsfähigkeit und nimmt Fantasiebilder wahr. der Thetazustand ist ebenso ideal für freies Assoziieren und kreatives Denken. Es setzt jedoch langjährige Meditationserfahrung voraus, um im Thetazustand wache Präsenz zu behalten.

(Der TaKeTiNa Prozess beruht auf gezieltem Induzieren von Thetazuständen, in denen die Teilnehmer nicht einschlafen können, da sie in intensiver körperlicher Bewegung sind. Verschiedene Forschungen zeigen, welche Möglichkeiten für kreative und menschliche Entwicklung sich mit dem Thetazustand eröffnen.)

Für die Biofeedback-Forscher Elmer und Alayce Green (Menninger Foundation), sind Thetawellen ideal, um eine neue Art des Körperbewusstseins zu erfahren, das eng mit völligem Wohlbefinden zusammenhängt und mit physischer Gesundheit und Regeneration einhergeht. Dr. Thomas Budzynski, der den „Thetazustand“ lange Jahre wissenschaftlich untersuchte, sagt, Menschen seien im Thetazustand sehr beeinflussbar und wie in einem hypnotisch induzierten Trancezustand fähig, große Mengen Wissensstoff in kurzer Zeit zu lernen. Der Thetazustand, so Budzynski, sei ideal für Superlearning.

7,83 Hertz – 8 Hertz: Schumannfrequenz.

Die Schumannfrequenz ist eine Grenzfrequenz zwischen Theta- und Alphawellen. Biologische Systeme auf dieser Frequenz befinden sich in Übereinstimmung mit der Resonanzfrequenz der Erde und dem irdischen Magnetfeld. Als eine der ältesten Taktgeber auf dem Planeten prägten Schumannwellen weite Strecken der Evolution. Sie finden sich als

Resonanzfrequenz in zahlreichen Körperrhythmen und werden mit einer Vielzahl positiver Wirkungen in Verbindung gebracht. Dr. Norman Shealy setzte Probanden 20 Minuten einem Flackerlicht von 7,8Hz aus und stellte dabei eine signifikante Steigerung von über 25% bei der Konzentration des Wachstumshormons DHEA fest. Am Forschungszentrum Aspen, Colorado, entdeckte man, dass Delfine diese Frequenz selbst erzeugen und von 7,83-Schallquellen angezogen werden.

3) Alphawellen – ca. 8 Hertz bis 13 Hertz

Alphawellen treten in Entspannungszuständen und bei allgemeinen Wohlbefinden auf. Alphawellen entstehen vorwiegend in den Gehirnregionen des Hinterkopfes, besonders bei geschlossenen Augen. Die Wahrnehmung im Alphazustand ist wach, aber unfokussiert. Alphawellen entstehen auch, wenn wir uns nach innen wenden und Musik hören.

4) Betawellen – 13 Hertz und schneller

Betawellen dominieren bei aktiver Aufmerksamkeit. Sie treten auf, wenn sich jemand auf eine bestimmte Tätigkeit fokussiert. Auch Stress und Anspannungszustände induzieren Betawellen.

3.3. Die Erzeugung außergewöhnlicher Bewusstseinszustände

Außergewöhnliche Bewusstseinszustände sind immer mit veränderten chemischen Zuständen des Nervensystems verbunden. Sie werden sowohl durch endogene als auch exogene Neurotransmitter ausgelöst. Wir können uns verschiedener Verfahren bedienen, um die Neurotransmitter oder Botenstoffe zu aktivieren. Bereits Menschen der Steinzeit waren diese Techniken bekannt. Wir sprechen prinzipiell von 2 Verfahren, einerseits dem Einnehmen von psychoaktiven Drogen und andererseits den körperlich geistigen Techniken.²⁶

²⁶ Eingehende Analysen der verschiedensten Anschauungsformen von Welt und Mensch, sowie der einschlägigen empirischen Forschungsergebnisse machen deutlich, dass wir im Menschen mindestens vier Wirkqualitäten zu unterscheiden haben. Resch (1990) differenziert im wesentlichen 4 Faktoren voneinander:

1. Physis: die Natur des Materiellen,
2. Bios: den lebenden Organismus,
3. Psyche: die Fähigkeit zu empfinden,
4. Pneuma: die Fähigkeit der Allgemeinbegriffsbildung und des reflexiven Denkens, der Intuition, Kreativität und Weisheit.

Diese Wirkqualitäten beeinflussen je nach Ausmaß ihrer Implikation in das jeweilige Bewusstseinsgeschehen die Eigenart der Bewusstseinsveränderung oder bedingen diese sogar. So muss bei der Betrachtung der veränderten

Ein kleiner Überblick von der Reichhaltigkeit der kulturell benutzten Drogen (sog. Pflanzen der Götter oder "Zauberpflanzen") zur Erzeugung veränderter Bewusstseinszustände soll zeigen, wie universell dessen Bedeutung und Verwendung ist.

Rätsch (1994) illustriert, dass viele, bei uns täglich verwendete Genussmittel traditionell im Schamanismus bzw. der Mystik eine wesentliche Rolle spielten.

Der Alkohol, zum Beispiel, in Form vergorener Getränke war ursprünglich ein zeremonielles Rauschmittel, das in mystischen Ritualen gemeinschaftlich konsumiert wurde. Heute benutzen sibirische Schamanen Vodka, um in die schamanische Trance zu verfallen. Zuckerrohrschnaps wird auch von den Schamanen der Tzotzil- Hochlandindianer von Chiapas /Mexiko reichlich genossen, um heilen und prophezeien zu können.

Viele, heute bei uns als illegal geltenden Drogen, haben in ihren Ursprungsländern oder auch bei uns in vergangenen Zeiten eine religiöse und rituelle Funktion ausgeübt bzw. üben diese immer noch aus. Besonders der Hanf (*Cannabis spp.*), dessen ältester archäologischer Beleg nicht in Asien, sondern in Thüringen zu finden ist, Kokain und Coca-Blätter (*Erythroxylon coca*), Opiate und Opium, sowie Meskalin, Peyote (*Lophophora williamsii*) und Zauberpilze (*Psilocybe spp.*) sind an dieser Stelle zu nennen.

Rätsch erwähnt die Bedeutung von exotischen Drogen, die vor allem eine rituelle Rolle und kulturkonstituierende Funktion einnehmen: das stimulierende Qat (*Catha edulis*), die DMT-haltigen Schnupfpulver der Amazonas-Indianer, Ayhuasca (der Trank der wahren Wirklichkeit) oder die psychedelischen Kröten (*Bufo alvarius*, *Bufo marinus*).

(vgl. Rätsch, 1994, S. 32ff).

Die Entdeckung der körpereigenen Drogen oder Neurotransmitter führte innerhalb der westlichen Wissenschaft zu einem neuen Verständnis ritueller Praktiken indigener Völker, die der Induktion außergewöhnlicher Zustände dienen.

Diese Techniken, welche der Aktivierung endogener Neurotransmitter dienen wurden von Dittrich (1987) tabellarisch skizziert:

Bewusstseinszustände immer auch die Frage gestellt werden, welche der vier Wirkqualitäten mitbeteiligt sind und welche eine dominante Stellung aufweisen.

In diesem Zusammenhang wird eine Differenzierung nach:

1. Materiellen Bedingungen, wie zum Beispiel Spurenelemente
 2. Somatische Bedingungen, wie zum Beispiel Entspannung, Lethargie und Funktionsstillstand
 3. Psychische Bedingungen, wie Sensibilität, Emotionalität und ozeanisches Fühlen (Erfahrung des Himmlischen)
 4. Geistige Bedingungen, wie Intuition, ganzheitliches Erkennen und geistiges Einheitsverständnis
- möglich, was den veränderten Bewusstseinszuständen ihre besondere Eigenheit verleiht (RESCH 1990:135f.).

Technik	Traditionelle oder moderne Methode
Reizentzug	Höhlenaufenthalte Tempelschlaf (Inkubation) Aufsuchen der Einsamkeit (Askese) Einmauerung (z.B. Mönche in Ladakh) Isolationstank (Samadhi-Tank) Retreat Camera silens
Reizüberflutung	Las Vegas Mindmachines Techno-Disco (Light shows)
Schlafentzug	rituelles Wachen bei ethnischen Zeremonien Asketisches Wachen im altkirchlichen Christentum Initiationsriten nordamerikanischer Indianer Leben im Zenkloster
Technik	Traditionelle oder moderne Methode
Fasten	Askese Visionssuche Heilfasten Ramadan
Atmen	Prana-Yoga/Pranayama Schamanischer Keuchatem Sufi-Atemtechniken Hyperventilation, Rebirthing Holotropes Atmen Biofeedback
Körperübungen	Hatha-Yoga Tai Chi Chuan Bogenschießen
Sex	Tantrarituale Taoistische Alchemie Sexmagick
Schmerz	schmerzhafte Initiation Sonnentanz (Prärieindianer) Tortur/Marter/Folter Schmerzrituale Methoden der Fakire Geißelung Opfertod (Azteken)
Schwitzen	(Schwitzhütte)
Musik	Singen, Chanten

	Trommeln
	Passives Musikhören
	Rockkonzerte
Tanz	Ritualtänze
	Ekstase-Tänze, z.B. der Klung
	Derwischtanz
	Besessenheitstänze (Voodoo, Macumba, Condomble)
Technik	Traditionelle oder moderne Methode
	Kürbistanz
	Geistertanz
	Barong (Bali)
Hypnose	Zaubersprüche
	Heilungsgesänge
	Spiritismus (Gebete)
Autohypnose	Autogenes Training
	Mediale Trance
Meditation	Yoga, Kundalini- Meditation
körperaktiv	Versenkung (Samadhi- Yoga)
geistaktiv	Mantren /Zaubersprüche
	Japan-Yoga
	Transzendente Meditation
	Visualisation
	Phantasiereisen
	Mandala- Meditation
	Konzentration auf Objekte, z.B. Ammoniten
	Koan

Bei der Analyse von Ritualen hat sich ergeben, dass sehr oft multiple Faktoren das Bewusstsein beeinflussen. Es können verschiedene:

Drogen mit Drogen

Drogen mit Techniken

Techniken mit anderen Techniken

kombiniert werden, um die gewünschten Veränderungen herbeizuführen. *„Oft werden Techniken zur Ausschüttung endogener Neurotransmitter mit der gleichzeitigen Einnahme von Drogen kombiniert, damit die gewünschte Bewusstseinsveränderung besser gesteuert, besser programmiert und schneller herbeigeführt werden kann“* (vgl. Rätsch, 1994, S. 37):

Dittrich (1990) bemerkt, dass zwischen der Wirkung von Halluzinogenen und Reizentzug ein Antagonismus zu existieren scheint. Die wissenschaftlichen Untersuchungen von Levine und Ludwig (1965) ergaben, dass durch eine Kombination von LSD, Hypnose und bestimmten

psychotherapeutischen Maßnahmen sehr intensive ABZs hervorgerufen werden können (vgl. Dittrich, 1990, S. 104f.).

Des Weiteren konnte er empirisch nachweisen, dass außergewöhnliche Bewusstseinszustände, durch unterschiedliche Bedingungen initiiert, vergleichbare, ätiologieunabhängige Inhalte aufweisen, die folgenden Erlebniskriterien zuzuordnen sind:

1. Ozeanische Selbstentgrenzung
2. Angstvolle Ichauflösung
3. Umgestaltung der Wahrnehmungswelt (Visionäre Umstrukturierung)

Ad.1.:

Als Teilaspekt von Aussergewöhnlichen Bewusstseinszuständen (ABZ) weist die ozeanische Selbstentgrenzung („oceanic boundless“) darauf hin, was in einem relativ gut definierten religionswissenschaftlichem Sinne wenigstens als Keim „von mystischer Erfahrung“ definiert werden kann. Als besonderes Charakteristikum zeichnet dieses Stadium eine überwiegend tiefe positive Stimmung aus. Dazu gehören u.a. Erfahrungen des Einsseins mit sich und der Welt, der Befreiung von Beschränkungen von Raum und Zeit und die Ahnung einer höheren Wirklichkeit.

Ad.2.:

Die Angstvolle Ichauflösung („dread of ego dissolution“) wird hingegen als sehr unangenehmer Zustand empfunden. Die ehemals existierende Einheit ist aufgelöst. Die Angst ist als zentrales Moment enthalten, die sich vor allem auf Verlust von Selbstkontrolle, Urteilsfähigkeit, Realitätskontrolle usw. bezieht.

Exkurs: Sabine Ritter (1993) formuliert in ihrem Beitrag „Die menschliche Stimme als Medium zur Induktion veränderter Bewusstseinszustände“, das auch unsere Kultur trancefördernde Rituale, die über die Stimme induziert werden, verfügt. Die Vervielfältigung der eigenen Stimme in einer großen Anzahl von Stimmen, getragen von Resonanzverstärkenden Rahmen wie z.B. Kirchen bedingen im günstigen Fall Effekte von lustvoller Ich-Auflösung, von Selbst- Entgrenzung und Aufgehen- im- Klangkörper- der- Gemeinschaft (Dittrich et al., Band 4, 1993, S. 215).

Ad.3.:

Der dritte Teilaspekt zeichnet sich durch die Umgestaltung der Wahrnehmungswelt oder Visionäre Umstrukturierung („visionary restructuralization“) aus. Die verschiedenen Einzelaspekte können global als Veränderung der „visuell-kognitiven Funktionen“ zusammengefasst werden. Es erfolgt ein verändertes Bedeutungserleben mit dem schließlich Phänomene optisch-halluzinatorischer Natur verbunden sind.

Die Untersuchungsergebnisse der empirischen Studie von Bodmer/Dittrich/Lampartner (1993) weisen auf einige interessante Details hin: die drei Dimensionen, welche in Anlehnung an Huxley (1959) auch als Himmel, Hölle und Visionen interpretiert werden können, korrelieren positiv miteinander. Eine derartige Korrelation zwischen den beiden Skalen OSE und AIA überrascht, da sie scheinbar inhaltlich gegensätzliche Erlebniswelten umfassen. Demnach treten glücksvolle Erfahrungen in ABZ gleichzeitig oder abwechselnd mit angstinflössenden auf. Die Angst in der Dimension AIA ebenso wie das Glück oder die Verzückung in der Dimension OSE sind eingebettet in die zur Dimension VUS gehörenden Wahrnehmungs- und Bedeutungsstrukturierungen. Die drei Skalen lassen sich zu einem Gesamtwert zusammenfassen, der die Intensität eines ABZ global beschreibt (Dittrich et al., Band 2 1993, S. 47f.).

Diese Konzeption erlaubt eine ausreichend reliable Aussage des gemeinsamen Kerns von ABZ- Phänomenen und bedingt eine grundlegende Neuorientierung in den ethnologischen Bewusstseinswissenschaften.

Außergewöhnliche Bewusstseinszustände zeichnen sich nun zusammenfassend dadurch aus, dass wir eine:

1. Veränderung der Denkabläufe (primärprozessartig)
2. Veränderung des Zeiterlebens
3. Angst vor Verlust der Selbstkontrolle
4. Intensive Emotionen (Glückseligkeit bis Panik)
5. Körperschema- Veränderung (bis Körperlosigkeit)
6. Optisch halluzinatorische Phänomene, Synästhesien
7. Verändertes Bedeutungserleben

bemerkbar können (Dittrich et al., 1993, S. 48)

Aus westlich-wissenschaftlicher Sicht werden die neurophysiologischen Auswirkungen von Bewegung, Atemrhythmus und Klangmustern erst in jüngster Zeit untersucht. Die Hirnforschung geht davon aus, dass bestimmte Bewegungsabläufe mit spezifischen

Bewusstseinszuständen einhergehen. Durch rhythmische und schnelle Drehungen kann es zum Beispiel zu einer erheblichen Reduktion des Zensorsystems kommen. Sowohl die schnellen Drehungen als auch der gezielte Rhythmus der Trommeln bewirkt einen Umschaltungseffekt von der rationalen zur emotionalen Hemisphäre. „Diesen Umschaltungseffekt finden wir bei allen rhythmischen tänzerischen Ritualen, seien sie religiöser, mystischer oder heilender Absicht“ (Bick, 1990, S.184f.). Der Vorgang der Umschaltung hin zum emotionalen Bereich, ist mit einer verstärkten Aktivität der Thetawellen gekoppelt. Dabei verschwinden Raum- und Zeitbegriff oder werden einfach wegkonstruiert. Es kann vermutet werden, dass genau dieser Mechanismus, der den Weg zur impliziten Ordnung öffnet und freimacht, nicht alleine der veränderte Bewusstseinszustand zu sein scheint, sondern auch die Umschaltung vom Rationalen zum Emotionalen im Gehirn bewirkt. Dabei spielt auch die Ermüdung des linken Gehirns eine wesentliche Rolle. Der Sitz von Verstand, Logik, der Zensor schaltet bei diesem Prozess aus ökonomischen Gründen ab²⁷. Die so entstandene kinetische- oder Ethnotrance²⁸ unterscheidet sich in vielerlei Hinsicht von der in den westlichen Ländern üblichsten, durch klinische Hypnose induzierten Trance. Laboruntersuchungen ergaben eine Zunahme der Beta Endorphine beim Probanden, die auch nach der Sitzung anhielt und für die intensive Euphorie nach der Ekstase verantwortlich gemacht wird (Özelsel: in Nürnberger et al.1996, S.199).

Goodman und Guttmann zeigten, dass Gleichspannungsmuster, die durch kinetische Trance bei den Naturvölkern hervorgerufen werden, zu einer Hochspannung führen, die um 2.000 Mikrovolt über dem Wachzustand liegt (ebenda.S.199).

Als transkulturell gemeinsamer Nenner der Ethnotrance lässt sich eine intensive Reizung des Vestibularapparates anführen. Die vestibuläre Reizung wird durch Drehbewegungen in Kombination mit einer Rechtsneigung des Kopfes verstärkt (ebenda S. 200)²⁹.

²⁷ Bick geht in diesem Abschnitt von Untersuchungen aus, die an der Universität London durchgeführt wurden. Dabei wurde unter anderem festgestellt, dass bestimmte Wellenformen Organisationen bilden, die als implizite Ordnung definiert wurden. Schon seit geraumer Zeit werden Versuche unternommen, den Mechanismus zu finden, der es möglich macht, in diese, uns nicht bewusste Wirklichkeit einzutreten. „Der Zugang zu dieser impliziten Ordnung wird einer gewissen erhöhten Aufmerksamkeit, ebenso wie einem veränderten Bewusstseinszustand zugeschrieben“ (BICK 1990:184).

²⁸ „Kinetische Trance bezeichnet einen Trancezustand, der ausgelöst wird durch heftige Körperbewegungen, meist Rotationen, und eine unnatürliche Haltung des Kopfes, was zu einer Reizung des Vestibularapparates führt (Holler 1991:182). Anthropologische Untersuchungen zeigen, dass aus diesen Körperbewegungen resultierende sog. „kinetische- oder Ethnotrance“ ein wichtiger Bestandteil aller indigenen Traditionen ist, die ekstatische Gebetsformen praktizieren.

²⁹ Aus neurophysiologischer Sicht führt eine Rechtsneigung des Kopfes über eine Änderung des Nasalzyklus zu rechtshemisphärischer Dominanz: „Dadurch gewinnen wir auf eine subtile Weise Zugang zu anderen Teilen unseres Selbst, vermutlich zum emotionalen, sinnlicheren Teil unserer Persönlichkeit“ (ROSSI 1993:207). Untersuchungen Kaisers (1983) ergaben, dass sich die nasale Schleimhaut der rechten und linken Nasenhöhle periodisch in Größe und Form ändert, was sich auf den Grad der Leichtigkeit beim Ein- und Ausatmen auswirkt. Die durchschnittliche Dauer liegt im Bereich des ultradianen Rhythmus von 1 ½ bis 2 Stunden, wobei aber

Im mystischen Reigen der wirbelnden Derwische zeigt sich dieses Phänomen ganz konkret. „Der Derwisch beginnt sich gegen den Uhrzeigersinn, in Richtung Herz, um seine eigene Achse zu drehen. Die zunächst noch gekreuzten Arme öffnen sich, wobei die rechte Hand nach oben, die linke nach unten gerichtet wird. Der Kopf ist leicht nach rechts geneigt, so dass eine imaginäre Linie Gehirn und Herz verbindet und somit auf eines der Sufiziele, die Integration von Verstand und Gefühl, hinweist. Die nach oben geöffnete Hand symbolisiert das Empfangen göttlichen Segens, die nach unten geöffnete Hand das Weitergeben an diese Welt. Denn der Derwisch dreht sich nicht für sich selbst, er dient der Allgemeinheit“ (Nürnberger et al., 1996, S.188). Zunächst erlebt der Betende seine eigene Drehung, dann kommt es zum bereits beschriebenen charakteristischen Umschaltprozess, worauf der Derwisch sich selbst als stillstehend, die Außenwelt als drehend erfährt.

Bei Bick lässt sich dazu folgende Beschreibung finden:

Der Tanz der Derwische wurde um das Jahr 1250 durch den Dschelaleddin Rumi begründet, als dieser durch das rhythmische Hämmern eines Goldschmiedes plötzlich zu tanzen begann. Musikanten traten auf, die Musik wurde schneller, die Derwische gingen rascher, begannen um die eigene Achse zu wirbeln, immer schneller, immer schneller, bis zur Ekstase. Die Derwische streifen am Anfang der Zeremonie ihre schwarzen Mäntel ab, die Symbole dunklen Erdenlebens. Heute tragen sie nur noch das weiße Untergewand, weiß bedeutet die Farbe des Auferstehungsleibes. Während sich die Tänzer um die eigene Achse drehen, halten sie die eine Hand gegen den Himmel und empfangen dort die Gnade, welche sie mit der anderen Hand der Erde weitergeben. Die göttliche Weltordnung kann letzten Endes nicht mit dem Verstand erkannt, sondern nur in der Ekstase erlebt werden. Tanz und Musik wurden für diese Mystiker aus Konya zum Weltsymbol schlechthin. Durch die rhythmischen und schnellen Drehungen kommt es auch hier zu einer erheblichen Reduktion des Zensorsystems, also einer Umschaltung der Aktivitäten der rationalen zur emotionalen Hemisphäre. Sie spüren auch nicht mehr dass sie tanzen, sondern vor allem ein großes Glücksgefühl (vgl. Bick, 1990, S. 183f.).

Weitere Hinweise dafür, wie die transkulturell zur Anwendung kommenden bewusstseinsverändernden Methoden zu den „dauerhaften psychosozialen und

diesbezüglich noch keine endgültigen Aussagen möglich sind. Der Rhythmus und Fluss der Atmung wirken nicht nur auf das Bewusstsein, sondern auch auf die Dominanz der Hirnhemisphären ein, wobei der nasale Zyklus unter willentliche Kontrolle gesetzt werden kann, was zu Veränderungen von Bewusstseinszuständen und Körperfunktionen führen kann, wie vor allem Yoga und Meditationsuntersuchungen zeigen (RESCH 1990:48).

physiologischen Veränderungen führen, kommen aus der anthropologischen Forschung“ (Özelsel. in Nürnberger et al, 1996, S. 201). Özelsel formuliert, dass magico- religiöse Außergewöhnliche Bewusstseinszustände (an dieser Stelle im Besonderen die kinetische Trance) zu erhöhter Suggestibilität, Gedächtnisverlust und Löschung früherer Konditionierungen führen können. Obwohl diese ABZ durch Entladungsmuster der evolutionsmäßig frühen Teile des Gehirns charakteristisch sind (Limbisches System und Projektionen des vorderen Kortex), sind sie weder intellektuell noch kognitiv primitiv. Es scheint sich sogar um einen Optimalzustand der Orientierungs-, Lern- und Aufmerksamkeitsleistung zu handeln. Aus Sicht fernöstlicher Traditionen gilt dieser psychophysiologische Zustand interessanterweise als Basis einer objektiven Realitätswahrnehmung. Veränderte Bewusstseinszustände, die durch magico-religiöse Praktiken hervorgerufen werden, führen ferner zu einer größeren, willentlichen Steuerung der eigenen physiologischen Prozesse und fördern, wie in Laboruntersuchungen gezeigt werden konnte, Heilfähigkeiten sowie extrasensorische Wahrnehmung (ebenda, S. 201f.).

Die regelmäßig täglich durchgeführten religiösen Praktiken haben aber nicht nur bewussteinverändernde Auswirkungen, sondern sie beeinflussen auch den Allgemeinzustand positiv. Muskeln, Gelenke und Wirbelsäule werden trainiert und die Durchblutung des Gehirns gefördert. Das regelmäßige Erleben veränderter Bewusstseinszustände erlaubt den durch alltäglichen Stress gestörten ultradianen Zyklen, sich wieder zu normalisieren und hierdurch „die Funktion des vegetativen- und des endokrinen Systems zu regulieren“ (ebenda, S. 202).

Heute wird weltweit versucht, naturwissenschaftliche Erklärungen für die spezifischen biophysiologischen Veränderungen der magico- religiösen ABZ zu finden. Eine eindeutige histologische und anatomische Basis der beobachteten physiologischen Veränderungen wie das Vegetative Nervensystem, das elektromagnetische Feld des Körpers oder das Neuropeptidsystem³⁰, scheint bis heute nicht eindeutig definiert worden zu sein und Überlegungen dazu sind derzeit wahrscheinlich noch rein spekulativer Art (ebd. 203).

³⁰ Ausgehend von einem völlig neuen Verständnis der Geist-Körper Kommunikation hat die neurobiologische Forschung das vegetative Nervensystem, das endokrine System und das Immunsystem begrifflich als „Neuropeptidsystem“ zusammengefasst.

4. Musik und Trance

4.1. Musikethnologische Analyse

Faszinierend, unaussprechlich, beängstigend, unvorstellbar, nicht begreifbar, irrational, bizarr usw. – unzählige Begriffe lassen sich in einem Atemzug mit dem Phänomen Musik und Trance aufzählen.

Diese Faszination und Ergriffenheit ist es letztendlich auch, was Forscher dazu „treibt“, sich mit diesem Thema wissenschaftlich auseinander zusetzen. Wie lassen sich außereuropäische Phänomene wie Trance, Ekstase und Besessenheit systematisch erfassen, kategorisieren und dann in dieser Sprache, einer objektiven, beweisbaren, nachvollziehbaren übersetzen und darstellen? Lässt sich der Wirkungszusammenhang von Musik und Trance wissenschaftlich erfassen?

Ich denke, dass gerade hier die größte Schwierigkeiten bestehen, nämlich

1. Unaussprechliches in eine (wissenschaftliche) Sprache zu transkribieren,
2. dabei Begriffe, Bedeutungen, Wörter, Zeichen, Symbole der zu untersuchenden außereuropäischen Kultur oftmals nicht selbst zu verstehen,
3. innerhalb der außereuropäischen Kultur nicht sozialisiert zu sein,
4. den erforderlichen Initiationsprozess nicht durchgemacht zu haben.

Somit bewege ich mich als ForscherIn gleichsam als Fremde(r) in einer Welt, die ich, mit meinen Möglichkeiten, erforschen möchte.

Die Wirkungsweise von Musik und Trance ist wissenschaftlich sicherlich schwer zu fassen, da Trancephänomene zumeist in starkem Ausmaß kulturell überformt sind. ...

Der eigentliche Musik-Trance-Zusammenhang ist nunmehr verborgen hinter einer Vielfalt an kulturellen Begabungen und Deutungen (Schmidhofer, 2005).

Eine weitere Schwierigkeit besteht in der uneinheitlichen Verwendung der Begriffe Trance, Ekstase, Besessenheit.

Andrew Neher (1962: in Becker, 1995) ging der Frage nach, welche Wirkung Trommelmusik und rhythmische Stimulierung allgemein auf das Nervensystem haben kann. In seinen Studien bezieht er sich auf vorher geleistete Arbeiten, die mit optisch-rhythmischer Stimulierung gearbeitet hatten.

Becker (1995) fasst die Ergebnisse in drei vergleichbare Kategorien zusammen:

- 1) die elektrische Aktivität der betroffenen Gehirnbereiche wurde verändert,
- 2) die Versuchspersonen berichten über außergewöhnliche Wahrnehmungen,
- 3) einige Versuchspersonen zeigen Muskelzuckungen.

Die Frequenz für auditive Aktivierung liegt leicht tiefer als der optische Bereich, der Trommelklang spricht aufgrund seiner komplexen Schwingungszusammensetzung ebenfalls mehr Bereiche an als ein einfacher Lichtblitz. Die stärkste emotionale Reaktion entspricht der intensivsten Phase des „Driving“. Es können, laut Neher, verschiedene rhythmische Faktoren, die Reaktion des Individuums auf die Stimulierung erhöhen (Becker, 1995, S. 267f.).

Neher nimmt an, dass bei vielen Ritualen ein Trommelrhythmus im Frequenzbereich von 4 bis 7 Hertz verwendet wird, weil dieser Bereich den Frequenzen der Thetawellen des Elektroenzephalogramms entspricht und deshalb besonders gut geeignet ist, einen veränderten Bewusstseinszustand herbeizuführen.

Neher wurde aus verschiedenen Gründen kritisiert, z.B., dass er keine empirische Erfahrung mit einem Trancekult machte, sondern seine Ergebnisse aus Laborexperimenten bezog. Damit geht der spezifische, kulturelle Hintergrund verloren. Die wesentlichste Hypothese, dass die Trommelmusik durch ihre Wirkung auf das zentrale Nervensystem die Ursache des „ungewöhnlichen Verhaltens“ ist, konnte nicht stichhaltig belegt werden, denn das Phänomen der Besessenheitstrance kann auch ohne Trommelmusik vorkommen. Rouget bemerkte, falls Neher mit seiner Behauptung recht hätte, dann würde halb Afrika das ganze Jahr über in Trance liegen. *„If Neher were right, half of Africa would be in a trance from the beginning of the year to the end“* (Rouget, 1985, S. 234).

Barbara Lex kritisiert Neher in der einseitigen Konzentration auf den elektrokortikalen Bereich, während auch andere Teile des neuronalen Systems auf die wiederholten Stimuli reagierten.

Nach Lex haben die rituellen Trancen vor allem die therapeutische Funktion, das physiologische Gleichgewicht (Homöostase) wiederherzustellen. Lex vertritt die Annahme, dass die Rituale, welche ABZs herbeiführen, durch soziokulturelle Mechanismen eine Änderung der Funktion des zentralen Nervensystems eines Individuums bewirken. Diese Änderung dient dem therapeutischen Zweck, die physiologische Homöostase wiederherzustellen und so zu heilen (Becker, 1995, S. 271f.).

Rougets Monographie der Besessenheit umfasst eine ungeheure Vielfalt an Phänomenen.

Der Begriff Trance scheint dabei letztlich fast alle ethnografisch dokumentierten Bewusstseinsveränderungen ein zu schließen. Eine klare Trennung wird lediglich gegenüber der Ekstase gesetzt. Rouget geht hier von Oesterreichs klassischer Vorlage aus.

„in Bezug auf sie (die ekstatischen Zustände) besitzen wir eine Menge von autobiografischem Material ... Autodeskriptive Nachrichten über Besessenheitszustände sind dagegen überaus selten ... Dieser Mangel an autodeskriptiven Berichten hat einen tieferen psychologischen Grund, der in der Natur der Besessenheitszustände selbst gelegen ist: es handelt sich zum Teil um Zustände, für die eine nachträgliche, mehr oder weniger weitgehende Amnesie besteht, sodass manche Besessene überhaupt außer Stande sind, selbst ihre Zustände zu schildern“ (Oesterreich, 1921, S.12-13; in: Van Ins, 2001, S. 76).³¹

Extase	Transe
immobilité/ Ruhe	mouvement/ Bewegung
silence/ Stille, Schweigen	bruit/ Lärm (Musik)
solitude/ Einsamkeit	société/ Gruppensituation
sans crise/ kein Zusammenbruch	avec crise/ Zusammenbruch
privation sensorielle/ Unterstimulation	surstimulation sensorielle/ Überstimulation
souvenir/ Erinnerung	amnésie(Gedächtnisverlust
hallucinations/ Halluzinationen	pas d`hallucinations/ keine Halluzinationen

Schmidhofer (2005) gibt dazu folgende Erklärungen an:

- 1) *Ekstase*: ein Zustand kontemplativer Nach- Innen- Gekehrtheit, der Versenkung, wie wir sie in den verschiedenen Meditationsformen vorfinden;
- 2) *Trance*: ein Zustand motorischer Nach- Außen- Gerichtetheit, der Energieabfuhr über rhythmisierte Bewegung.

Musik spielt bei der Ekstase nur eine geringe oder gar keine Rolle, hingegen ist sie bei der Trance zumeist unabkömmlich. Trance ist stärker sensorisch stimuliert, Ekstase mehr imaginär.

Gilbert Rouget geht in seiner Fragestellung von einer Konjektur psychologischer und religionspsychologischer Perspektiven auf die Besessenheit aus (vgl. Van Ins, 2001, S. 74)

³¹ Oesterreich, T.K. die Besessenheit, Langensalza, 1921.

„Possession trance is indisputably to be seen as a behavior making use of a special technique of the body in order to realize a certain kind of religious experience... Very often, music is closely associated with the onset of trance... From this comes the widespread idea that certain kinds of music are endowed with the particular power of inducing or precipitating trance” (Rouget 1977, S. 233, in: Von Ins, S. 74).

Rouget kommt aufgrund seiner interkulturellen Vergleichsstudien zur Erkenntnis, dass als Auslöser von außergewöhnlichen Bewusstseinszuständen jede Art von Musikinstrument eingesetzt werden kann. Entscheidend ist das Singen/Spielen des dem Geist eigenen Preisliedes, die dazu verwendeten Instrumente haben eine untergeordnete Bedeutung

Obwohl Musik oft mit Besessenheitsphänomenen einhergeht, kann sie bei deren Eintreten auch fehlen. Die in Besessenheitsritualen beschriebenen Musik-Arten sind darüber hinaus so verschieden, dass sie unmöglich ein und denselben psychologischen Effekt aufzeigen können. Die musikalischen Wirkungen und Funktionen sind verschiedenartig und können sogar gegensätzlich sein.

Während sie vielfach mit dem Eintreten und der Intensivierung der Besessenheit einhergehen, können sie auch dazu dienen, die Besessenen abzukühlen und zurückzurufen, bzw. die Besitz ergreifenden Wesen wegzuschicken. (vgl. Von Ins, 2001, S. 75).

Schmidhofer (2005) beschreibt die Funktionen von Musik anhand der tromba- Zeremonie auf Madagaskar:

„Die Musik hat in den verschiedenen Phasen einer tromba- Zeremonie unterschiedliche Funktionen. In der Vorbereitungsphase stimmt sie auf das Geschehen ein, als ein Stimulus unter mehreren (Räuchermittel, alkoholisches Getränk, Glöckchen-Läuten usw.) Dann tritt die Musik hervor, das Medium konzentriert sich auf die Klänge und bewegt sich dazu. Die Musik wird lauter und rhythmisch komplexer. Parallel dazu steigert sich die Trance und mündet in den Fall. Diese Phase ist musik- im Speziellen rhythmusgeleitet. Der dramatische Identitätswechsel ist nun vollzogen, das Medium befindet sich in einem Zustand mit erhöhtem Erregungsniveau. In dieser Phase hat die Musik eine geringere Bedeutung, trägt aber immerhin dazu bei, den ekstatischen Zustand beizubehalten. Der Austritt aus der Trance ist wieder musikgeleitet.“ (Schmidhofer, 2005, S. 3).

Die Beziehungen zwischen Musik und Besessenheit sind für verschiedene Typen der Besessenheit spezifisch zu bestimmen. Allgemein gilt für die Besessenheits- Trance im

engeren Sinn, dass die in ihrem rituellen Kontext auftretende Musik Tanzmusik ist und den Teilnehmenden die Identifikation mit der für die Trance verantwortlichen Gottheit ermöglicht oder erleichtert. (vgl. Rouget 1977, S.236, in: Von Ins, S. 75).

Rouget greift zur Erläuterung das europäische Beispiel der Tarantella auf: Als Tanz heilt Tarantella nicht allein aufgrund ihrer psychophysiologischen Wirkungen, sondern wesentlich auch, weil sie es angeblich den von der Tarantel gebissenen erlaubt, sich mit der Tarantel zu identifizieren.

„This process of identification is the fundamental principle of possession cults... Possession cults are to be seen as aiming fundamentally to realise a relation of alliance with a divinity...” (Rouget, 1977, S. 237, in Von Ins, S. 75).

Hans Neuhoff schreibt in seinem Artikel Musik und Trance“, dass Rouget eine dreifache Antwort für die Funktion der Musik im Besessenheitsritual gibt: „Erstens bewirke die Musik eine Vorbereitende emotionale Bewegtheit aller Beteiligten. Zweitens stimmiere sie die Einbildungskraft der Adepten und fördere Empfangsbereitschaft. Drittens und vor allem erfülle die Musik entscheidende kommunikative Funktion“ (Rouget, 1985, S. 325: in Neuhoff, 1999, S. 41).

Im Besessenheitsritual spielt Musik nicht als Stimulus sondern als mehrkanalige Sprache ihre zentrale Rolle. Sie ist der vereinigende Faktor (unifying factor), um den sich das Ritual aufbaut. Sie dient vor allem dazu, Trommler und TänzerInnen, Menschen und Götter zu verbinden, zwischen ihnen einen Bund zu stiften.

Musik-, gesang- und tanzbezogene Wesen setzen hörende Wesen voraus, seien sie sichtbar oder unsichtbar, seien ihre Antworten darauf real zu vernehmen, unhörbar präsent oder seien sie ein ewiges Schweigen für den Menschen, der nichts Weiteres vermag, als nur mit den beiden Ohren oder mit dem geistigen „dritten Ohr“ zu hören. Eingeweihten oder dem Initiierten offenbaren sich Antworten, die oft nicht von dieser „unserer Welt“ sind (Kremser, 2001, S.266).

Ich bin davon überzeugt, dass es jedem Menschen möglich ist, mit dem so genannten „dritten Auge“ zu sehen und dem „dritten Ohr“ zu hören. Voraussetzung ist allerdings wieder die Sensibilität und Bereitschaft, sich auf diesen Prozess der Bewusstseinsweiterung einzulassen.

Rouget betont auch, dass die Musik im Besessenheitsritual, zwischen Besessenen und Normalen (Nichtbesessenen) die notwendige „relations of alliance“ stiftet. Musik wird so zum Bindeglied, stellt eine Brücke von „Akteuren“ und „Zuschauern“ her.

Van Ins bemerkt, dass Rougets Typologie in gewisser Weise überdifferenziert und zu scharf abgrenzend zu sein scheint. Besessenheit, Trance und Ekstase sind menschliche Universalien, „Universalia humana“, die dann vom Individuum als „Universalia cultura“ gelebt werden. Rouget hat mit seiner Arbeit, und das ist unbestritten, musikethnologische Pionierarbeit geleistet.

Im folgenden Kapitel möchte ich die Phänomene Trance, Ekstase und Besessenheit genauer betrachten, voneinander differenzieren und einige Definitionen dafür angeben.

4.2. Definition und Begriffsklärung von Trance, Ekstase und Besessenheit

Seit den siebziger Jahren ist auf Grund transkultureller Untersuchungen von Erika Bourguignon bekannt, dass in über 90% aller Gesellschaften der Welt veränderte Bewusstseinszustände und Trancephänomene kultiviert und in der religiösen wie therapeutischen Praxis institutionalisiert werden. (vgl. Bourguignon, 1973).³²

So kann die allgemeine Trance nach E. Bourguignon (1976) unter folgenden Kategorien betrachtet werden:

- Tranceformen des Bewusstseins
- Tranceverhalten
- Tranceinterpretation

Sie kam zu dem Schluss, dass Trance, die durch Besessenheit erklärt wird, von ihr als Besessenheitstrance bezeichnet, sich eher in hierarchischen Gesellschaften zeigt, denn dem Einzelindividuum wird dabei die Möglichkeit geboten, aus den vorgeschriebenen kulturellen Normen auszubrechen.

Seitens der westlichen Wissenschaften wurde die Trance bzw. die Besessenheit bis dahin unreflektiert in den Bereich der Psychopathologien eingereiht. Als einzige Ausnahmen wurden die Hypnose oder das Träumen betrachtet. Mittlerweile geht man schon viel

³² Bourguignon, Erika: Religion, Altered States of Consciousness and Social Change. Ohio State University Press, 1973

vorsichtiger mit dieser Art von Bewertung bzw. Kategorisierung um. Die ethnologische Bewusstseinsforschung hat hier entscheidend dazu beigetragen, denn eine Vielzahl an Forschern haben die positiven Einflüsse der rituellen Besessenheit bzw. der Trance hervorgehoben und mit Datenmaterial (siehe vorheriges Kapitel) belegen können.

Ich möchte nun an dieser Stelle unterschiedliche Definitionen der Trance bzw. Besessenheit anführen, um die allgemeine Verwendung der beiden Begriffe deutlicher zu machen.

Im Lexikon der Psychologie von Arnold, Eysenck und Meili (1980, S. 2343) wird Trance definiert als:

„(...) psychischer Ausnahmezustand, der durch Aufgabe der Realitätsprüfung, eingegengtes Bewusstsein und vielfach nachfolgende Amnesie gekennzeichnet ist. Experimentell – vor allem im Zusammenhang mit der Hypnose untersucht – entsteht Trance durch Konzentration auf einen Ausschnitt des Erlebens, wobei monoton-rhythmische Stimulierung, körperliche Erschöpfung und emotionale Anspannung bzw. Erwartungshaltung zusammenwirken können, wie es auch bei den von M. Eliade beschriebenen „archaischen Ekstasetechniken“ der Fall ist (Tanz zur Trommel oder zu rhythmischen Gesang). Trance hat eine enge Beziehung zur seelischen Verzückerung und zu visionären Erlebnissen (Meditation); funktionell gesehen verhält sie sich zum normalen, realitätsorientierten Zustand wie die Mutation zur Vererbung. Sie ermöglicht es dem Betroffenen, sich von allem bisher Gelernten zu lösen, und erlaubt ihm – seelisch wie körperlich – Leistungen, an die er sich sonst nicht wagen würde.“

An diesem Definitionsversuch ist bemerkenswert, dass man – um einen psychologischen Terminus zu erklären, auf ethnologisches Material Bezug nimmt. Dabei werden die Techniken der Hypnose (Konzentration auf einen Ausschnitt des Erlebens) mit denen der Schamanen gleichgesetzt. Es kann dadurch der irrige Eindruck entstehen, dass der Schamane eine Art Hypnotiseur ist. Im Gegensatz zum Hypnotiseur bringt der Schamane sich jedoch selbst in Trance, um in diesem Zustand eine Heilung des (sich meist nicht in Trance befindenden) Kranken zu bewirken.

Ein naheliegender Vergleich wäre hier also die Autosuggestion, die von den Autoren in diesem Zusammenhang jedoch nicht erwähnt wird (vgl. Becker, 1995, S. 224).

Im *„Lexikon der Parapsychologie“* (1976, S. 498) lässt sich für den Begriff der Trance folgende Definition finden:

„Sammelbegriff für verschiedene, meist nicht pathogene Verfassungen oder Zustandsbilder, die durch Bewusstseinsdissoziation, Bewusstseinstrübung und Willensschwäche gekennzeichnet sind. Ursachen können sein: Hypnose, Mediumismus, Drogen, Musik, Tanz, physische Traumate, Atemtechniken, Autosuggestion u.a. Das Identitätsgefühl ist vorübergehend gestört bis aufgehoben. Bei leichter Trance bleiben Erinnerungen,

schwere Zustandsformen sind von Amnesie gefolgt. Die physiologischen Grundlagen der Trance sind ungeklärt, es scheint, dass sowohl ein psycho- als auch ein somatogener Weg zur Trance führt.“

An dieser Definition ist unverständlich, wie Trance die Voraussetzung für die Ausübung der medialen Fähigkeit und gleichzeitig der Mediumismus (wie auch die Hypnose) die Ursache der Trance sein soll (vgl. Becker, 1995, S.225).

Manfred Kremser beschreibt den Begriff „Trance“ noch differenzierter

„transire“, „hinübergehen“. Zentralbegriff der ethnologischen Bewusstseinsforschung, der den Übergang von einem Bewusstseinszustand in einen anderen bezeichnet. Der Ausdruck „in Trance“ fallen steht für einen psycho-physischen Mechanismus, durch den eine Person in einen Zustand extremer Aufnahmefähigkeit eintritt und sich inneren wie äußeren Kräften hingibt. Die transkulturellen Untersuchungen von E. Bourguignon belegen, dass Trance-Phänomene in über 90% aller Gesellschaften der Welt als Teil der religiösen und therapeutischen Praxis institutionalisiert sind.

Von einigen Gesellschaften wird die Präsenz spiritueller Mächte angenommen, die vom Körper des Mediums Besitz ergreifen; in diesen Fällen spricht man von „Besessenheit“ (Besitz-Trance, Inkorporation). Andere Formen der Trance bezeichnen einen Zustand, der als Aus- Sich- Heraustreten erfahren wird („Exstase“): Die Seele begibt sich, losgelöst vom Leib, an ferne Orte (Jenseitsreise des Schamanen), vermittelt Visionen oder überbringt Botschaften aus der spirituellen Welt. Zu den zahlreichen Möglichkeiten, Trance-Zustände auszulösen, gehören einerseits psychologische Stimuli und Körpertechniken wie rhythmisch-monotones Trommeln, Tanzen, „guter“ Sex, Atemtechniken, rituelle Körperhaltungen, Meditation, Dekonditionierungsmethoden usw. andererseits die Einnahme psychoaktiv wirkender Drogen wie z.B. Psilocybe-Pilze, Fliegenpilz, Peyote-Kaktus usw. (Wörterbuch der Völkerkunde, 1999,S. 380f.)

Trance wie auch die Ekstase werden als außergewöhnliche Zustände des menschlichen Bewusstseins definiert, die in der verminderten Empfänglichkeit für Sinneseindrücke bestehen. In der Brockhaus Enzyklopädie wird die Ekstase unter anderem als rauschhafter tranceartiger Zustand beschrieben. Die künstliche Herbeiführung der Ekstase wird durch Askese, Musik, Tanz oder Drogen sowie Sprech- und Atemübungen und mit psychisch wirkenden Drogen herbeigeführt. Es existiert jedoch auch eine spontan eintretende Form der Ekstase. Vor allem die spontan, gegen den Willen des Betroffenen auftretende Ekstase wird mit der Besessenheit durch einen Geist oder eingöttliches Wesen in Verbindung gebracht (Brockhaus, 1988, S. 245). *„Im Gegensatz zur Trance wird die Ekstase mit Gefühlssteigerungen bzw. Gefühlsausbrüchen in Verbindung gebracht, die sich im Verhalten durch hohe motorische Aktivität äußern. Für beide Phänomene nimmt man exogene Ursachen an, während nur die endogene Form der Ekstase notwendigerweise als krankhaft angesehen wird“* (BECKER 1995:228).

Die oben aufgelisteten Definitionen zum Phänomen Trance beziehen sich auf Beobachtungen und Untersuchungsergebnisse der westlichen "zivilisierten" Kultur d.h., hier wird der Begriff Trance explizit erwähnt, wenn bestimmte Kriterien zutreffen. Um einen Trancezustand verstehen zu können, muss er im kulturellen Kontext betrachtet und gedeutet werden.

A. Schenk stellt in diesem Zusammenhang dazu fest, dass Trance im herkömmlichen Sinn bei den Stammeskulturen nicht vorkommt. So formuliert sie folgendes: *"Trance ist unser westlicher Terminus für die Besessenheit, aber auch noch für andere Phänomene, und zwar all jene, die wir heute eher als veränderte Bewusstseinszustände (VBZ³³) bezeichnen. VBZ sind Visionen, extreme Konzentrationszustände und alle durch körperliche und psychische Manipulation hervorgerufenen Zustände, in denen unser Ich-Bewusstsein intensiviert wird, wir wacher, überwacht und hypersensibel werden. Die gleiche Überwachtheit tritt bei der Besessenheit auf"* (Schenk, 1996, S. 214).³⁴

Resch bemerkt zu Trance, dass sie kulturell vorgeschrieben ist und erlernt bzw. praktiziert wird, als ein kulturell annehmbares normales Verhalten. Sie kann ritualisiert sein wie Tanz oder als private Erfahrung praktiziert werden. Von kultureller Seite betrachtet, wird Trance nicht als ein Besessenheitszustand bezeichnet (vgl. Resch, 1990, S.153).

Die *Besessenheit* zählt nach Prince (1968) zur Kategorie *der psychomotorisch amnestischen Zustände*, zu denen auch Schlafwandeln, durch Hypnose induzierte *somnambule Zustände* oder bestimmte Formen der multiplen Persönlichkeit gehören.

Diese sind besonders durch drei Merkmale charakterisiert:

- Veränderte Bewusstseinszustände
- Bestimmte motorische Verhaltensmuster
- Im Zusammenhang mit dem ABZ auftretenden Amnesie

Somnambulismus (ursprünglich: Schlafwandeln) wurde schon kurz nach dem ersten Bekanntwerden der Hypnose in Europa, Ende des 18. Jahrhunderts durch F.A. Mesmer, mit dieser in einen Zusammenhang gestellt. Ein Anhänger Mesmers fand heraus, dass die Erscheinung des Schlafwandeln nicht nur spontan, sondern auch künstlich erzeugt werden konnte. Außerdem konnte dieser im künstlich herbeigeführten Somnambulismus mit dem Patienten verbalen Kontakt aufnehmen. Damit wurde die Hypnose ein psychologisches Faktum.³⁵

³³ VBZ steht an dieser Stelle für ABZ.

³⁴ Die Abkürzung VBZ entspricht der Abkürzung ABZ.

³⁵ „Für Mesmer gab es eine derartige psychische Dimension noch nicht, er setzte immer noch voraus, dass es ein ‚magnetisches Fluidum‘ gebe, das auf den ‚Magnetisierten‘ (so nannte man den Hypnotisierten) übertragen werden musste“ (BECKER 1995:238).

Thiel vereinigt die Begriffe Trance, Ekstase und Besessenheit in einer Definition. Trance ist hier notwendige Voraussetzung für die Besessenheit. Prophetentum wird mit Mediumismus und Besessenheit in Verbindung gebracht, somit kann von einer positiven Besessenheit gesprochen werden. Insgesamt kann man feststellen das zwar die Existenz einer positiven Besessenheit erwähnt wird, jedoch, konsequent der Hauptreligion ihrer Kultur folgend, den Zustand der Besessenheit als krankhaft beschreiben.

Ich möchte die Definition Thiels anführen, der „Besessenheit“ in folgender Weise beschreibt: Besessenheit, Zustand, bei dem das Ich einer Person, wenigstens erlebnismäßig von einer übermenschlichen Macht oder einem Geist besetzt oder ausgelöscht wird, so dass der Geist oder die Macht die Stelle des Ichs einnimmt, der nur noch als Sprachrohr oder Medium für die von außen eindringende Macht dient. Der Prophet wird als Mund Gottes bezeichnet, da er der Sprecher Gottes ist. Aber das ekstatische Erlebnis gehört wohl auch zum Prophetenamt, und wenn der Prophet wider Willen tun und verkünden muss, was er nicht will dann kann man bei ihm auch schon von Besessenheit sprechen. Im christlich-abendländischen Sprachgebrauch wird der Ausdruck Besessenheit immer negativ verwendet, da nur die bösen Geister (Satan) besessen machen; in der Religionsethnologie gilt er als wertneutral.

Besessenheit setzt immer eine Art Trance voraus, in der das menschliche Ich ausgeschaltet wird. Im Besessenheitsschamanismus (im Gegensatz zum Wanderschamanismus) kommt der Geist in den Schamanen und ergreift von ihm Besitz. In Schwarzafrika, wo es Schamanismus im eigentlichen Sinne nicht gibt, kommen dennoch zahlreiche Arten von Besessenheit vor. In den traditionellen Religionen sind es vor allem Ahnengeister, Naturgeister und Fetische, die besessen machen, in den neuen synkretistischen Religionen sind es Gott, Engel, Geister und Heilige (Hirschberg, [Hrsg.] 1988, S.53).

Interessant finde ich die, mit der oben zitierten Definition im Zusammenhang stehenden Betrachtung, welche folgendermaßen lautet: „. Diese Sprechweise von ‚Besessenheit‘ muss allerdings metasprachlich (oder in der Wissenschaftssprache) sein, da die Weltreligion des traditionellen Christentums – wie Thiel selbst erwähnt – ‚Besessenheit‘ in einem ausschließlich negativen Sinne benutzt“ (Becker, 1995, S. 232f.).

Prince (1968: in Becker, 1995, S. 240) sieht folgende Faktoren für die Entstehung und Aufrechterhaltung eines Besessenheitszustandes:

- Die Induktion der Besessenheit erfolgt häufig durch schnelles Tanzen bzw. entlang bestimmter musikalischer Rhythmen.
- Oft kann man diesem Zustand eine vorausgehende Hyperventilations- oder Überanstrengungsphase beobachten.
- Der Beginn der Besessenheitsphase ist durch eine kurze Umsturzperiode gekennzeichnet.

- Bei Anfängern bzw. unerfahrenen Personen folgt darauf eine Phase der Hyperaktivität.
- Während des Besessenheitszustandes sind oft leichte Zitterbewegungen zu beobachten, nicht selten sind aber grobe, konvulsive Zuckungen zu verzeichnen. Die sensorische Wahrnehmung ist weitgehend eingeschränkt.
- Nach einer Erschöpfungs- oder Schlafphase kehrt das normale Bewusstsein zurück. Die Stimmung ist leicht euphorisch. Es besteht eine partielle bis totale Amnesie für die Besessenheitsphase.

K. Horwatt beschreibt in ihren Ausführungen wie sich im religiösen Ritual einer amerikanischen Pfingstgemeinde solcher Art von ABZs manifestieren können. Eine Gruppe von Sängern und Trommlern spielen mit abgestimmten Rhythmen und die Gemeinde tanzt und singt in ekstatischer Freude und mit vollem Enthusiasmus mit. Prediger singen in bestimmten Rhythmen Gebete. Jeder versucht unter Einhaltung bestimmter Rhythmusmuster, zur Gruppenekstase beizutragen. Die nach einiger Zeit sich bildende Gruppenekstase wird als die Manifestation des heiligen Geistes gewertet und dient in dieser Phase unmittelbar heilenden Zwecken. Das Publikum unterstützt diesen Vorgang mit kräftigem Händeklatschen und die Priester oder Heiler sind der Überzeugung, vom heiligen Geist besessen zu sein und direkt mit Gott verbunden und somit fähig, jeden zu heilen der dies wünsche (Horwatt, 1988, S.128-145)..

Eine Unterteilung nach 1) *Ritueller Besessenheit* und 2) *Peripherer Besessenheit* wird von C. Ward (1980) vorgeschlagen.

Die *rituelle Besessenheit* ist willentlich, reversibel und von kurzer Dauer. Sie wird in Bezug zu den herrschenden religiösen Vorstellungen gebracht und in Form einer Zeremonie praktiziert. Es findet keine Pathologisierung statt und keiner der Teilnehmer wird dabei therapiert. „*Sie erfüllt die Funktion eines Abwehrmechanismus und stellt ein gesellschaftlich akzeptiertes Mittel dar, um mit Stresssituationen umzugehen*“ (Eigner 1998, S. 208).

Die *periphere Besessenheit* unterliegt einer eigenen Gesetzmäßigkeit. Sie wird ausschließlich kulturspezifisch negativ bewertet, ist langlebig und unwillkürlich. Sie wird mit Krankheit in Verbindung gebracht und dem gemäß wird versucht, ein Heilmittel dafür zu finden.

Ward versteht die periphere Besessenheit als eine indirekte Form sozialen Protestes, der vor allem von Frauen oder Randgruppenmitglieder betrieben wird.³⁶

Forschungsergebnisse berichten über positive Auswirkungen der rituellen Besessenheit/Trance afroamerikanischer Zeremonien. Die Teilnehmer solcher Rituale kamen im Durchschnitt besser mit dem Alltagsstress zurecht und schienen weniger unter Selbstwertproblemen zu leiden als Nichtteilnehmer. *”Insbesondere bei Frauen, die in stark patriarchalen Gesellschaften kaum Profilierungsmöglichkeiten haben, scheinen die Besessenheitszeremonien ihr Selbstbewusstsein auf vielfältige Weise anzuheben”* (vgl. Van Quekelberghe, 1991, S.183).

Eigner (2001, S.179) zitiert verschiedene Autoren, Pfeiffer, Crapanzano und Lambek, welche das Phänomen der „Besessenheit“ in unterschiedlicher Weise erklären. Pfeiffer meint, dass der Begriff Besessenheit auf einer kulturellen Theorie beruht, die ungewöhnliches Erleben und Verhalten auf die Besitznahme durch eine fremde geistige Macht zurückführt (Pfeiffer 1994, S.143). Für Crapanzano (1977) sind als Grundlage von Besessenheitsphänomenen veränderte Bewusstseinszustände zu verstehen. Lambek (1981) hingegen beschreibt Besessenheit als Kommunikationssystem, wobei Trance erst von sekundärer Bedeutung ist. Er versteht Trance als einen Ausdruck für eine Anzahl wenig erforschter psychophysiologischer Ausnahmezustände.

Am Beispiel der Schamanen in Nepal erläutert Eigner, dass es sich bei den nächtlichen Heilritualen in Zentralnepal um komplexe Metaphern und Artikulationen handelt, die sich nur schwer in Klassifikationssysteme einordnen lassen. Es handelt sich bei der Besessenheit der Schamanen weder um einen Abwehrmechanismus noch um eine Bewältigungsstrategie von Stresssituationen, sondern diese wird in den Dienst der Therapie gestellt. Der Patient leidet nicht primär unter der Besessenheit, sondern an den Folgen psychosozialer Konflikte in seiner Umgebung. Im Lauf der Heilrituale versuchen die Schamanen, die Patienten in einen bestimmten Zustand zu bringen, der es ihnen erleichtert, Probleme auszudrücken und sich an deren Lösung zu beteiligen. Diese Art von Besessenheit ist demnach erbeten und erwünscht, da sie Wege für die Heilung bereitstellt. Die Fähigkeiten der Schamanen stehen nur im Dienst der Kranken und ihrer Gemeinschaft (vgl. Eigner, 1998, S. 209f.; 2001, S. 183)

³⁶ Ward (1980, 1989) bezieht sich eher auf die sogenannten Besessenheitskulte, in die Personen mit psychosozialen Problemen und den entsprechenden Symptomen integriert sind. Vor dieser Eingliederung wird die Besessenheit als „peripher“ bezeichnet, weil sie in Alltagssituationen auftritt. Nach der Eingliederung in den Kult wird sie als rituell bezeichnet und steht unter der Aufsicht eines Kultleiters (vgl. EIGNER 2001, S.182).

Eigner machte die Beobachtung, dass auf die schamanische Trance und Besessenheit meist keine Amnesie folgt, unabhängig davon, wie der psychophysiologische Zustand zu bewerten ist. Die Schamanen sagen, dass sie sich an nichts erinnern können, wenn das von der Gruppe erwartet wird. In den nach den Besessenheitsszenen geführten Gesprächen wurde deutlich, dass die Schamanen sich an alles erinnern konnten, auch wenn sie Amnesie vorgaben (Eigner, 2001, S. 180).

Die Brockhaus Enzyklopädie (1987, S. 204) nennt ‚Besessenheit‘ zunächst einen ausgeprägten psychophysiologischen Erregungszustand, „der in den Religionswissenschaften als der Zustand bezeichnet wird, der als Inbesitznahme der betroffenen Person durch einen Gott, Dämon oder Geist gedeutet wird“. Bei negativer Wertung dieses Geistwesens wird versucht, den Zustand durch Austreibung (Exorzismus) zu beenden. Im positiven Fall, wird der ABZ als Gottesfülle gedeutet.

Eine psychologische Erläuterung von Besessenheit lautet bei Knoll (in Becker, 1995, S. 230) wie folgt:

Besessenheit, ein Getriebensein durch Kräfte, die der Betroffene nicht als sein Eigen empfindet. Jemand ist „besessen“ von einer „fixen Idee“, verfolgt sie wider alle Vernunft, nimmt um ihretwillen Schaden auf sich, aber weiß nicht einmal warum sie ihm so wichtig ist und wehrt sich sogar gegen ihren Zwang, den er doch nicht brechen kann. Denn zu dieser Fixierung ist es durch einen Zusammenhang gekommen, der längst verdrängt worden ist. Im Unbewussten ist der Kontrolle des Verstandes und Willens unzugänglich – und unbekannt. Deshalb erscheinen die Ausbrüche unbewusster Kräfte als Einwirkung fremder Mächte. Bei Amok-Läufern, bei Anfällen von Epilepsie, bei Visionären und Verzückten stellte man sich vor, dass ein Gott oder Dämon in sie gefahren und von ihrer Seele Besitz ergriffen, sie „besessen“ habe. Die wissenschaftliche Psychologie hat erwiesen, dass die „Dämonen“ nirgends anders herkommen, als aus der eigenen Seele des Besessenen, aus dem für gewöhnlich unbekanntem Reich ihres Unbewussten.³⁷

Resch (1990, S. 153 f.) unterteilt die Erscheinungsformen der Besessenheit folgenderweise:

1. Die Besessenheitstrance
2. Das neurotische Besessenheitsverhalten
3. Das psychotische Besessenheitsverhalten

³⁷ Dieser Autor nimmt überwiegend Bezug auf negative Besessenheit und definiert die ‚Dämonen‘ als verdrängte Triebhalte. Da er den psychoanalytischen Ausdruck ‚Fixierung‘ verwendet, müssen wir annehmen, dass es sich um libidinöse und – im geringeren Maße - um aggressive Triebhalte handelt. Es ist jedoch sehr fraglich, ob der Autor aufgrund seiner Theorie, Epilepsie als Beispiel für ‚Besessenheit‘ halten kann. Epilepsie gilt weder in der genuinen, idiopathischen (erblichen), noch in der symptomatischen Form als psychogen. Es ist somit wahrscheinlich, dass der Autor nicht aufgrund seiner Theorie, sondern aufgrund seiner Kenntnis der christlichen Verknüpfung von Epilepsie und Besessenheit den ersteren Ausdruck hier aufführt (vgl. BECKER 1995, S. 230f.).

ad 1.:

Bei der *Besessenheitstrance* kommt zur normalen Trance der Zustand der Besetzung durch ein anderes Wesen hinzu. Die Form, Praxis, Erfahrung und Bedeutung sind der beobachtenden Gemeinde wohlbekannt, weshalb die Besessenheitstrance eine allgemeine soziale Erfahrung darstellt: Die Besessenheitstrance kann selbst induziert werden,...sie kann aber auch als Manifestation einer Besessenheit erfahren werden. Zudem kann sie ein ritueller Teil einer religiösen Handlung sein. In allen Fällen ist die Besessenheitstrance zwar einmalig, jedoch als im Kontext spezieller Aktivitäten einer Gemeinde normal zu betrachten.

ad 2.:

Das *neurotische Besessenheitsverhalten* beinhaltet keine spezifischen Bewusstseinsformen, sondern zeigt nur Verhaltensmuster, die von der Gesellschaft von "außergewöhnlich bis pathologisch" eingestuft werden. Sie dient sowohl dem Symptomausdruck als auch der Symptomlösung und wird deshalb von manchen Ethnien als Form der Konfliktaustragung bejaht.

ad 3.:

Obwohl es zwischen neurotischen und psychotischen Syndromen Überlappungen gibt, zählt man zum *psychotischen Besessenheitsverhalten* kulturgebundene Syndrome (culture-bound syndrom), wie zum Beispiel "Amoklaufen", "Koro", die vor allem in Asien epidemische Angst, der Penis könnte sich zurückziehen, was zum Tod führen würde, "Witiko", die Angst, in ein Monster verwandelt zu werden oder auch gewisse Verhaltensmuster des „Voodoo-Rituals“.

"Die Symptome sind charakterisiert durch ein stereotypes Verhalten meist psychotischen Ausmaßes, das kulturell eindeutig als pathologisch bezeichnet würde"

(Resch, 1990, S.153f.).

Alle Kulturen unterscheiden zwischen „gesunden“ und „kranken oder pathologischen“ veränderten Bewusstseinszuständen. Normalerweise werden die als "gesund" angesehenen außergewöhnlichen Bewusstseinszustände gefördert. Bei uns trifft das in hohem Maße auf das sogenannte "vernünftige", wissenschaftlich-rationale Bewusstsein zu (vgl. Rätsch, 1993, S. 25f.). In vielen außereuropäischen Kulturen gelten die ABZs als heilsam, weil sie ein

spirituelles Wachstum und eine Um- oder Neuorientierung sowie ein mystisches oder kognitives Verstehen ermöglichen (vgl. Rättsch: in Dittrich et al., 1993, S.30f.).

Der Mensch unterliegt auch während des Tages Schwankungen, die sich unter anderem als Bewusstseinsveränderungen manifestieren können. Dieses Phänomen wird als alltägliche Trance bezeichnet. Resch bringt die alltägliche Trance mit den ABZs in Zusammenhang, doch die Möglichkeit eigene Grenzen und veränderte Zustandsformen im Augenblick des Erlebens zu erkennen, scheinen dem Bewusstsein nicht gegeben zu sein. *„Das Bewusstsein scheint mit einer fixen und stabilen Selbstbetrachtung verbunden zu sein, dem die vielen kleinen Veränderungen des Bewusstseins im alltäglichen Leben nicht bewusst sind“* (Resch, 1990, S.146).

Es lassen sich die 1) *zirkadianen* von den 2) *ultradianen Rhythmen* unterscheiden. Im ersten Fall werden tägliche Stimmungsänderungen, Arbeitseffizienz- und Bewusstseinschwankungen als 24-Stunden-Tag-Erscheinungen beschrieben. Die ultradianen Rhythmen beschreiben hingegen kürzere psychophysiologische Prozesse von etwa 90 bis 120 Minuten innerhalb des zirkadianen Rhythmus. Sie sind die psychophysiologische Basis veränderter Bewusstseinszustände.

Als Zeichen der „alltäglichen Trance“ gelten folgende:

- *Zeichen parasympathischer Dominanz*, verbunden mit Entspannung und leichter sexueller Erregung;
- *Pupillenerweiterung* beim Einstieg in die Trance oder beim Wahrnehmen eines trancefördernden Inhaltes; im allgemeinen nimmt der Lidreflex ab und der Augapfel bewegt sich markanter;
- *Veränderte Körperhaltung*: sie ist jene Vielfalt der Körperbewegungen, die nicht wahrgenommen werden und von der bewussten Körperhaltung abweichen wie zum Beispiel die Neigung oder Senkung des Kopfes;

„Alle diese Störungen der linearen Arbeit deuten darauf hin, dass die alltägliche Trance eine Umschaltung zur „rechten Hirndominanz“ und eine „parasympathische Aktivierung“ beinhaltet, was zu veränderten Bewusstseinszuständen, Stimmungen und Gefühlen führt. So kann die allgemeine alltägliche Trance auch als eine natürliche Periode der „introversio“ oder des „Nicht-Verpflichtetseins“ bezeichnet werden“ (Resch, 1990, S.146ff.).

Einen äußerst faszinierenden Aspekt stellt der sogenannte nasale Zyklus dar. Untersuchungen Kaisers (1983) ergaben, dass sich die nasale Schleimhaut der rechten und linken Nasenhöhle periodisch in Größe und Form ändert, was sich auf den Grad der Leichtigkeit beim Ein- und

Ausatmen auswirkt. Die durchschnittliche Dauer liegt im Bereich des ultradianen Rhythmus von 1 ½ bis 2 Stunden, wobei aber diesbezüglich noch keine endgültigen Aussagen möglich sind. Der Rhythmus und Fluss der Atmung wirken nicht nur auf das Bewusstsein, sondern auch auf die Dominanz der Hirnhemisphären ein, wobei der nasale Zyklus unter willentliche Kontrolle gesetzt werden kann, was zu Veränderungen von Bewusstseinszuständen und Körperfunktionen führen kann, wie vor allem Yoga und Meditationsuntersuchungen zeigen (vgl. Resch, 1990, S. 48).

4.3. Musik und Trance im rituellen Kontext

4.3.1. Musik und Ritual

Die Zahl scheinbar synonyme Begriffe für Ritual³⁸ ist beträchtlich: Brauch, Gewohnheit, Konvention, Routine, Ritus, Stereotype und Zeremonie sind nur einige Beispiele aus dem Begriffsbezirk, in dem auch das Wort Ritual beheimatet ist. Der Begriff Ritus in Kombination mit Ritual wird in der Religionswissenschaft und auch in der Ethnologie als kultischer Handlungsablauf mit religiöser Zielsetzung aufgefasst, wobei die genau festgelegten Teile der Abfolge geregelt sind. Der Ritus bzw. das Ritual ist wiederholbar, steht mit dem Weltbild der jeweiligen Sozietät und dem Schicksal des Einzelnen in Verbindung. Einem Ritual wohnt eine gewisse Feierlichkeit inne und ebenso etwas Geheimnisvolles bzw. Rätselhaftes.

„Die mit einzelnen Heiligtümern oder religiösen Zeremonien verknüpften Mythen waren bloß ein Bestandteil des kultischen Apparates; sie sollten dazu dienen, die Einbildungskraft zu erregen und die Teilnahme des Verehrers lebendig zu erhalten. Oft aber wurde ihm eine

³⁸ Im Lexikon wird Ritual folgendermaßen definiert:

- 1) allgemein: gleichbleibendes regelmäßiges Vorgehen nach einer festgelegten Ordnung – Zeremoniell.
- 2) Psychologie: stereotypes, starres Verhalten, feste Abfolge von Handlungsschritten, meist an bestimmte Anlässe gebunden (z.B. ein Kind vor dem Schlafengehen), aber auch ein vom Situationsbezug losgelöster Mechanismus; bei Neurotikern ein zeitaufwendiges Zwangsverhalten, um Angstgefühle abzuwehren.
- 3) Religion: kultischer Handlungsablauf – Ritus- mit Worten, Gesten, Handlungen – in genau festgelegte Regeln, identisch wiederholbar, weitgehend unabhängig von räumlichen oder zeitlichen Umständen; religiöse Zielsetzung, Umgang mit dem Numinosen; Riten erwachsen aus der Tradition, sind ursprünglich mündlich überliefert, werden dann aber schriftlich fixiert.

Auswahl von Berichten über denselben Hergang geboten, und wenn wer nur das Ritual genau vollzog, so kümmerte sich niemand darum, was er über dessen Ursprung glaubte---und man kann wohl mit Sicherheit behaupten, dass beinahe in jedem Falle der Mythos aus dem Ritus hergeleitet wird und nicht der Ritus im Mythos wurzelt. Denn der Ritus war fest bestimmt, und der Mythos war veränderlich; der Ritus war Sache der religiösen Pflicht, der Glaube an den Mythos aber stand im Belieben des Menschen. Nun ist weitaus der größte Teil der Mythen in den antiken Religionen mit dem Kultus bestimmter Heiligtümer oder den religiösen Bräuchen einzelner Stämme oder Gebiete verknüpft. In allen solchen Fällen ist es wahrscheinlich, in den meisten sicher, dass der Mythos nur die Deutung eines religiösen Brauchs ist, und gewöhnlich eine solche Deutung, wie sie nur entstehen konnte, nachdem der ursprüngliche Sinn des Brauchs mehr oder weniger in Vergessenheit geraten warDaraus ergibt sich, dass wir bei der Erforschung der alten Religionen nicht vom Mythos, sondern vom Ritus und dem traditionellen Brauch ausgehen müssen.“ (Robertson- Smith, 1899, S. 13).³⁹

Bei Durkheim (1912, S. 50)⁴⁰ finden wir folgende Aussage, dass Religion sich aus Glaubensinhalten und Ritualen aufbauen. Religiöse Rituale sind für ihn Handlungsformen, die sich nur von den Glaubensinhalten, den Repräsentationen des Heiligen her bestimmen lassen. Rituale regeln die fundamentalen Kategorien, der kollektiv geglaubten Repräsentationen und der individuellen Erfahrung.

Durkheim (1912, S. 598) betont überdies wie Robertson-Smith, dass durch den kollektiven Charakter des Kultes dessen Vorzugsstellung gegenüber den individuellen Glaubenswelten begründet ist.

Nur aufgrund äußerer Zeichen können die Einzelnen ihre inneren Zustände kommunizieren (1912, S. 329). Wohl hängen die rituellen Handlungen von den Glaubensvorstellungen ab, aber sie wirken auch auf diese zurück (1912, S. 424). Da Glaubensvorstellungen sich nur in kollektiven Repräsentationen wie rituellen Handlungen manifestieren, gehören beide untrennbar zusammen. Was sie verbindet und was so das „Objektive an Glauben und Handeln ausmacht“ (1912, S.6, S. 610), ist ihre gemeinsame gesellschaftliche Funktion.

Rituale sind Handlungen mit verbalen, gestischen, theatralischen und auch musikalischen Elementen, wo Formelhaftes und Wiederholung eine wichtige Rolle spielen. Wernhart (2000) schreibt, dass Ritual und Ritus auf dem menschlichen Bedürfnis nach Sicherheit beruhen.

³⁹ Robertson- .Smith, W.: Religion der Semiten. 1899, S. 13. In: Von Ins, J.: Der Rhythmus des Rituals. Reimer Verlag. Berlin. 2001.

⁴⁰ Durkheim, E.: Les formes élémentaires de la Vie religieuse, Paris 1912. In Van Ins, J.: Der Rhythmus des Rituals. Reimer. Berlin. 2001.

Wenn auch das Ablaufmuster als reglementiert gilt, so können jederzeit willkürliche und bewusst verändernde Abwandlungen erfolgen, so weit diese mit dem Norm- und Wertedekalog der jeweiligen Gesellschaft im Einklang gesehen und aufgefasst werden. Bei Überschreitung der Norm und einer zu extensiven Auslegung, Abwandlung oder Modifikation kann es aufgrund der bedrohlichen Situation zu gesellschaftspolitischen Sanktionen kommen, die eine Aussetzung, den Abbruch oder Wiederholung der Ritualabfolge verlangen (Wernhart, 2000, S. 47).

V. Turner definiert Rituale als symbolische Prozesse, wobei Symbole zu verstehen seien als *„multifaced mnemonics, each facet corresponding to a specific cluster of values, norms, beliefs, sentiments, social roles, activities and relationships within the total cultural system of the community performing the ritual. In different contexts, different facets or parts of facets tend to be prominent, though the others are always felt to be penumbrally present“* (Turner 1975, S. 58).

Bei Turner wird Transitionalität neben Expressivität und Repetitivität zum wichtigsten Kriterium der Definition von Ritual. Repetitives- expressives Verhalten ist rituell, wenn es einen Übergang bewältigt, eine Grenze überschreitet, die zwei als unterschiedlich oder als gegensätzliche geltende Zustände, Bereiche oder Sinnordnungen von einander trennt (Von Ins, 2001, S. 163f.). Im rituellen Kontext wird die Erweiterung des Bewusstseins, das Sprengen dieser Grenzen geradezu angestrebt und ist erwünscht. Die Manifestation von ABZ wird somit zum fixen Bestandteil des Rituals. Die Sehnsucht nach dem ALL ein Seins, dem Zurückkehren zum eigentlichen Ursprung allen Lebens, ist etwas zutiefst Menschliches.

Rituale tragen nach Braungart (1996) wesentlich zur „Herstellung sozialer Ordnung bzw. zur Erinnerung und Vergewisserung der sozialen Ordnung“ bei. Ihr Vorhandensein kann mit verschiedenen Bedürfnissen begründet werden, wie dem Bedürfnis nach:

- a) Selbstdefinition,
- b) Gruppendifinition,
- c) Entlastung von Entscheidungen oder
- d) gemeinsamer ästhetischer Inszenierung

(Braungart, 1996, S. 72f.).

Die Ästhetik, welche einem Ritual innewohnt, besteht in der „Verknüpfung einzelner Handlungen zu geschlossenen, symbolisch deutbaren Handlungssequenzen“ (ebd. S. 72). So

schmückten neben spezieller Kleidung, Räumlichkeiten oder Speisenfolge, auch die Musik das jeweilige Ritual und unterstreicht dadurch dessen Bedeutsamkeit.

Was nun die Musik angeht, so wird sie tatsächlich sehr oft in religiöse Rituale eingebunden. Das gilt zumal für den abendländisch christlichen Kulturbereich, wo sie von Anfang an ein fester Bestandteil der Gottesdienste war. Schnebel (1969) bemerkt, dass die einfachen Formen der musikalischen Rituale außer im gesellschaftlichen, vielleicht ihren Ursprung in den Liedern und Spielen der Kinder haben. Das beginnt mit den stereotypen Wiederholungen des noch selbstbezogenen Lallens und rhythmisierten Sprechversuchen und geht weiter mit den dialogischen Liedern mit der Mutter bis zu den Abzählreimen, Sprüchen und Märchen wobei das Response und der Refrain eine große Rolle spielen (Schnebel, 1969, S.10).

Beschwörung, Zauber und Magie gehören auch in diesem Zusammenhang erwähnt. Die abendländische Kunstmusik war viele Jahrhunderte lang Bestandteil der gottesdienstlichen Riten, wobei sich insofern eine Wandlung vollzog, als das „zunehmend artifiziell wurde und dadurch Autonomie errang, zumal ihre Ekstasen zeitweise gefährlich erschienen“ (Schnebel, 1969, S.10). Tatsächlich sind Phänomene wie Trance und Ekstase bis heute in nahezu allen außereuropäischen Kulturen anzutreffen. Ihr regelmäßiges Auftreten in religiös-ritueller Praxis und ein offener Zusammenhang mit Musik schien dabei Erfahrungs- und Wirkungsmöglichkeiten von Rhythmus und Klang anzuzeigen, die den europäischen Kulturen, jedenfalls in dieser Form, verloren gegangen oder unbekannt geblieben waren. Wesentlich erscheint mir in diesem Zusammenhang der Aspekt, dass an alle Teilnehmer kulturspezifische Signale in Form von Ritualen gerichtet werden, die den Zeitpunkt des Eintritts in die veränderten Bewusstseinszustände anzeigen. Vor diesem bestimmten Signal befinden sich alle Teilnehmer im Normalzustand.

„Die Wolof zeigen dieses Moment im Ritual durch eine Änderung im Trommelrhythmus an“ (Goodman, 1994, S. 47).

Auch in unserer Kultur war diese Aufforderung in Trance zu treten, rituell verankert. Es lassen sich in der Liturgie der katholischen Kirche noch einige Elemente dieser alten Signale wahrnehmen. Der gezielte Einsatz des Gongs, das Innehalten und sich Versenken, die ständige Wiederholung gewisser Gebetsformeln wie im Rosenkranzgebet oder der betäubende Duft des Weihrauches verhalfen den Gläubigen dazu, in Trance zu treten. Goodman schreibt, dass durch Neuerungen, vor allem durch das 2. Vatikanische Konzil, das Erleben einer Trance im katholischen Ritus erschwert wurde (Goodman, 1994, S. 55).

Felicitas Goodman (1994) hebt in ihren Untersuchungen die Bedeutung und Funktion „religiöser Rituale“ hervor. Sie bezeichnet Ritual als ein soziales Ereignis, eine Begegnung, bei der alle Teilnehmer eine exakt eingeübte Rolle spielen. Es findet zu und innerhalb einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort statt und besteht aus einer vorher festgelegten Folge von Einzelereignissen, die Teile des Ganzen sind. Ein einmal begonnenes Ritual wird zwangsläufig zu Ende geführt und wird vom Menschen in einer Vielzahl praktiziert. Rituale wandeln sich mit den Beziehungen zwischen Mensch und Umwelt (Goodman, 1994, S.43ff.). Das religiöse Ritual stellt ihrer Meinung nach die erhabenste Form menschlicher Kommunikation dar. Durch das Ritual wird der Mensch in eine andere Ebene der Wirklichkeit versetzt, in der die Gesetze der Alltagswirklichkeit aufgehoben sind und anderen Regeln unterworfen sind. „Der Grundplan bleibt der gleiche, und die vielen uns überlieferten Rituale sind voll von großartigen Variationen über das komplexe Grundthema menschlichen Lebens“ (Goodman, 1994, S. 46). Als die wichtigste Begleiterscheinung des rituellen Geschehens benennt sie die religiöse Trance und das damit verbundene ekstatische Erlebnis, das dem Teilnehmer den Zugang in eine andere Wirklichkeit ermöglicht. Hier übernehmen Kult- und Ritualpersonen wichtige Aufgaben für die religiöse Gemeinde.

„Ein Priester ist der von der Gemeinschaft bestellte, überirdisch autorisierte Mittler zu den transzendenten Wesen, der öffentliche Kontakte und Rituale vollzieht, das heilige Wissen bewahrt und Segen spendet“ (Wernhart, 2000, S. 49).

Rituale werden von Menschen praktiziert und sind dementsprechend variabel, wobei die Grundstrukturen immer gleich bleiben.

Malidoma Patrice Somè (2000) bemerkt, dass es sehr schwierig ist, ohne die Anrufung der Geister einen rituellen Raum aufzubauen. Wer die Geisterwelt anruft, lädt nichtmenschliche Wesen ein, den Schauplatz des Geschehens zu betreten und ändert dadurch die gesamte Situation und alle Bedingungen. Als wesentliche Elemente der Rituale lassen sich anführen: 1) Ritual ist Anrufung, 2) Ritual ist Dialog 3) Ritual ist Wiederholung und 4) Ritual braucht Eröffnung und Abschluss. Der rituelle Raum ist geöffnet, wenn die Geister angerufen sind und wird dadurch geschlossen, dass die Geister verabschiedet werden. Das geschieht, wenn den Geistern mitgeteilt wird, dass die Unternehmung beendet ist und wir wieder zum Alltagsleben zurückkehren wollen. Wenn die bewusste Verabschiedung vergessen oder unterlassen wurde, so haben die Menschen mit negativen Sanktionen zu rechnen (Somè, 2000, S.98ff.).

Einen besonderen Stellenwert nehmen die *Rites de passages* (Übergangsriten) im Lebenszyklus ein. Arnold van Gennep (1909) hat diese als erster in ihrer Bedeutung erkannt und beschrieben. Er benennt solche als *Rites de passages*, die eine Veränderung des Ortes, des Zustandes und des Alters begleiten. Alle Übergangsriten weisen laut Gennep drei Phasen auf: die *Trennungs-*, *die Schwellen-* und *die Ausgliederungsphase*.

Turner beschreibt diese Phasen in folgender Weise. Die erste Phase bedeutet gleichsam eine Loslösung der Neophyten von der früheren fixen Sozialstruktur. Diese "Schwellenphase" kann als ein Zustand unbestimmter Eigenschaften bezeichnet werden, der häufig mit dem Tod, mit dem Dasein im Mutterschoß, mit Unsichtbarkeit, Dunkelheit, Bisexualität, mit der Wildnis und mit einer Sonnen- oder Mondfinsternis gleichgesetzt wird. In den Phasen der Wiedereingliederung ist der Übergang vollzogen und das Individuum befindet sich in einem neu erreichten, stabilen Zustand mit den damit verbundenen Rechten und Pflichten (Turner, 1989, S. 94f.).

Die Initiation stellt eines der wichtigsten Rituale dar, das den Eintritt in eine neue Lebensphase markiert. Dabei kann es sich um den Übergang vom Kindesalter zum Erwachsenen sein, verbunden mit der Übernahme der jeweiligen Geschlechterrolle (Gender) handeln oder, seltener, um die Aufnahme in Bünde oder Geheimgesellschaften. Van Genneps Analyse der Symbolik von Ritualen, die Lebenskrisen und Übergänge kennzeichnen, steht im Mittelpunkt ethnologischen Interesses. Als wesentliche Kennzeichen des Initiationsrituals gelten das symbolische Sterben und die Sekklusion aus der Gemeinschaft der anderen. Danach kehrt er als Erwachsener bzw. Neugewordener wieder in die Gemeinschaft zurück. Häufig wird der Übergang von einem Status oder Lebensabschnitt zum nächsten durch Körperveränderung, wie Beschneidung, Ausschlagen einiger Zähne, Zufügen von Narben, Tatauierung markiert. So unterscheiden sich Initiierte von Nicht-Initiierten auch durch äußere Merkmale. Für Initianden ist der Vorgang meist mit Angst und Schmerz verbunden. Vor und zum Teil während der Initiation wird kulturspezifisches Wissen erlernt.

Die Initiation legitimiert und festigt bestehende Autoritätsbeziehungen zwischen den Altersgruppen und den Geschlechtern. Die Überschreitung des Schwellenzustandes zielt auf die Verdammung zweier Arten der Loslösung vom Allgemeinen Band der *Communitas*. Die erste besteht im Missbrauch der Rechte, die einem aus dem Innehaben eines Amtes in der Gesellschaft erwachsen, die zweite in der Befriedigung der eigenen psychobiologischen Triebe auf Kosten der Mitmenschen. Das in den meisten Formen des Schwellenzustandes aufkommende Gefühl der Humanität erhält einen mystischen Charakter, und man bringt diese

Übergangsphase mit dem Glauben an die Macht schützender und strafender Wesen oder Mächte göttlichen oder übermenschlichen Ursprungs in Beziehung (Turner, 1989, S. 104). Ein wesentliches Charakteristikum des Schwellenzustandes im Initiationsritual beruht auf der Läuterungsfunktion.

Bei der AVULE-Seance, der Initiation von Schamanen bei den Azande, wird der Trommel und dem Trommeln eine wesentliche Bedeutung zugeschrieben.

Prinz (1994) schildert die Vorbereitungen und den Ablauf einer AVULE-Seance:

Die großen Schlitztrommeln und die Holzkonustrommeln werden bereitgestellt, denn diese kommunizieren miteinander, wobei eine für den Novizen spricht und die andere für den ihn begleitenden Geist. Mit genau definierten Signalen beginnt die Schlitztrommel nun die Leute herbeizurufen. Es wird Schnaps bereitgestellt und dann von einigen Frauen an die Zuseher verkauft. Langsam führen die ersten Takte der Einladung und Aufforderung über in die eigentlichen AVULE Rhythmen.

Das „Aufladen“ des heilenden „Hexenkraftorgans“ ist von besonderer Bedeutung.. Denn einerseits muss es die Kraft besitzen, böse Hexen zu bekämpfen und unschädlich zu machen, andererseits darf es niemals die Kontrolle verlieren und Unschuldige dabei schädigen.

Dabei wird auch die Holzkonustrommel, die Trommel des begleitenden Geistes des Initianden, zur Aufladung verwendet. Dieser legt sich auf den Boden, die Trommel wird auf seinen Bauch gestellt und energisch im bestimmten Rhythmus geschlagen. Die Handlung wird durch das Singen des Initianden und dem Schlagen mit seinen Tanzschellen unterstützt, wobei er seinen Geist bittet, ihm Kraft zu geben. Der Höhepunkt jeder AVULE- Seance zeigt sich im rituellen Tod mit der Beerdigung und der Jenseitsreise des Novizen und seine Wiederauferstehung. *„Aus dem Schüler wurde durch Tod, Jenseitsreise und Wiederauferstehung der neue Heiler“* (Prinz, 1994, S. 137-148).

Somè (2000) bemerkt, dass die Initiation das längste Ritual ist, welches es im Dorf gibt. Es geschieht etwas, worüber nur zwei Initiierte sprechen dürfen oder auch solches, das auch vor Nichtinitiierten enthüllt werden kann. Doch gibt es auch Besonderheiten bei bestimmten Ritualen, Geheimnisse, die niemals aufgedeckt werden dürfen und bei Missachtung der Gebote tödlich für den Enthüllenden sein können. *„Ein Grund dafür ist der heilige, verborgene, stille Raum des Rituals selbst. Dinge, die diesem Raum entspringen, dürfen nicht an die Oberflächenwelt gebracht werden, sonst verlieren sie ihre Kraft oder die Fähigkeit, so zu wirken, wie es von ihnen erwartet wird oder wie sie wirken müssen.“* Enthüllung und

Zurschaustellung bedeutet, dass die Beziehung zu den angerufenen Geistern bedroht wird. Unbefugtes Eindringen in den rituellen Raum würde einer Entweihung dieses Raumes und der Geister gleichkommen. Infolgedessen darf ein Außenstehender nicht in ein laufendes Ritual einbezogen werden, es sei denn er befindet sich bereits in einem eigenen Ritualraum (Somè, 2000, S. 59ff.).

Bei der Missachtung ritueller Vorschriften muss mit Sanktionen gerechnet werden. Ich möchte das eben theoretisch beschriebene anhand eines Beispiels, dem Opfer-Ritual für Shango, an dieser Stelle verdeutlichen. Kremser (1993) beschreibt eindrucksvoll die Macht, welche den Shango- Steinen innewohnt. Sozusagen am Höhepunkt des Rituals tritt Shango mit aller Kraft, „mit Blitz und Donner“, in die Lebenswelt der Menschen und stellt ihnen die göttliche Kraft „Ashe“ für ihre irdischen Angelegenheiten zur Verfügung. Auch hier setzt ein Trommelwirbel deutliche Signale. Die Luft wird augenblicklich mit elektrischer Spannung gefüllt, was sich auch im Körper der Ritualexperten manifestiert. Die starke Energie bedingte auch, dass der sakrale Ritualplatz rund um die bereitgestellten Paraphernalien abgegrenzt wurde und nur Eingeweihten ist gestattet, diesen während des Rituals zu betreten. Die „Donnersteine“, welche während der Herniederkunft mit geballter Kraft aufgeladen werden, dürfen eine Woche nicht berührt werden. Erst dann können sie für Heilzwecke verwendet werden. Doch sie müssen mindestens einmal im Jahr durch ein neues Opferritual aufgeladen werden. Da bisweilen beim Versuch einer audiovisuellen Dokumentation die elektrischen Geräte versagten, wurde von einigen Priestern bestimmter Shango- Kultgemeinschaften ein Dokumentationsverbot ausgesprochen. Eine Missachtung kann zur Folge haben, dass die Shango- Steine ihre Kraft verlieren (Kremser, 1993, S. 208).

In der Abgeschlossenheit der Initiation mit der Abtrennung der alten und dem Aufbau einer neuen Persönlichkeit, lernt der Novize das Herannahen und die schliessliche Manifestation des Geistes mit einer Reihe spezifischer Zeichen zu verbinden, auch musikalischer Zeichen. Während dieser Zeit kommt es zu einer Trennung des bisherigen Lebens, der bisherigen Identität und zum systematischen Aufbau einer neuen Persönlichkeit durch den Kultleiter. Das Erlernen bestimmter Legenden, Gesänge, Rhythmen und Tänze sowie das System seiner rituellen Bedeutung werden in eine komplexe, auf Gehorsam und Unterwerfung basierende Ordnung natürlicher, menschlicher und göttlicher Mächte eingegliedert.

4.3.1.1. Heilrituale

In der außereuropäischen Heilmusik lässt sich das magisch-mythische Geschehen einer rituellen Heilung sehr gut nachvollziehen. So berichtet etwa Habib Hassan Touma über die Riten der Navahos, einem nordamerikanischen Indianerstamm. Die Musik ist hier innerhalb der Zeremonie nur eine von vielen weiteren Kommunikationsformen, wie den auditiven, visuellen, taktilen, gustatorischen und auch psychischen. Je nach Art der Erkrankung liegen dabei die Akzente auf dem Visuellen in Form von Gestik, Mimik, Tanz des Magiers oder auf dem Auditiven in Form von Geräuschen, Trommeln, Geschrei und Musik. Das Heilritual findet dann statt, wenn ein Mitglied der Gemeinschaft erkrankt ist. Es kommunizieren nun der Mediziner mit den Geistern und mit dem Patienten, und der wiederum mit den Angehörigen oder den Geistern. Wenn wir nun vom Blickwinkel der Magie ausgehen, so erkennen wir, dass nicht die Wahrheit durch Vernunft gefunden wird, sondern durch emotionelle Zustände erfahren wird. Im Ritual gestaltet jeweils der Mensch selbst die Form seines spirituellen Zugangs und des Erfahrungsraumes, wobei Emotionen eine entscheidende Rolle spielen. Bei diesem Prozess der Wahrheitsfindung muss das kulturelle Umfeld immer mit einbezogen werden. Nach Auffassung der Navahos erkrankt ein Mensch dann, wenn das Gleichgewicht zwischen ihm, seiner natürlichen und gesellschaftlichen Umgebung und den Göttern gestört ist. Im Ritual wird versucht diese Ordnung wieder herzustellen. Dabei wird die Musik, als eines verschieden möglicher Gestaltelemente, in der Zeremonie rituell eingesetzt. Die Musik, als ein unverrückbares Element der Heilungszeremonie, trägt sicherlich zur Heilung des Kranken bei, verursacht sie aber niemals einzig und allein. Die Wirkung von Musik als therapeutisches Mittel beruht nicht auf bestimmten musikalischen Strukturen, sondern sie basiert in erster Linie auf der Zugehörigkeit eines Kranken zur entsprechenden Musikkultur (Touma, 1975).

Wo die Heileffizienz der Ritualmusik genau anzusiedeln ist, lässt sich bis jetzt noch nicht eindeutig definieren. Tatsache ist jedoch, dass Rituale Emotionen des Patienten und aller Beteiligten stark intensivieren und eine Spannung aufbauen, welche zur Bewusstseinsveränderung führen kann. Thomas Maler (1989) spricht von zwei spezifisch-rhythmischen Grundprinzipien, welche voneinander zu unterscheiden sind. Beim „Grading“ in der ersten Phase des Heilrituals sind alle rhythmischen Gruppen nach gemeinsamen Schwerpunkten organisiert – so werden drei Halbe zum Beispiel in 12 Achtel unterteilt. Dies erzeugt einen starken motorisch- pulsierenden Grundschatz. In der zweiten Phase dagegen verbinden sich Teilrhythmen beim „Spacing“ miteinander, verhaken und lösen sich. Wir

sprechen im europäischen Sprachgebrauch von Synkope. „Grading“ und „Spacing“ als zwei bewusst eingesetzte Prinzipien sind bedeutende somato- rhythmische Faktoren, zumal der Rhythmus als die zumeist wichtigste Komponente in dieser Art von Ritual angesehen wird. Das Therapieziel besteht also vorrangig darin, den Patienten in einen Zustand der Bewusstseinsveränderung zu versetzen. Dabei werden musikalische Gestaltungsmöglichkeiten wie Temposteigerung, Percussionsrhythmik, Steigerung der Tonhöhe der Gesänge, ostinate Gesangsformeln oder Rhythmusveränderungen eingesetzt (Maler, 1989, S. 33- 46). Die Ich -und die Außenwelt, Vorstellungen, Wünsche und Phantasien verschmelzen mit der Wirklichkeit und sind so untrennbar miteinander verbunden. Das allein Magische der Musik lässt sich nicht alleine auf der auditiven Ebene erleben. Die Musik kommt erst dann voll zur Geltung, wenn sie mit allen Kommunikationsebenen kombiniert, vermittelt und empfangen wird. So übt die Kommunikationsform Heilmusik ihre maximale Wirkung auf den Menschen aus, wenn diese *„nicht von ihrer Funktion innerhalb der Heilungszeremonie getrennt wird und unter der Voraussetzung, dass Patienten, Aufführende und Teilnehmer ein und derselben Musikkultur angehören, in der sie bereits geschult worden sind“* (Touma, 1975).

Van Ins gelingt es (2001), eine Typologie der Heilungsprozesse darzustellen.

Er beschreibt sie als eine Art „Nachtsichtgerät für jene, die sich im wuchernden Dschungel traditioneller und moderner Heilverfahren orientieren wollen. Die Typen werden sich dabei kaum je als selbständige Phänomene zeigen. Vielmehr bilden sie Wirkungsebenen aller Rituale, zwischen denen jede Konzeption ihre spezifischen Beziehungen und Schwerpunkte ersetzt“ (Van Ins, 2001, S. 380).

Er typisiert in Transformationsrituale, Extraktionsrituale und Rituale der Heilvermittlung (vgl. Van Ins, 2001, S. 380ff.)

Transformationsrituale:

Die Krankheitsursache wird personal als transzendentes Wesen einer bekannten Kategorie (z.B. Ahnen, Götter, Geister) vorgestellt. Die Symptome treten als Folge einer vernachlässigten Beziehung zu diesem Wesen auf, wofür der Patient oft keine persönliche Verantwortung trägt. Vielmehr gilt er in vielen Ritualen als auserwählt, die Botschaft des vernachlässigten, transzendenten Beziehungspartner der ganzen Gruppe zu übermitteln.

Heiler und Patient gehen der Sache gemeinsam nach und bringen die Beziehung in Ordnung.

Das Symptom zeigt an, dass jenes Wesen nicht allein dem Patienten, sondern auch dessen Familie oder Dorfgemeinschaft etwas mitteilen will. Krankheit und Heilung schaffen eine besondere Nähe zu diesem Wesen. Sie ermöglichen es dem Patienten, die entsprechenden Verhaltens- und Kommunikationsformen einzuüben. Deshalb gilt Heilung nicht als Wiederherstellung, sondern als Transformation und erster Schritt ins Heileramt (Initiation).

Es lässt sich eine große Ähnlichkeit zwischen der Struktur eines Transformationsrituals zu derjenigen tiefenpsychologische Denkens und Handelns aufzeigen

Oft stellt sich der Patient die Krankheitsursache anfänglich transzendent vor. Patient und Therapeut versuchen im therapeutischen Prozess, die „vernachlässigte“ Beziehung in Ordnung zu bringen und Spannung zu reduzieren. Dadurch wird Heilung möglich (ebenda, S.380 f.)

Extraktionsrituale

Krankheit wird hier grundsätzlich auf die Einwirkung personaler und transzendenter Wesen (vor allem Hexen) zurückgeführt.

Der Heiler saugt, greift oder schneidet diese pathogenen Fremdkörper aus dem Körper heraus und neutralisiert dadurch die schädliche Wirkung. Beim Misslingen bringt sich der Heiler selbst in Gefahr, die Krankheit selbst zu übernehmen. Krankheit wird als Störung des Lebens, Heilung als Wiederherstellung der Gesundheit verstanden.

Der Heiler als Person spielt hier die zentrale Rolle, denn Kraft seiner „übernatürlichen“ und „wunderbaren“ Fähigkeiten ist es ihm möglich, zu heilen.

Heilung bedeutet hier nicht Initiation, sondern Wiederherstellung des früheren, gesunden Zustandes.

Das therapeutische Verfahren des Exorzismus und die Chirurgen als „Götter in Weiss“ könnten hier vergleichend angeführt werden (ebenda, S.381 f.)

Rituale der Heilsvermittlung

In diesem Fall wird Krankheit als Zeichen der Abwesenheit einer heilenden und heil erhaltenden Kraft verstanden. Der Heiler fungiert in diesen Ritualen quasi als Katalysator, der den heilenden Geist zuerst anzieht und dann weiter auf den Patienten richtet.

Die Krankheitsursache wird hier meistens gar nicht erst abgeklärt. Heilung bedeutet in diesem Kontext den ersten Schritt zur Integration als anerkanntes Gemeindemitglied. Die

Unterscheidung zwischen Patienten und gesunden Gemeindemitgliedern wird oft gar nicht gemacht, denn spezifische Heilungsfunktion unterscheidet sich nur graduell von der Heilbedürftigkeit aller Menschen. Im Extremfall funktioniert die Gemeinde als Selbsthilfestruktur der Kranken.

In Europa sind, hier vergleichend, die vielfältigen Formen von Selbsthilfegruppen anzutreffen (ebenda, S.382f.)

4.3.1.2. Die Religiöse Trance

Wie bereits im vorhergehenden Kapitel erwähnt, analysierte F. Goodman über einen längeren Zeitraum hinweg religiöse Rituale. Dabei befasste sie sich zunächst mit Ritualen eines bestimmten Kulturgebietes, wobei sie Julian Stewards „*Handbook of South American Indians*“ benutzte.

Nach Goodman (1992) ist ein Ritual eine geschlossene Folge von Handlungen, „deren ausdrückliche Aufgabe es ist, die Verbindung zur anderen Wirklichkeit herzustellen und auf diese Weise in den Ausübenden zu einem religiösen Erleben zu führen“ (Goodman, 1992, S. 27).⁴¹

Bei der Dekonstruktion der Rituale und der Reihung ihrer Elemente zu logischen Abfolgen, gab sich ihr die gesuchte Tiefenstruktur zu erkennen. Was ihr, im Unterschied zu ihren männlichen Kollegen bei ihren Analysen wesentlich erschien, war die Tatsache, „*dass es sich bei dem verborgenen Muster um das ergreifende Drama der Geburt handelte. Die Rituale stellen eine Transformation der Geburtsvorgänge ins Rituelle dar: angefangen bei den Wehen der Mutter über das Ausstoßen der Frucht aus dem Schoß bis hin zum Willkommenheißen des Neugeborenen*“ (Goodman, 1994, S. 44f.).⁴²

Das religiöse Ritual stellt ihrer Meinung nach die „*erhabenste Form menschlicher Kommunikation dar*“, da die gemeinsame Feier der Liturgie alles das zeigt, was den Menschen zum Menschen macht. Auch die Einladung, in Trance zu treten, ist allgemein rituell verankert. Die Trance stellt ein wesentliches Element vieler religiöser Rituale dar. Ihr Erleben gilt als

⁴¹ In dieser Definition fehlt bezeichnender Weise ein Hinweis auf kulturimmanente Unterschiede in der Auffassung und Wahrnehmung der Gestalt dessen, was sie andere Wirklichkeit nennt (Nürnberger, 1998, S. 119).

⁴² „Auch Mythen und Märchen fußen im kollektiven Unbewussten. Die menschliche Psyche äußert sich in bestimmten Grundsituationen des Lebens in gleichartigen Bildern; zum Beispiel bei Geburt und Tod, bei Gefahr, in Reifungsstufen, oder in der Einstellung zu den Eltern, zu Gut und Böse oder Hass und Liebe“ (KLEESPIES in SCHÄFFTER 1991:80).

bekannt und ist als kulturelles Phänomen betrachtet, normal einzustufen. Auch in diesem Zusammenhang muss von pathologischen Bewusstseinstörungen unterschieden werden, wobei es aber nicht immer leicht ist, eine exakte Differenzierung anzustellen.

Das Wesen der religiösen Trance zeigt sich in einer Reihe körperlicher Veränderungen. So beschreibt Goodman recht anschaulich die Hauptmerkmale des außergewöhnlichen Bewusstseins-Zustands: „*Viele beginnen stark zu schwitzen, die Gesichtshaut rötet sich, ein Zittern oder Zucken erfasst den Körper. Muskeln können sich verhärten, besonders am Hals. Wenn jemand in diesem Zustand zu sprechen anfängt, entsteht eine wunderschöne, rhythmische Vokalisation, die wie ein Versmaß pulsiert. Die Intonation, eine Art von Satzmelodie, steigert sich bis zum Ende des ersten Drittels der Aussage und fällt bis zum Ende der Aussage gleichmäßig ab*“ (Goodman, 1994, S. 48f.).

Auch die Trance lässt sich in einer bestimmten Rhythmik, periodisch (zyklisch) darstellen. Wir können eine Unterteilung nach Tranceauslöser, Trancebeginn, Trancezustand, Tranceende und Nachwirken der Trance machen.

Als *Tranceauslöser* gelten der religiösen Gemeinde gut bekannte Rituale, die den Trancezustand herbeiführen. So schreibt Goodman, dass es viele Möglichkeiten gibt, eine Trance auszulösen, weil es nicht der Reiz an sich ist, der den Übergang von der einen Bewusstseinslage in die andere herbeiführt, sondern die Erwartung, dass dies geschehen wird. Diese Erwartung führt in Verbindung mit dem rituellen Geschehen zu einer starken Konzentration, die ihrerseits durch den Sinnesreiz unterstützt wird. Tiefe Konzentration ist Voraussetzung für das Erleben von Trance. Als Auslöser gelten Klatschen, Trommeln, Klappern, das Singen eines bestimmten Liedes oder Formeln und Gebete aufsagen. Aber auch das Blicken in eine flackernde Kerze oder auf sich bewegendes Wasser kann dieselbe Wirkung haben (Goodman, 1994).

Fremont E. Besmer betont ebenfalls die wesentliche Bedeutung von Musik als Auslöser von ABZs im religiösen Ritual. So formuliert er: „*An essential aspect of both girka (initiation or curing) and bori (periodic ritual with possession trance) is the music used to summon spirits. Without the accompaniment of some "music", even if it is only handclapping, iskoki will not ride*“ (Besmer, 1983, S.126).

Der Beginn des ABZ wird verschieden erlebt. In sehr vielen Fällen wird von einem Tor berichtet, das durchschritten werden muss, einem Flussübergang oder einer trennenden Mauer, die überwunden werden müssen.

Das *Verweilen in der Trance* wird von Goodman in folgender Weise beschrieben: „*...ein bleiches Gesicht, Schweißausbruch, Zittern, Zuckungen und äußerst schnelle Bewegungen,*

manchmal eine Art Ohnmacht, eine Starre, die der Katatonie ähnelt. Diese ist ein Zeichen von einer äußersten Intensität, die keine Bewegung mehr zulässt. Doch treten Unterschiede im ekstatischen Erleben aus. Die physiologischen Veränderungen weisen große Ähnlichkeiten auf, doch der Übergang Richtung Trance ist kulturspezifisch, aber dahinter führt uns der Weg zu einer jeweils eigenen anderen Wirklichkeit” (Goodman, 1994, S. 50).

Es bleibt nur wenigen Menschen vorbehalten die extreme Gipfelerfahrung, d.h. die Erleuchtung zu erleben. Die Christen bezeichnen dies als „*unio mystica*“, doch ist dieses Erlebnis auch anderen Religionsgemeinschaften bekannt, wie etwa als „*samadhi*“ bei den Yoga-Anhängern. Diese Erfahrung wird in den meisten Fällen nur einmalig gemacht, hinterlässt aber eine so tiefgreifende Wirkung, welche die betroffene Person von Grund auf verändern kann.

Das *Ende der Trance* wird durch ein bestimmtes Signal angedeutet. Die Trommeln hören auf, die Rassel schweigt oder ein scharfer Glockenton kündigt das Ende des Rituals an. Für den Anfänger ist es oft schwierig solchen Signalen genau zu gehorchen, deshalb kommen ihm meistens Zuschauer bzw. andere Teilnehmer zu Hilfe. Schließlich kehren alle Teilnehmer des Rituals wieder in den normalen Bewusstseinszustand zurück.

Die *Nachwirkungen der Trance*, zeigen sich sehr oft in Form eines Glücksgefühls, einer intensiven Euphorie. *”Nächst dem Erlebnis des Heißwerden ist es diese überschwängliche Freude, von der die Teilnehmer an einem religiösen Tranceritual immer wieder sprechen”* (Goodman, 1994, S.51).

Die andere Wirklichkeit wird im ABZ als Teilaspekt der Wirklichkeit real erlebt. Wie es auf den Blickwinkel des Betrachters ankommt, damit er das eine oder das andere Motiv erkennen kann, so hängt es auch vom Bewusstseinszustand ab, ob die Wirklichkeit im Hier und Jetzt oder die andere Wirklichkeit zum Vorschein kommt. Man kann die doppelte Natur der Wirklichkeit am besten verstehen, indem man sich klarzumachen versucht, dass in dieser Welt beide Aspekte der Wirklichkeit nebeneinander existieren. Die andere Wirklichkeit ist, eine abhängige Variable, die eine kultur- und gesellschaftsabhängige Variable darstellt. Sie ist dennoch keine neutrale Dimension, sondern wirkt auf den Menschen ein. So kann sie Schutz, Segen und Glück bringen, aber beim unsachgemäßen Umgang sehr gefährlich werden (vgl. Goodman, 1994, S. 56-60).

4.3.2. Musik und rituelle Besessenheit

Die Phänomene von Trance und Ekstase, wie sie in nahezu allen außereuropäischen Kulturen anzutreffen sind, üben in ihrer bizarren Fremdheit und nicht selten Gewalt eine große Faszination und teilweise auch Irritation auf den aufgeklärten Europäer aus. Was wir hier erleben, scheint in engem Zusammenhang mit Musik und den Erfahrungs- und Wirkungsmöglichkeiten von Klang und Rhythmus zu stehen, die den europäischen Kulturen, jedenfalls in dieser Form verloren gegangen oder auch unbekannt geblieben ist.

Ich habe im vorherigen Kapitel bereits diese Phänomene genauer beschrieben und möchte deshalb an dieser Stelle nur mehr die wesentlichsten Punkte zusammenfassen.

Das regelmäßige Auftreten von Trance und Ekstase in religiös-ritueller Praxis steht in offener Verbindung mit ritueller Musik. Die reine Form der Trance bzw. der Ekstase ist eher selten anzutreffen, einen anerkannten physiologischen Index gibt es nicht, da Merkmale und Merkmalsausprägungen erheblich variieren können. Zu den häufigsten äußeren Zeichen gehören unter anderem Gänsehaut, Zittern, Krampfen, Taumeln und Fallen, Keuchen, Schaumbildung am Mund, Hervortreten der Augen, Blickstarre, Gähnen oder Temperaturveränderungen. Die Verhaltensänderungen zeigen sich deutlich kulturell geprägt und sind dementsprechend verschieden. Die in Trance gegangene Person wird ganz von ihrem veränderten Zustand ergriffen und kann sich nach dem Auflösen der Trance, nicht mehr an das Vorgefallene erinnern (totale oder partielle Amnesie).

Die folgenden Ausführungen sollen nun den Zusammenhang von Musik und Trance im Besessenheitsritual verdeutlichen. „Das Musik niemals einen unvermischten Erfahrungsgehalt vermittelt, sondern immer von Menschen gemacht und gehört wird, die noch in weiteren verzweigten Lebensbezügen stehen, aus deren Gesamtheit die Dinge erst ihre Bedeutung erhalten, ist eine einfache Tatsache, die man verleugnen, aber nicht abstreiten kann“ (Neuhoff, 1995, S. 80).

Musik bildet somit ein Element, eine beteiligt Größe im Ritual. „Neben erstens der Intention der Verehrung oder Anbetung – der Zweckbestimmung im Grundverhältnis von Mensch und Gott- zweitens den Kultorten, drittens den Kultgegenständen und viertens der aus dem Alltag herausgehobenen Festzeit oder heiligen Zeit bilden Rituale dabei als Kulthandlungen eine fünfte konstitutive Größe im Strukturgefüge der Institution“ (Neuhoff, 1995, S.80).

Neuhoff bezeichnet Rituale selbst als ein Teil und Funktionsmoment einer größeren Institution: „den Kulturn als geregelter Form der Begegnung und des verehrenden Umgangs mit dem Göttlichen, Heiligen, oder sonstigen kosmologischen Instanzen“ (ebd. S.80).

Wenn Musik offenbar nicht notwendig die Funktion besitzt Trance herbeizuführen und auszulösen, aber als unverzichtbarer Bestandteil des Rituals erscheint könnte ihre Funktion eine andere sein. Rouget (1985) gibt darauf eine dreifache Antwort: Erstens bewirke die Musik eine vorbereitende emotionale Bewegtheit aller Beteiligten. Zweitens stimulierte sie die Einbildungskraft der Adepten und fördere ihre Empfangsbereitschaft. Drittens und vor allem aber erfülle die Musik entscheidende kommunikative Funktionen.

Die Musik wird von den Musikern für die Besessenen gemacht, meistens von Musikern die nicht selbst in Trance gehen. Die Gesänge vermitteln den Teilnehmern Verständnis und Einblick in das rituelle Geschehen und transportieren Glaubensvorstellungen und religiöse Traditionen. Bestimmte musikalische Rhythmen und Themen werden der entsprechenden Gottheit zugeordnet. Die Musik vermittelt sozusagen zwischen dem Adepten und der jeweiligen Gottheit, ruft sie, lädt sie ein und signalisiert die Verbindung von Mensch und Geist. Auch im Tanz zeigt sich in ganz besonderer Weise diese Einheit von menschlichen und göttlichen Wesen. Im Vodun erfolgt die zentrale menschliche Kommunikation durch die Inkorporierung der Vodun in bestimmten Personen. Der Kopf des Initiierten gilt als das Zentrum der Persönlichkeit und somit auch als der Sitz des Vodun. *„In den Tänzen ist es Aufgabe der Vodunsi, den Vodun in ihrem Körper zu materialisieren, vollständig zu verkörpern, und für einen begrenzten Zeitraum sind die menschlichen Tänzer die Vodun“* (Sulikowski: in Fillitz et al., 1993, S.194).

Musik kann nicht allein und aus sich heraus, sondern nur aufgrund zugeordneter, erlernter Bedeutungen ihre Trance auslösende Wirkung entfalten. Dabei müssen auch sämtliche weiteren rituellen Bedingungen erfüllt werden. Der Performancecharakter eines Rituals ist oftmals von großer Bedeutung. Das dramatische, schauspielerische Element einer solchen Performance präsentiert sich in unterschiedlicher Art und Weise wie in Körperbewegungen, Paraphernalien und Kostümen, aber auch im Zusammenwirken und der Interaktion zwischen Beteiligten und Zuschauern. Durch künstlerische Aussagekraft gelingt es dem Heiler, überzeugend auf sein Publikum zu wirken und erfolgreich zu sein. Musik, Gesang und Tanz erfüllen eine zentrale Funktion innerhalb des rituellen Gesamtgeschehens. Das Bindeglied zwischen Gesang und Tanz bildet die auf Trommeln gespielte Musik. Das Zusammenwirken der drei Elemente folgt einer genau festgelegten Ablaufstruktur. Schmiderer (1996) schreibt, dass jede rituelle Phase, das Rufen, das Begrüßen und das Verabschieden der Lwa im Vodun, von einer für sie bestimmten kinetischen, gesanglichen und musikalischen Ausdrucksform begleitet wird (Schmiderer: in Nürnberger et al., 1996, S.113). Der Tanz ist ein ritueller Akt, durch den die Lwa in Verbindung mit rituellen Handlungsabläufen geehrt und herbeigerufen

werden. Schmiederer unterscheidet zwischen den Tänzen für die Lwa und den Tänzen und tänzerischen Aktionen der Lwa selbst. Die Tänze für die Gottheiten dienen deren Ehrung und zu ihrer Attraktion. Die Tänzer bewegen sich nach einem genau vorgegebenen Grundmuster, welches dem Charakter der entsprechenden Gottheit symbolisiert. Die Lwa selbst werden durch den „berittenen Voduisant“ sowohl „schauspielerisch“ wie auch „künstlerisch“ dargestellt. Im Erscheinen der Lwa findet eine Gleichzeitigkeit von religiöser Erfahrung und Theater für alle Anwesenden statt. Somit erfüllt die öffentlich stattfindende Vodou-Performance religiöse und gesellschaftliche Funktionen und sichert damit die Kontinuität des religiösen, gesellschaftlichen und intellektuellen Lebens der Gemeinschaft (ebenda S.113f.). Musik kann nicht allein und aus sich heraus, sondern nur aufgrund zugeordneter, erlernter Bedeutungen ihre Trance auslösende Wirkung entfalten - und auch nur dann, wenn ein Komplex anderer ritueller Bedingungen erfüllt ist. Musik, die den rituellen Prozess begleitet und unterstützt, wirkt als wesentlicher Teil innerhalb eines umfassenden kulturellen Gesamtgeschehens mit.

In den Besessenheitsritualen anderer Kulturen, in denen Musik niemals allein steht, sondern sich eingliedert in ein Ganzes, tritt uns auch ein Stück Selbsterkenntnis entgegen: in dem, was wir nicht sind. Besessenheit erscheint hier als eine Form kulturellen Wissens, die zugleich nach außen und nach innen auf Verkörperung gerichtet ist. Anders als die Allopathie, die in den Körper einbricht, öffnet die Besessenheit Körper und Selbst für andere Bereiche des Wissens und deren Erfahrung – andere Leben, Gemeinschaften, Zeitpunkte, Wirklichkeitsebenen, Religionen- nimmt sie auf und verkörpert sie. In einem Weltbild, das die menschliche Wirklichkeit in Beziehung zu anderen Wirklichkeiten denkt, bezeichnet sie die Erfahrung des Anderen, deren Ort der Körper ist und ein Wissen von Leben und Welt entstehen lässt, das offenbar auf gänzlich anderen Grundlagen beruht als das „cultural knowledge“ der abendländischen Traditionen.⁴³

⁴³ Zur Embodiment-These der neueren englischsprachigen Anthropologie, J.BODDY 1994

4.3.2.1. Der senegalesische Ndepp⁴⁴

Semiotische Ritualanalyse

Rituelle Besessenheit ist eine historisch und ethnografisch weit verbreitete Form des religiösen Erlebens. Erlebnisse, die im rituellen Kontext gemacht werden können und für bestimmte Teilnehmer verschiedene Funktionen übernehmen. „Die Erlebnisse werden als Inkarnationsprozesse übermächtiger Wesen gedeutet und können für bestimmte Teilnehmende therapeutische, divinatorische und/oder initiatische Funktionen übernehmen“ (Van Ins, 2001, S. 21).

Als Forschungsfeld für seine Langzeitstudie diente Von Ins dabei der senegalesische Ndepp⁴⁵, welcher sich besonders gut dafür eignete, die Dynamik und Komplexität ritueller Prozesse anhand des semiotischen Protokolls zu beobachten und zu analysieren.

„Ritualanalyse als ethnologische Methode rekonstruiert Rhythmen des Erlebens anhand von ethnografischen dokumentierten Zeichenprozessen, an deren Oberfläche sie mit semiotischen Mitteln Spuren zugleich ritual- und situationsspezifisch regulierender Prozesse abliest. Ethnografisch dokumentierbar sind einerseits Kalender und Agenden, Kodizes von Einschränkungen und Verboten, Hinweisen und Aufforderungen, kurz institutionelle Regeln für die Durchführung von Zeichenprozessen wie Riten oder Ritualen, andererseits ausgewählte Perspektiven von Teilnehmenden auf diese Prozesse selbst.“ (ebenda, S. 199f.).

Von Ins schreibt, dass es tatsächlich möglich und überdies nötig ist, die typisierenden Referenzen der Ritualtheorie (Initiation, Heilung, Erntedank usw.) im ethnografischen Dokumentationsprozess differenzierend zu hinterfragen. Das semiotische Protokoll notiert Ausschnitte aus dem rituellen Prozess in der offenen Weise, die diese Reflexion dokumentierter Wirkungen unabhängig von vorgefertigten Ritualtypen ermöglicht.

Zur Darstellung im semiotischen Protokoll eignen sich daher grundsätzlich alle dokumentierbaren sozialen Prozesse, gleichgültig wie ritualisiert sie sind oder welchen Ritualtyp sie zugehören. Aus den Protokollen wird, umgekehrt, erst vergleichend ablesbar, wie ritualisiert die erfassten Prozesse sind und auf welche Instanzen sie z.B. initiastisch,

⁴⁴ Ndepp (woluf, lebu), Besessenheitsritual, der Lebu in der Region des Kap Vert. „Ndepp“ heißt: das „Umdrehen“, das „Umkippen“, das „Zudecken“, das „Verschließen“, der „Aufbruch“. Das Ndepp- Ritual bewirkt an den jeweiligen Protagonistinnen die Wende vom gestörten Leben zu einem neu orientierten Lebensentwurf. Eben dadurch bestätigt es seine Wirksamkeit als Heilritual. (vgl. ebenda, S. 23).

⁴⁵ Ndepp (woluf, lebu), Besessenheitsritual, der Lebu in der Region des Kap Vert. „Ndepp“ heißt: das „Umdrehen“, das „Umkippen“, das „Zudecken“, das „Verschließen“, der „Aufbruch“. Das Ndepp- Ritual bewirkt an den jeweiligen Protagonistinnen die Wende vom gestörten Leben zu einem neu orientierten Lebensentwurf. Eben dadurch bestätigt es seine Wirksamkeit als Heilritual. (vgl. ebenda, S. 23).

therapeutisch oder unterhaltend wirken. Mit dieser Differenzierung bricht die vorzuschlagende ethnografische Methode die „domination of typological models“ über die Deutung der rituellen Praxis auf. (ebenda, S. 201).

Im folgenden Kapitel möchte ich eine Möglichkeit ethnografischer und ethnologischer Anwendung der semiotischen Ritualanalyse, beispielhaft, anführen. Im Mittelpunkt der Beobachtung und Analyse der protokollierten Pecc- Token stehen die beiden Protagonisten/in Amy Dia und Allaji Thiam, deren unterschiedliche Auslösekonstellationen hier angeführt werden sollen.

Amy Dia: ist 70 Jahre alt, kommt aus Rufisque (wolof: Tendgej Ndoukou). Sie hat einem Neffen jenes Stück Land in ihrem Hof zum Hausbau angeboten, auf dem die Altäre ihrer Rab (Ahn) stehen.

Wir befinden uns bereits im unmittelbaren Vorfeld des Ndepp-Rituals, denn es hat in diesem Fall kein Seet⁴⁶ stattgefunden. Amy hat vor sechs Wochen geträumt, was zu tun ist, damit die Altäre verpflanzt werden können: Ein Ndepp ist nötig. Amy selbst verfügt Dank ihrer Erfahrung und ihrer Beziehung zu Autoritäten der Moschee über die volle Auslösekompetenz des Rituals. Das Ritual ist danach konsistent aus dem eigenen Vollzug heraus reguliert. Die Notwendigkeit, auch nach außen hin Wirkungen (z.B. Heilung) zu demonstrieren, entfällt ganz. Hier aber hat es ausdrücklich noch nicht angefangen. Vielmehr spielt sich der Zeichenaustausch bis zu den initialen sieben Trommelschlägen- insgesamt außerhalb der rituellen Struktur- unter rechtgläubigen, ja frommen Lebu- Frauen ab, die nur als solche (überdies meist kontrolliert durch ihren ebenso frommen Ritualleiter) über ihr Stück Auslösekompetenz der Ndepp verfügen (Von Ins, 2001, S. 225)

Allaji Thiam ist um 46 Jahre alt, unverheiratet, homosexuell. Sein richtiger Vorname ist Momadou. Der Wahlname Allaji, gemeint El Haji, soll ihm (wie er zugibt) ein frommes Ansehen vermitteln. In Mekka war er allerdings nicht. Er lebt in sehr enger Beziehung zu Mutter und Schwestern in einem traditionellen und wohlhabenden Quartier von Yoff. Außergewöhnlich ist, dass Allaji als Mann im Ndepp behandelt wird. „Jigeen ag goor jigeen – gravul!“ beschwichtigt zwar Penda Mbya: Ob's eine Frau ist oder ein Homosexueller (wolo:goor jigeen, wörtlich ein Mann, der eine Frau ist), spielt keine Rolle.

⁴⁶ Der dem einwöchigen Ndeppritual um einige vorausgehende diagnostische Ritus führt die Entscheidung darüber herbei, ob (wenn ja, auch wie, wann und wo) das Ndeppritual zur Heilung einer bestimmten Störung durchgeführt werden soll (ebenda, S.117).

Seit seiner Pubertät leidet Allaji an eigentümlichen Schüben desorientierter Aktivität. Immer wieder läuft er nachts weit weg und findet morgens nicht mehr zurück. Allaji:

„Meine Rab zwangen mich dazu. Sie zwangen mich zu laufen. Irgendwo. Sie ließen mich nicht essen, trinken und schlafen.“

Die Familie sorgt sich mit zunehmendem Alter immer mehr um ihn. Vor allem, weil er, so seine Mutter, „immer mürrisch daheim sitzt und allein ist“.

Allaji wurde im Lauf der vergangenen 15 Jahre bereits zwei Mal einem Ndepp unterzogen, ohne dass sich sein Zustand verbessert hätte. Atypisch ist, dass sein Ndepp bei mehrfacher Wiederholung therapeutisch ausgerichtet bleibt. Traditionell gewinnt das Ritual durch Wiederholung zunehmend initiastischen Charakter. Die Leitung der früheren Ndepp für Allaji Thiam lag in den Händen von Ndeppkat Adjaratou Siga Mbengue, die 1992 verstorben ist. Für Dauda sprechen Prestige Gründe mit dafür, seine Kunst in Yoff, im Territorium anderer Ndeppkat und Marabouts, an diesem schwierigen Protagonisten zu beweisen. In den ersten Minuten des Sajj für Amy Dia bespricht Dauda Seck den Fall Allaji mit Amy Dia, die in Yoff ab Donnerstag als Boroom rab bu mag dabei ist.

Es handelt sich um den Beginn eines Ritus nach regulärer, ca. sechswöchiger Unterbrechung des Rituals zwischen Seet und Sjj. Zum dritten Mal unternimmt Allaji aus der wohlhabenden Gewel-Familie (Musiker) der Thiam in Yoff das Ritual. Die Leiterin der beiden vorangegangenen, zehn und vier Jahre zurückliegenden, nicht durchschlagend erfolgreichen Ndepp, Ndeppkat Adjaratou Siga Mbengue aus Yoff, ist 1990 verstorben. Für Dauda spielte die Wettbewerbssituation mit einer Rolle, als er der Familie Thiam den Ndepp unter seiner prestigeträchtigen Leitung zusagte. Selten empfanden wir die Beziehung zwischen Ritualleitern und Auftraggeber-Familie als so gespannt wie hier, zwischen Dauda Seck und den Thiams aus Yoff. Für Allajis Mutter, die geharnischte, kleine Awa Thiam, stand seit Monaten fest, dass man Dauda Seck fragen müsste, wenn Allaji wieder einen Ndepp haben wollte. Pend Mbaye mutmasst: „Vielleicht dachte sie, ein Mann würde ihrem homosexuellen Sohn besser gerecht.“ Allaji wird namentlich von den jungen Männern durch den Ndepp begleitet, die teils Daudas Schüler, teils seine Helfer sind, und deren Zahl sich beim Ndepp für Allaji Thiam – etwa im Vergleich zum Ndepp für Amy Dia, zwei Wochen zuvor – vervierfacht hat. Auf den Verlauf des Rituals wirkt sich die veränderte Geschlechterkonstellation im Ndepp für Allaji Thiam durchwegs prägend aus. Die zusätzlich amtierenden „Taalibe“ des Ndeppkat tanzen im eigentlichen und übertragenen Sinne aus der Reihe der Boroom rab bu mag und lassen deren – im Ndepp für Allaji Thiam besonders elaborierten – Choreografien bisweilen als bloßes Dekor erscheinen. Sie haben in der rituellen

Modellgesellschaft keinen Ort. Sie brechen diese auf und erschweren (verunmöglichen) wohl gerade das Eintreten der erwarteten Wirkung. (ebenda, S. 225f.).

Typologie des Ritus Pecc:

Vergleich der protokollierten Pecc- Token in den Ndepp-Ritualen für Amy Dia und Allaji Thiam

(vgl. Von Ins, 2001, S. 236-242)

Episoden

Wasser ausgießen

Das Ausgießen von Wasser durch die Boroom rab bu mag, die im Kreis um den Baum schreiten zu Beginn jedes Pecc⁴⁷, findet seine Entsprechung im häuslichen Ritus, den die Mehrzahl der Hausfrauen in und um Dakar einhält und der darin besteht, dass die Frau des Hauses am Morgen als erste aufsteht und noch vor Sonnenaufgang Wasser über die Hausschwelle gießt. Wer in der Früh durch Dakar streift, sieht viele Autofahrer, die vor der Abfahrt schnell etwas Wasser über die Reifen gießen (vgl. M. Faye 1993: in Van Ins, 2001, S.236).

Die Vermutung, die Ndepptradition gehe insgesamt auf die Religion der Meergöttin Maam Yalla Geej zurück, gewinnt zusätzliche Plausibilität durch die Beobachtung, dass Wasser und andere Flüssigkeiten im Ndepp eine unvergleichlich wichtige Rolle spielen. Die ProtagonistInnen werden im Seet mit Wasser, im Saji⁴⁸ mit Milch und im Samp⁴⁹ mit Blut gewaschen. Die Libitation ist die Grundform des häuslichen Dienstes an den Rab und Tuur, und ein Stein vom Meer gehört in jedes Kulthaus. Zu Beginn jedes Pecc wird Wasser und Milch in Kreislinie um den Baum gegossen. Ein Gefäß voll Wasser steht in der Mitte bereit. Nicht zuletzt mimen BesessenheitstänzerInnen in den szenischen Episoden häufig reptilienartige Wassertiere, trinken oft und gießen sich gern Flüssigkeiten über den Kopf.

⁴⁷ Ndeppkat Haja Fatou Seck bezeichnet den Ndepp insgesamt als tanz (wolof: pecc). Grundformen sind die akzelerierende Schrittfolge der Einzeltänzerinnen gegen die perkussion hin und – gehäuft zu Beginn jedes Ritus – der Rundtanz (wolof: wor) der Boroom rab bu mag um den Baum. (Von Ins, 2001, S. 141).

⁴⁸ Saji beginnt Wochen oder Monate nach dem Seet an einem Sonntag, nachts zwischen 22.00 und 23.00 im kleinen, abgeschlossenen Wohnraum der Protagonistin mit Waschungen, danach setzt unvermittelt Perkussion ein. Die Protagonistin tanzt im Schutz des Zimmers zum ersten Mal. Nur engste, heute meist ausschließlich weibliche Familienmitglieder und RitualleiterInnen nehmen an dieser Eingangssequenz teil. (ebenda, S. 129).

⁴⁹ Samp (wolof: Pflanzen), die Einpflanzung der Altäre. Der Ritus der Altarpflanzung dauert mehrere Stunden. Während dieser Zeit sind die ProtagonistenInnen mehr oder weniger nackt und bekränzt mit den Eingeweiden des Opfertiers den Blicken und fragen der RitualleiterInnen ausgesetzt. Danach kommt der tanz wie gerufen. In dieser angestauten Situation fallen die Besessenheitsszenen dramatischer aus als an den vorangegangenen Tagen. (ebenda, S. 141).

Episoden der Hilfestellung

Die Hilfestellung für Tanzende ist so lückenlos, dass für diese der Eindruck einer – in allen Medien – zur eigenen Bewegung korrespondierend bewegten Welt entsteht. Das Vertrauen in die omnipräsente Stützstruktur erleichtert den Übergang von der hypnagogen Trance- noch schwankend- zu motorischer Trance und Besessenheitstanz. Hier wird das Vertrauen erprobt, das die Voraussetzung dafür bildet, dass die Tanzenden den Zusammenbruch anzusteuern wagen.

Die Fähigkeit zur sensiblen, schnellen Hilfestellung während und nach den Besessenheitssequenzen ist eine wichtige Qualifikation für RitualleiterInnen und HelferInnen. Amy Dias. Amy Dias stets in letzter Sekunde kunstvoll aufgefangener Quasi-Sturz ist daher als publikumswirksame Demonstration für Hilfestellende außerordentlich kränkend.

Kleider An- und Ausziehen

Die Episode des Sich –Anziehens steht zentral in der Wahl der ndeppspezifischen Rahmensequenz, die der Eröffnung des Ritus Sajj vorausgeht.

In der Wahl der Kleider, namentlich in der vorweggenommenen Zustimmung zum zunehmenden Maß an Uniformierung, formuliert sich der rituelle Gesamtrahmen der jeweiligen Token. Zwischen individuellem Festkleid und Uniform, zwischen Accessoires mit islamischer oder afrikanischer Symbolik fällt unmittelbar vor Ritualbeginn ein richtungsweisender Entscheid. Dabei formuliert sich in der jeweiligen Wahl bald offensichtlich, bald indirekt die – notwendigerweise vorweg abgesprochene – Lagebeurteilung durch die RitualleiterInnen.

Die Repräsentanz des Sich- Ausziehens weist in den dokumentierten Token auf mindestens drei verschiedene Referenzhorizonte zurück:

Befreiung der Bewegung: Ndeye Fatou Srr und andere Tänzerinnen im Ritus Sajj-Pecc (nedepp für AmyDia) ziehen sich aus, weil die Entwicklung der Bewegungsfolge es erfordert. Die entstandene Hitze verlangt nach Abkühlung, die zunehmend ausladende Bewegung will ungestört vollzogen und weiter gesteigert sein. Keine scharf durchgesetzte Regel tritt dazwischen.

Selbstsensibilisierung: Viele Tänzerinnen im Pecc entledigen sich ihrer Kleider. Das Ausziehen erscheint dabei als autonomer Lösungsversuch. Es geht darum, die Haut zwecks Selbstsensibilisierung freizulegen. Vielfach verstärkt sich dieser Impetus, nachdem die zunächst nahe liegenderen Partnerpraktiken mit roher Gewalt verhindert worden sind.

Exhibierende Reaktion auf zunehmend einengende Normen und ihre regelnde Durchsetzung. reaktives Ausziehen zwecks Zurschaustellung des Körpers gibt dem rituellen Prozess schnell einen ganz anderen Charakter. Therapeutische wie initiatische Wirkungen scheinen dabei schnell in Frage gestellt. Der solchermaßen erotisierte Ndepp gleicht sich jener Konzeption einer grundlegend wider göttlichen, satanischen Praxis an, die ihrerseits die strengere Durchsetzung der institutionellen Normen legitimiert.

Es wäre außerordentlich wichtig, diese jüngsten Entwicklungen über die nächsten Jahre weiter zu dokumentieren. Hier lässt sich im einzelnen und in allen Konsequenzen mitverfolgen, wie ein triadisch selbstregulierender Prozess, der nach traditionellen Schemata aktualisiert werden kann, zum entropischen System reaktiver Bewegungen unter der Herrschaft dyadischer Codes zerfällt.

Interessant ist in der hier dokumentierten Phase der Entwicklung, wie die Musiker durch ihre abgebotene Verfügbarkeit auch als Fangbecken aller ausgeschlossenen und abgelenkten Energien dienen müssen, wodurch sie zunehmend belastet werden. Das rituelle Verfahren in seiner heute (bei Tag) üblichen, rigid kontrollierten Form, kann nur Dank der notgedrungenen wachsenden rituell-therapeutischen Kompetenz der Gewel noch erfolgreich sein.

Sequenzen

Konsekutive Besessenheitssequenzen sind durchwegs leicht voneinander abzugrenzen. Besessenheits- und Trancephasen können lange dauern, und die Echtheit des Zusammenbruchs (der Eintritte der Ohnmacht) ist oft fraglich. Die Dokumentierten Sequenzen dauern zweieinhalb bis gegen zwanzig Minuten und kombinieren die bezeichneten, typischen Phasen des Trance- und Besessenheitsverlaufs in vielfältiger Weise.

Rituelle Besessenheit

Rituelle Besessenheit ist eine Sequenz, die in verschiedenen Riten des Ndepp gleichartig oder ähnlich ablaufen kann: in Sajj, Pecc und Rey. Im Ritus der Benennung des Rab (Natt, Donnerstagsmorgen) tritt eine deutlich unterscheidbare Art der Bewusstseinsveränderung ein, die dialogische Akzente setzt und nicht mit Tanz bzw. motorischer Trance einhergeht. Häufig zeigen sich hier Ähnlichkeiten zu Besessenheitsszenen, wie sie in den erwähnten Riten zwischen den agitierten Tanzphasen auftreten.

Im Tanzritus Pecc ist rituell Besessenheit als Tanzform in folgenden choreografischen Rahmen eingebunden:

Wor

Der Ritus wird eröffnet mit dem Rundtanz (wolof: wor). Auch im Fortgang des Ritus sammeln sich Boroom rab bu mag und Verwandte immer wieder, um sich die Hände zu reichen und auf der Linie, die im Sand gezeichnet wurde, wiegend und langsam in kleinen Schritten um die Mitte des Platzes zu tanzen.

Einzelanz

Zu den Alltagssequenzen gehört auch, dass der/die ProtagonistIn und seine/ihre engsten Verwandte einzeln und nacheinander zu beschleunigender Perkussion den Musikern entgegentanzen. Dieselbe choreografische Form dieses dialogischen „Auf- jemand-Zutanzens“ spielt in späteren Phasen des Rituals als Mittel zur Animation der Tanzenden eine wichtige Rolle.

Parade

Kann aus Wor und Einzelanz hervorgehen. Der/die Protagonistin tanzt in weitem Kreis, mit großen Schritten, oft einen Senghor o.ä. über dem Kopf ausgespannt, gefolgt von drei bis fünf BegleiterInnen: eine stark zum Publikum hin orientierte Form, die oft mit dem Einziehen kleiner Geldscheine einhergeht.

Virtuose Einlagen

Die Gewel sind als Musiker und Schlachter wichtige Akteure des Rituals. Auf dem Tanzplatz stehen sie außerhalb der Rinne, die den Raum der erwünschten Begegnungen mit den Rab absteckt. Sie sind von den besonderen Wirkungen des Rituals ausgeschlossen, und werden für ihre Arbeit laufend, ja geradezu ostentativ mit vielen kleinen und kleinsten Scheinen bezahlt. Nebst den Musikern, die angestellt sind, kommen aber auch viele andere Gewel zum Ndepp. Für sie hat die Veranstaltung Fortbildungscharakter. Wer z.B. mit der (vergleichsweise gut bezahlenden) Gruppe um Dauda Seck trommeln will, muss die aktuellen Entwicklungen des Rituals genau kennen.

Die Gewel haben ihre eigene, besonders virtuose Art zu tanzen, die traditionell nicht mit Trance und Besessenheit einhergeht. Kunstvolle Gewel- Einlagen spielen als Unterbrechungen und entspannte Einlagen im Ndepp eine wichtige Rolle. Stets wird aber die Zeit, die den Gewel zur Verfügung steht, um die eigenen Formen zu den eigenen Perkussionsrhythmen zu tanzen, durch die Boroom rab bu mag eng begrenzt.

Aus männlichen Angehörigen von Gewel- Familien, die beim Ndepp oft dabei gewesen sind, wählt Dauda Seck seine männlichen Ritualhelfer aus. Von den Helfern im Ndepp für Amy Dia war nur Baye- Fall für seine Arbeit bezahlt. Im Ndepp für Allaji Thiam, der selbst Gewel ist, wurden mit Baye Fall insgesamt drei männliche Helfer honoriert.

Sequenzschema ritueller Besessenheit

Wie zeigt sich nun rituelle Besessenheit in den protokollierten Riten?

Bei den Pecc- Riten handelt es sich um einen Prozess, der in sieben typischen Phasen verläuft. Oft folgen diese in nachstehender Reihenfolge aufeinander, oft werden sie aber auch wiederholt und umgestellt. Rituelle Besessenheit wird als Prozess aufgefasst, der nur in spezifischem, synchronem (Intrasemiosen, Steuerung) und diachronem (Ritus, Ritual) Kontext ablaufen kann. Semiotisch betrachten wir Erscheinungsformen eines bestimmten Symbols der Ndepptradition, das sich folgendermaßen bestimmen lässt:

Rituelle Besessenheit als Symbol

Repräsentanz	rituelle Besessenheit, Symptomatik (s. unten)
Interpretanz	Wechselspiel von aktueller Behandlung (Trommel, Tanzanimation usw.) und Eigenaktivität/Befindlichkeit
Referenz	Ritus, Ritual und institutionelle Rahmen

Die Forschungstradition versteht Besessenheit auch im rituellen Kontext als oft erstaunlich individuelles Phänomen. Nahe liegend erscheint daher der Versuch, die typischen Episoden des Prozesses nach intrasemiotischen Kriterien zu bestimmen, als Phasen des Erlebens der Tänzerin (Van Ins, 2001, S. 239).

Typische Episoden der Besessenheitssequenzen, unterschieden nach Symptomen der Intrasemiosen dokumentierter Tänzerinnen sind:

Phase	Relatives Erregungsniveau	Symptomatik (gemäß nachfolgend protokollierter Videodokumentation)
1. hypnagoge Trance	-	Schläfrigkeit, Schwäche, Taumel
2. halluzinatorische Trance	+	Aufgerissene Augen, Zittern, muskuläre Anspannung (Waden, Nacken- und Kieferbereich); Kraftzuwachs
3. motorische Trance	+	Hochschaukelnde, einfache, repetitive Bewegung, Kraftzuwachs
4. Besessenheitstanz	+	kunstvolle Bewegung nach traditionellen Kodes
5. Besessenheitsszene	-	Offene Dramaturgie bei relativer körperlicher Ruhe, Einbezug traditioneller Kodes, oft Einbezug der Rede; kommunikative Qualität nach dem Muster „Protagonistin befiehlt Gewel“ in brüsker Umkehrung zu Besessenheitstanz und Besessenheitsfrenesie.
6. Besessenheitsfrenesie	+	repetitive Bewegungen in zunehmender Beschleunigung, schließlich vereinfacht.
7. Zusammenbruch	-	Bewusstlosigkeit, anschließend Amnesie

Von Ins, 2001, S. 239f.

Die oben angeführte Typologie entwickelte Van Ins (2001) ausgehend von Rouget (1980). Die sieben Phasen wurden typisierend nach wiederkehrenden, dokumentierten Merkmalen verschiedener verschiedener Besessenheitssequenzen ermittelt.

Sie bilden die Grundlage der rituellen Trance und Besessenheit im Sinne einer Sammlung von Hinweisen zu ritualspezifischen Intrasemiosen.

Die beiden ersten Phasen (hypnagoge und halluzinatorische Trance) treten auch oft

intermettierend während der Besessenheitsszenen auf.

Besessenheitsfrenesie werden fast ausschließlich als unmittelbare Vorstufe zum Zusammenbruch erlebt.

Halluzinatorische und motorische Trance scheinen als Übergänge zwischen hypnagoger Trance und Besessenheitstrance austauschbar.

Eine der beiden Episoden muss, oder sollte, eintreten, weil hier ein Kraftzuwachs (Energiezuwachs) gegeben ist, der wiederum für den Eintritt in die nächste Steigerungsstufe notwendig ist.

Van Ins schreibt, das physische Induktionsweisen zur Erklärung von Besessenheitsphänomenen nicht in Betracht kommen, weil in jeder Sequenz des Rituals nur bestimmte, einzelne Teilnehmende besessen werden dürfen.

Die spezifische symbolische Deutung spezifischer Wirkungen bewirkt rituelle Besessenheit.

Höhepunkt der Bewegungsfolgen und Erschöpfung der TänzerInnen treten meist ein, bevor die Perkussionsmotive kulminieren und so zum Zusammenbruch führen oder zur Besessenheitsszene überleiten könnten. Anders als die Erschöpfung kommt der Zusammenbruch nur im präzise orchestrierten Zusammenspiel audiovisuell rhythmischer, motorischer und musikalischer Zeichenprozesse zustande. Umgekehrt leisten die Zusammenbrüche auch wesentliche Beiträge zur Synchronisation der jeweiligen rituellen Teilprozesse. *Gelingen kann die Besessenheitssequenz nur bei selbst regulierter Steuerung durch die Beteiligten.* Eine Dichte an von aktualisierten Regeln wie z.B. das das Zurechtzupfen von Kleidern verhindern diese selbst regulierenden Prozesse. Die Besessenheitssequenzen verfehlen den gewollten Zusammenbruch und misslingen so (vgl. Von Ins, 2001, S. 241).

Der Ritualvollzug erzeugt spezifische Wirkungen im Rhythmus der motorischen Steigerungen und abschließenden Zusammenbrüche, der durch ein offenes, traditionelles Schema skizziert ist. Der Rhythmus der Zusammenbrüche gibt jenen Grundschlag ab, den das Sequenzprotokoll erfasst; der Zusammenbruch hat nicht nur Bedeutung für die einzelnen Tanzenden, sondern übernimmt als Synchron- und Pausenzeichen an Chor und Musiker zugleich eine wichtige strukturelle Funktion für die Orchestrierung des Ritus. Voraussetzung dafür aber ist, dass die Musik dem Tanz folgt – dass also die Durchführungskompetenz von Ritualleitern- und Leiterinnen immer wieder auf Tänzer und Tänzerinnen übergehen kann. (ebenda, S. 241f.)

Van Ins meint, dass der Beitrag der Ritualsemiotik zur ritologischen Grundlagenforschung vor allem darin zu sehen ist, dass sie einen Blick auf das Zusammenwirken physischer, habitueller und ritualspezifisch-symbolischer Wirkungen eröffnet. (ebenda, S. 258).

4.4. Die klanggeleitete Trance in der Musiktherapie

Einförmige, monotone Klänge, die auch als monochrom bezeichnet werden können, weil sie eine bestimmte Klangfarbe besitzen, können einen veränderten Wachbewusstseinzustand (VWB) induzieren (vgl. Strobel, 1999, S. 99).⁵⁰

Dieser VWB kann auch als außergewöhnlicher Bewusstseinzustand oder kurz Trance bezeichnet werden.

Wenn man die Geschichte der Menschheit verfolgt sieht man, dass schon seit jeher Schamanen oder Heiler diese VWB zu Heilzwecken verwenden. Dabei dienen hauptsächlich die Trommel und Rassel als akustische Stimuli, um in Trance zu fallen und die Patienten in Trance zu versetzen.

Die klanggeleitete Trance hat mehrere Wurzeln und „stellt eine Synthese verschiedener therapeutischer Ansätze dar, die aus Musiktherapie, Hypnotherapie, Psychoanalyse und Tiefenpsychologie stammen“ (vgl. Strobel, 1999, S. 99).

Im traditionellen Kontext befindet sich der Schamane in tiefer Trance, um im Zustand der „nichtalltäglichen Wirklichkeit“ zu arbeiten. Beherrscht der Therapeut die Kunst sich gleichzeitig auf einen Zustand des veränderten Wachbewusstseins einzulassen, vergrößert sich die Wirksamkeit der klanggeleiteten Trance. „er ist dann in einem besseren Kontakt mit der Erlebnisebene des Patienten und mit den Quellen seiner Empathie und Intuition“ (ebenda S. 100).

Monotone Reize, wie Rhythmus- und Klangstrukturen induzieren veränderte Bewusstseinszustände. Wenn das immer mit ein und demselben Klang geschieht, so handelt es sich um ein formalisiertes, ritualistisches Verfahren. *Voraussetzung für jeden Trancezustand ist, so auch bei der klanggeleiteten Trance, ist ein Sich-Einlassen-Können.*

Wolfgang Strobel, der seit über 20 Jahren als Arzt und Musiktherapeut arbeitet, stellt fest: „...“, dass das Agieren in der freien musikalischen Improvisation (in der aktiven Musiktherapie) nicht selten die Reinszenierung eines präverbalen Erlebens darstellt und dass durch akustische

⁵⁰ steht für ABZ

Eindrücke ausgelöste Erfahrungen (in der rezeptiven Musiktherapie) sich oft als Erlebnisregression auf vor sprachliche Zeiten verstehen lassen“ (ebenda, S. 100).

Strobel geht noch insofern einen Schritt weiter, da er entdeckte, dass die Art des verwendeten Klanges einen Einfluss auf die erlebten Inhalte und Themen hat.

„Der Klang tut etwas mit uns, er löst Gedanken, Gefühle, Körperempfindungen und Bilder aus.“ (Strobel, 1988, S. 121).

Ein monotoner Klang erzeugt also nicht nur einen VWB (siehe Tabelle1), sondern steuert dabei einen ganz bestimmten Themenbereich an, welcher in Resonanz steht mit der spezifischen energetischen Qualität des Klanges. Dasselbe gilt auch für rhythmische Phänomene. (vgl. Strobel, 1999, S. 86)

Gemeinsame Phänomene veränderter Wachbewusstseinszustände (VWB), unabhängig von der Art des auslösenden Reizes (nach Diettrich 1985) werden eingeteilt in:

1. Primärprozessartige Veränderung der Denkabläufe
2. Veränderung des Zeiterlebens
3. Angst vor Verlust der Selbstkontrolle
4. Intensive Emotion (von Glückseligkeit bis Panik)
5. Körperschema- Veränderungen (bis zur Körperlosigkeit)
6. Optische halluzinatorische Phänomene, Synästhesien
7. Verändertes Bedeutungserleben

Tabelle 1 (Strobel, 1999, S. 86)

Strobel versuchte Grundthemen der verschiedenen Klänge herauszuarbeiten, die so genannten Klangarchetypen. Den Begriff der Klang-Archetypen werde ich im folgenden Kapitel genauer erläutern.

Das Klang- induzierte Erleben hängt aber nicht vom Klang alleine ab, sondern wird von einer Vielzahl an Variablen beeinflusst. Es ist nicht sicher, ob das vom Klang anvisierte Grundthema dabei überhaupt ins Bewusstsein dringt (vgl. Strobel, 1999, S. 87.)

Der Anteil an Erlebnissen, die aus der Prä- und Perinatalzeit stammen, ist dabei aber relativ hoch. Warum das so ist, kann nicht eindeutig beantwortet werden. Es kann an der Affinität des nonverbalen Mediums zu dieser Lebenszeit liegen, darüber hinaus stehen manche Klänge aufgrund ihres immanenten Grundthemas der Prä- und Perinatalzeit näher als andere (ebenda, S. 87).

Die Schichten des Wachbewusstseins, denen die Antworten auf den Klang zugeordnet werden können teilt Strobel (siehe Tabelle 2) folgendermaßen, orientiert nach Grof⁵¹ (Anm. 1), ein in:

Normales Wachbewusstsein	Verändertes Wachbewusstsein
a) Ebene der kritischen Beschreibung des Außenreizes	a) Ebene psychodynamischer Erfahrungen
b) Ebene der Alltagsassoziation	b) Ebene prä- und perinataler Erfahrungen
c) Ebene diffuser Gefühlswahrnehmung	c) Ebene transpersonaler Erfahrungen
d) Ebene abstrakter oder ästhetischer Erfahrungen	

Tabelle 2 (Strobel, 1999, S. 87)

Die oberste Ebene, ist die des normalen Wachbewusstseins. Die Reaktionen im klaren Wachzustand auf den Klang haben nichts mit einem inneren Erleben zu tun. Meist wird nur der äußere Sinneseindruck beschrieben. Eine solche Reaktion tritt entweder zu Beginn einer Klangwahrnehmung auf oder bei Menschen, die sich nicht auf ihr inneres Erleben einlassen können.

Die Ebene der Alltagsassoziationen. Die Klangschale etwa klingt wie das Quietschen einer Straßenbahn, die um die Kurve fährt, oder das Monochord erinnert an eine in der ferne laufende Kreissäge.

Es folgt die Ebene der abstrakten ästhetischen oder diffus gefühlsgetönter Erfahrungen. Wir befinden uns an der Nahtstelle zum Unbewussten. Hier werden ineinander fließende Farben gesehen, geometrische Muster oder es wird lediglich eine bestimmte Gefühlsqualität wahrgenommen.

Einen breiten Raum des individuellen Unbewussten nimmt die Ebene der biographisch bedingten Erlebnisse ein. Hier tauchen konkrete oder symbolische Erinnerungen aus der Lebensgeschichte auf.

Aus der darunterliegenden Ebene stammen die perinatalen Erfahrungen, also Erlebnisqualitäten, die dem Zustand im Mutterlieb, der Geburt und der Zeit kurz danach

⁵¹ Grof, S.: Topographie des Unbewussten: LSD im Dienste tiefenpsychologischer Forschung. Klett-Cotta, Stuttgart, 2. Auflage, 1983.

zugeordnet werden können. Heute haben wir die Möglichkeit, aus dieser Zeit stammende Traumata, z.B. über Klang wiederzubeleben. Es ist klar, dass es sich hierbei nur um Kernerfahrungen handelt, die erst dann pathogen werden, wenn sich im weiteren Leben mehrfach analoge Verletzungen wiederholen.

Die tiefste Schicht des Unbewussten ist die Ebene der transpersonalen Erlebnisse. Hierbei handelt es sich um Ereignisse, bei denen eine Ausweitung oder Ausdehnung des Bewusstseins über die üblichen Ich- Grenzen und über die Begrenzung von Raum und Zeit hinaus erfolgt. (Strobel, 1988, S. 130f.).

Neben der in der Therapie immer wieder vorherrschenden verbal-kognitiven Ebene, sind die vom Klang stimulierten vier averbalen Prozessebenen in gleicher Weise genutzt.

Der Klang möchte bildhaft gesprochen, den Erlebenden an die Hand nehmen und ihn in einen klangspezifischen Erfahrungsraum leiten. Die Erlebnis- Erfahrungsebenen in der klanggeleiteten Trance sind die:

1. Verbal-kognitive Ebene
2. Ebene der Imagination (meist visuell, aber auch akustische, Geruchs- oder Geschmacksempfindungen)
3. Ebene der Gefühle
4. Ebene der Körperempfindungen
5. Ebene der Körperbewegungen

Tabelle 3 (Strobel, 1999, S. 90)

Wo liegt nun die therapeutische Bedeutsamkeit? Strobel beschreibt das folgendermaßen: *„Wenn die archetypische Erlebnisqualität, mit der sich der Klang in Beziehung setzen möchte, durch biographisch bedingte Vorerfahrungen verstellt ist, dann ruft der Klang eben diese ins Bewusstsein. Es werden beispielsweise bedrohliche Mutterleibserfahrungen durch den Monochord- Klang aktualisiert.“* (ebenda, S. 88).

Dem Monochord gelingt es, Zustände der sogenannten ozeanischen Selbstentgrenzung auszulösen. Beim Eindruck des schwerelosen Schwebens, in der Luft oder im Wasser, wird gleichzeitig ein Getragensein gespürt, ein Gefühl völliger Bedürfnislosigkeit bzw. globaler Befriedigung aller Bedürfnisse, ein Einssein mit allem, der Ureinheit. Dieser Zustand des vollkommenen Geborgenseins entspricht dem Erleben ungestörter, positiver, intrauteriner

Erfahrungen, der Ureinheit mit der Mutter. (Grof ⁵²definiert das als perinatale Matrix I, Anm. 2). (ebenda, S. 87).

Ich möchte nun dazu zwei Beispiele verschiedener Erlebnisqualität,

- 1) ungestört und
- 2) negativ belastet, anführen.

ad1: „Ich hatte ein starkes Gefühl von gleichzeitigem Entgrenztsein und Aufgehobensein.- Es war vergleichbar dem Schwimmen im Wasser. Das war Kosmos – nicht als bedrohliche Unendlichkeit, sondern erfüllt mit „Sein“. (ebenda, S. 87).

ad 2: Im anderen Fall beschreibt eine junge Frau, die zwei Abtreibungsversuche der Mutter überlebt hat, ihre Erfahrungen so:“ Da ist etwas Unangenehmes. Ich verliere den Boden unter den Füßen, Ich habe Angst. Jetzt schwebe ich. ich spüre, dass das eigentlich schön sein könnte, aber mir ist kalt, ich friere. Irgend etwas ist mir sehr feindlich gesonnen. Es ist das alles um mich herum. Es fühlt sich an, wie unendlich viele spitze Nadelstiche von allen Seiten.“ (ebenda, S. 88).

Nach Durcharbeitung der ursprünglichen schlimmen, lebensbedrohlichen Erfahrungen, kann der Patient von dem Klang hingeführt werden zum eigentlichen archetypischen Erleben, in diesem Fall zu einer Erfahrung der kosmischen Ureinheit, ein wirkliches Durcharbeiten wird also möglich. Strobel schreibt. „Auch wenn ein quantitatives Nachholen nicht möglich ist, so können doch bestimmte Erlebnisqualitäten das Repertoire vorhandener Ressourcen erweitern.“ (ebenda, S. 89).

Haerlin spricht davon, dass in der rezeptiven Musiktherapie der Trancerahmen erweitert wird, wenn die Wortebene integrativ, dh. durch Körperkontakt,- bewegung, -skulptur, -psychodramatische Elemente, Klang und Rhythmus, durch averbale Ausdrucks- und Induktionsmittel überwunden wird (Haerlin 1993, S. 219).

In der Psychotherapie verfolgt, laut Strobel, die durch Klang induzierte Trance zwei Ziele: Einerseits wird der veränderte Bewusstseinszustand zur Erlebnisregression genutzt, um verdrängte traumatische Themen oder verschüttete positive Erfahrungen wieder bewusstseinsfähig und bearbeitbar zu machen. Andererseits öffnet der Klang auf einer energetischen und symbolischen Ebene Türen zu neuen, bislang noch nicht betretenen Erfahrungsräumen (vgl. Strobel, 1999, S. 135).

⁵² Siehe Anm.1.

Strobel spricht in diesem Zusammenhang vom Klang als ein „zutiefst psychoanalytisches Instrument“ (ebenda). Analyse in der klanggeleiteten Trance bedeutet hier eine erlebnisintensive Lösung (Lysis) von verdrängten Inhalten aus dem Unbewussten, die nicht selten über eine Katharsis zu einer Auflösung (Analyse) blockierter Energien führt.

Die energetische Qualität ein und desselben Klanges holt sehr oft nacheinander verschiedene Erfahrungen aus unterschiedlichen Lebenszeiten ins Bewusstsein, die alle einem Grundthema zuzuordnen sind. Grof⁵³ beschreibt, dass solche Erfahrungen, die ein analoges Muster aufweisen, und damit verknüpfte Phantasien aus verschiedenen Lebensabschnitten, in COEX –Systemen (system of condensed experience) gespeichert werden.

So können mit Hilfe der klanggeleiteten Trance mehrere traumatisierende Erfahrungen eines COEX-Systems wiederbelebt und durchgearbeitet werden. Die Möglichkeit einer korrigierenden Neuerfahrung auf symbolischer bzw. energetischer Ebene ist gegeben. (ebenda S. 136).

Erwähnenswert wäre an dieser Stelle, dass sich die klanggeleitete Trance auch unter dem Blickwinkel der Übertragung betrachten lässt. Die einzelnen Klänge stellen sich als Übertragungs „Objekte“ zur Verfügung, dh. der Therapeut erweitert die Projektionsfläche seiner Person um die verschiedenen Projektionsflächen der Klänge.

Haerlin spricht davon, dass der Therapeut, der ein Tranceinstrument verwendet, zu einem Menschen wird, der klingt. „*Der Klang ist ein Klang, der Rhythmus ein Rhythmus, der Mensch ist*“ (Haerlin, 1993, S. 223).

Das Beispiel einer Frau Ende vierzig, die ihre Körperlichkeit und Weiblichkeit ablehnte, soll das Verhältnis zwischen der Übertragung auf den Klang der Trommel und der Beziehung zu dem Klang-Archetypus verdeutlichen: „Ich stehe im Freien, ich bin ganz nackt, ich bin eindeutig ein Mädchen. ich bin draußen in der Natur, auf einer Wiese. ich bin ganz allein in der Natur.“ Die Andeutung auf Traurigkeit legt sich auf ihr Gesicht. „Ich bin ganz alleine in der Natur, da ist sonst niemand, keiner weit und breit. Ich frage sie, was sie sich wünscht.“ Es wäre halt schön, wenn da noch mehr wären, so wie ich: Jetzt sehe ich in der Ferne am Hügel auf dem Weg eine Prozession daherkommen. Ich glaube, ich muss mich verstecken, damit die mich nicht so sehen, wie ich bin. Die sind katholisch, die verurteilen und verachten, dass ich nackt bin. Das ist unmoralisch.“ Ich frage sie, ob der Trommelklang sagt, dass ihr natürliche Nacktheit etwas Unmoralisches sei.“ Das ist merkwürdig, der sagt genau zweierlei. Ein Schlag sagt immer pfui, das ist unmoralisch, der nächste Schlag kommt aus einer anderen Ebene, aus einer archaischen, der sagt „Nacktheit ist etwas ganz natürliches und

⁵³ Siehe Anm. 1 und 2.

Selbstverständliches“. Aber dann ist schon wieder der andere Schlag da, der „pfui“ sagt, aber ich glaube, das ist die Stimme meiner Mutter.“ (Strobel, 1999, S.137f).

Ziel ist, wie bei der Psychotherapie, die Überwindung von Übertragungen und das Herstellen unverfälschter (von Vorerfahrungen), realer Beziehungen zum Therapeuten, ebenso wie zum Klang-Archetypus und damit letztendlich zu allen Menschen.

Auch in der Psychoanalyse kommt die Klang- und Rhythmustrance zur Anwendung.

Dies füllt Methodenmängel der Psychoanalyse auf, welche zu einseitig mit verbaler Empathie und Introspektion, zu wenig expressiv arbeitet (Haerlin, 1993, S. 221).

„Die Härte der Worte weicht der Weichheit des Klangs und des Rhythmus“ (Haerlin, 1993, S. 222).

Wie bereits oben erwähnt, ist das Angenommen und Eins sein auf der Ebene der perinatalen Matrix I (mit ihrer ozeanischen Ekstase) von grundlegender Bedeutung für das Ich.

„Diese ontogenetisch frühesten Bewusstseinschichten sind niemals nur vergangen, sie müssen als strukturelle Bewusstseinsmatrix immer ausreichend intakt sein, sonst geht das Ich und seine Welt psychotisch unter.“ (ebenda).

Intensiviert bilden sie die Trancematrix, Obwohl sie verbal stimuliert werden können werden sie darüber hinaus averbal, wie etwa dem Gongrauschen, verstärkt. Die Erfahrungen der „ozeanischen Mutterfelder“ bilden den primären Selbstwertregulator des Ichs. Auf der Basis des nun erhöhten Niveaus der Selbstakzeptanz und des Selbstwert lassen sich einzelne analytischen Operationen leichter, gleichsam mühelos durchführen.

Patient und Therapeut erfahren dabei die regenerative Kraft der ozeanischen Felder.

So finden sich im Artikel Hearlins (1993, S, 222) Aussagen von Patienten wie *„Ich bin so erholt, als wäre eine ganze Nacht vergangen“*. Darüberhinaus steigern die Instrumente die Fokussierungskraft und sortieren Unwichtiges von vorneherein aus.

Tranceklang, und -rhythmus verhelfen dazu, eine Beziehung herzustellen. „Die Selbstobjekt – Beziehung des Patienten zum Therapeuten – oder umgekehrt – bilden ein wesentliches Rahmenmerkmal der Trance. Das Klangmedium, in das der Therapeut eingetaucht ist, ist dazu geeignet ihm das Attribut „etwas mehr als ein Mensch“ zu geben.“ (Hearlin, 1993, S.223).

Die Instrumente verstärken und befriedigen die volle organismische Beteiligung des ganzen Körpers, Körperempfindungen des Patienten und sind eine wichtige Hilfe bei der Technik des Focusing⁵⁴. (ebenda, S. 224).

⁵⁴ <http://de.wikipedia.org/wiki/Focusing>: Innere Orientierung an bedeutungshaltigen Körperempfindungen, dem sog. Felt Sense, die der Klient als körperliche Resonanz zu seinem Problem spüren lernt.

Haerlin (S. 226) beschreibt Körpersensationen, nichtalltägliche Körpererlebnisse, wie sie auch in andere Tranceformen bekannt sind: wohlige und unwohlige Katalepsie, Kälte- und Hitzephänomene, auffällige Schmerzlinderungen und Schmerzverstärkungen, spontane Finger- und Armlevitationen, sowie häufige Energieerfahrungen.

Zur Verdeutlichung soll an dieser Stelle das Beispiel einer Gong- Erfahrung angeführt werden:

„Mir standen die Haare wie ein Wald zu Berge. Dann brannte mein Kopf in großer Sehnsucht. Der Gong wurde zu einem Fluss in dem ich war. Mir wurde durch das Wasser körperlich kalt. Dann hielt ich ein Kind in den Armen, das war ich selbst“. (ebenda, S. 227).

4.4.1. Erlebniswelt Klang-Archetypen

Strobel (1999, S. 103) spricht, in Anlehnung an Tonius Timmermann davon, dass auch im akustischen Bereich energetische Urmuster und Urkräfte existieren, den sogenannten Klang-Archetypen.

Er konnte aufgrund systematischer Untersuchungen nachweisen, dass bei sehr vielen Menschen eine thematische Übereinstimmung der Reaktionen auf verschiedene einfarbige Klangmuster besteht.

Versuche mit gleich gestimmten Instrumenten ergaben, dass die beschriebenen Klangarchetypen nicht von der Tonhöhe abhängig sind, sondern von der Klangfarbe. Die verschiedenen Klangfarben ergaben sich aus der spezifischen Zusammensetzung der Obertonspektren. Strobel verweist, dass der Klangarchetypus nicht allein vom Instrument abhängig ist, sondern vielmehr wesentlich von der Spielweise bestimmt wird. Verändert man diese, so ist die Wirkung eine völlig andere. (vgl. ebenda, S. 103f.)

Klangarchetyp meint genau genommen zwei Gegebenheiten:

- 1) das energetische und physikalisch messbare Phänomen des Klangs einerseits
 - 2) den damit in Resonanz stehenden psychologischen Bedeutungshof andererseits
- (ebenda, S. 104)

C.G. Jung, der die Archetypen in der Welt der Bilder und Mythen untersucht hat meint: Sie sind schwer zu definieren und ausgesprochen vage; es handelt sich um keine

wissenschaftlichen Begriffe, von denen Eindeutigkeit gefordert werden kann, und sie entziehen sich deshalb einem engen und allzu intellektuellen Zugriff.

„Es handelt sich bei den Archetypen um Motive, um typische Gestalten, um symbolische Urbilder, die universalen Charakter besitzen, die zum strukturellen Bestand des menschlichen Unbewussten gehören und sich weit in die Geschichte und sogar die Vorgeschichte zurückverfolgen lassen“ (Jung, 1987, S.21).

„Die klanggeleitete Imagination oder Klangmeditation unterscheidet sich von dem Jung'schen Verfahren dadurch, dass der Imaginierenden vom Klang geführt wird und der Klang darüber hinaus ohne Worte ein archetypisches Themenfeld anbietet. Auf diesem Archetypus bildet der Erlebende seinen Beitrag, seine Symbolbilder und seine biographischen Erfahrungen und Eigentümlichkeiten zu diesem Thema ab. In dem Klangangebot liegt also letztlich eine thematische Vorgabe, mit allen Vor- und Nachteilen einer solchen“ (Strobel, 1988, S. 126).

Strobel beschreibt die Bedeutung von 5-Klang- Archetypen, die er exemplarisch aus der Palette der von ihm häufig verwendeten Klänge herausgreift (Strobel, 1999, S. 104-127).

- die hohe Klangschale
- das Monochord
- die Schamanentrommel
- der Gong Chauluo
- das Didjeridu

Es kommt aber nicht alleine auf die perfekte Technik, die Beherrschung des Instrumentes an, sondern es spielen im therapeutischen Prozess viele ineineinandergreifende und sich gegenseitig beeinflussende Faktoren eine Rolle: die Atmosphäre des Raums, seine akustischen Verhältnisse, die Spielweise des Instruments, die Haltung, Einstellung und Absicht des Therapeuten, die Gestimmtheit, Befindlichkeit, aktuelle Konfliktlage und Persönlichkeitsstruktur des Patienten.

Von entscheidender Bedeutung aber sind die therapeutische Beziehung und die Frage, ob über den Klang eine Kommunikation zustande kommt. Damit das archetypische Thema erlebbar wird, müssen Klang, PatientIn und TherapeutIn miteinander in Resonanz stehen (ebenda, S. 127).

4.4.2. Schamanismus und Musiktherapie

Schamanismus erlebt in unserer Zeit und Kultur eine Art "Revival". In Form des Neoschamanismus treffen wir heute vielerorts auf teilweise auch fragwürdige Vertreter.

Der moderne Mensch, der aufgeklärte Mensch des 21. Jahrhunderts begibt sich auf die Suche nach dem Nicht-Rationalen in der Hoffnung auf Antwort.

Die eigentlichen Wurzeln des Schamanismus finden sich im zentralasiatischen und sibirischen Raum. *"Das Wort stammt aus dem Russischen shaman – und Schamanismus wird als <Technik der Ekstase> bezeichnet"* (Eliade, 1999, S. 14).

In archaischen Kulturen ist der Schamane nicht allein der große Spezialist für die menschliche Seele (Eliade, 1999, S. 18; Suppan, 198, S. 33) – man könnte ihn zudem als Ahnherrn der Berufsmusiker bezeichnen, denn seine Berufung und seine Dienstleistung innerhalb von Primärgemeinschaften stehen im Zusammenhang mit professioneller Musikausübung (Suppan, 1984, S. 33).

Bei den schamanischen Praktiken und Ritualen geht es in erster Linie um die Herstellung bzw. Wiederherstellung von Gleichgewichten mit/in der umgebenden Natur sowie die Harmonisierung der Gruppe und in der Einzelseele. In diesem Zusammenhang spielen auch mystische Erlebnisweisen eine Rolle (Passie, S. 128).⁵⁵

Zentrale Bedeutung bei der Aufgabe des Schamanen, in den veränderten Bewusstseinszustand einzutreten, der entscheidend für den Heilprozess ist, hat die Unterstützung durch Musik mit rhythmisch hypnotisierendem, sich wiederholendem Rhythmus, meist in Form von rhythmischen Trommeln. Tanz und die Einnahme stimulierender Drogen haben ebenfalls einen wichtigen Platz innerhalb der schamanischen Praktiken.

Soziale und weltanschauliche Bedeutung

Schamanismus
Erstreben individueller und sozialer Harmonie sowie der Naturkräfte
Ziel: Krankenheilung, Förderung des Gruppenzusammenhalts, Angstminderung
Vermittlung zu Geisterwelt/ den Naturkräften (mentale Naturbeherrschung)
Förderung einer ehrfürchtigen Haltung zur Natur, Zugewinn persönlicher Macht
Vermittlung zu den Ahnen
Konzepte: Animismus/ Pantheismus

Abb1.: (Passie, S. 133).

⁵⁵ Passie, Torsten: Ist Schamanismus Mystik. In: Scharfetter C., Rättsch, C. (Hrsg): Religion – Mystik-Schamanismus. Berlin, 1998, S. 121-136

Die Schamanentrommel wird auch als das Musikinstrument verstanden.

„Shamans are drummers – they are rhythmists, they are trance masters who have understood something fundamental about the nature of drum, ...“ (Hart et.al, 1990, S. 163).

Die Jakuten kannten eine äußerst prägnante Form des Schamanismus, den Musik und Therapie als tragende Elemente auszeichnete und der in ein spezifisches Ritual eingebettet wurde.

”Die Sitzung findet am Abend in der Jurte statt ... Der Schamane blickt unverwandt auf das Feuer im Herd ... Er schlägt ganz leise die Trommel ...durchdringend wie das Knirschen von Stahl – und wieder Schweigen. Ein neuer Schrei: oben und unten, vor dem Schamanen, hinter ihm mysteriöse Geräusche: Gähnen, krampfhaft, schrecklich; hysterischer Schluckauf, kläglicher Kiebitzschrei und Falkengekrächz, dazwischen der pfeifende Ton der Schnepfe. Das alles macht der Schamane selbst indem er seine Stimme wandelt --- wieder herrscht Schweigen ... Der Schamane beginnt die Trommel zuschlagen. Er summt ein Lied. ...die Trommeln werden lauter; nicht mehr lange und der Schamane brüllt ... Die Musik steigert sich bis zur Raserei; bricht jäh ab und man hört nur noch das Surren der Moskitos ...” (Eliade, 1975, S. 221f.).

Suppan bemerkt, dass der Schamane abrupt zwischen lallenden, unverständlichen Silben in einer introvertierten bis erregten, zum Sprechgesang erhobenen Stimme und ekstatischen Ausbrüchen wechselt. Er gerät dabei mehr und mehr ”außer sich”, seine Seele begibt sich in das Reich der Geister, er kommuniziert in Trance mit den Geistern bis zum völligen körperlichen Zusammenbruch. Voraussetzung für eine freie Melodik, die keine feste Tonreihe und keine festen Melodiefiguren kennt, ist die Begleitung durch die ebenfalls ungestimmte Trommel (Suppan, 1984, S. 43). Die Bebilderung der Trommel ist beherrscht von der Symbolik der ekstatischen Reise, der Reise, die das Durchbrechen einer Ebene und insofern ein ”Zentrum der Welt” in sich schließt. Das Trommeln zu Anfang der Sitzung, das die Geister rufen und in der Trommel des Schamanen ”einschließen” soll, bildet die Einleitung zu der ekstatischen Reise (Eliade, 1997, S. 171). Die magische Musik, die Symbolik von Trommel und Tracht und der Tanz selbst sind alles Mittel zu Durchführung und Voraussetzung zum Gelingen der ekstatischen Reise. Über die apotropäische Funktion von Musik, dem Lärmzauber, habe ich bereits eingangs geschrieben. Interessant scheint mir an dieser Stelle, auf die eigentliche Funktion der Schamanentrommel hinzuweisen.

Die Schamanentrommel unterscheidet sich gerade von allen anderen „Lärmzauber“-Instrumenten“, (siehe Einleitung) indem sie ein ekstatisches Erlebnis möglich macht. ”Ob

ursprünglich dieses Erlebnis durch den Zauber der Trommeltöne („Geisterstimmen“) vorbereitet wurde oder ob man zu einem ekstatischen Erlebnis infolge höchster Konzentration durch ein langes Trommeln kam, diese Frage möchte ich hier zurückstellen.

Doch eins ist sicher: Die Magie der Musik hat die schamanische Funktion der Trommel begründet und nicht ein apotropäischer Lärmzauber (vgl. Eliade, 1997, S. 172).

Musik und Tanz sind, wie bereits erwähnt, wesentliche Mittel, die der Schamane benötigt, um seine Rituale ausüben zu können. Das bedeutet allerdings auch, dass nur der Schamane werden kann, der spezifisch, geheime Techniken des Trommelns, des Singens und des Tanzes beherrscht.

„Musik und Bewegung, Maske und (Ver-)kleidung, Zauberformel und Gestik bilden eine Einheit,- und löst man einen Bestandteil davon heraus, so wird der Blickwinkel verzerrt sein“ (Suppan, 1984, S. 34). Auch ein Student der Musiktherapie erwirbt im Rahmen seines Studiums Wissen und Techniken, um dann als Therapeut praktizieren zu dürfen und zu können.

Der Schamane integriert nun die Möglichkeiten der kreativen Ausdrucksformen in seinen therapeutischen Prozess und sieht den Patienten dabei als ganzheitliches Wesen. (holistische Sichtweise).

Im therapeutischen Verlauf wird der Mensch als ein Individuum betrachtet bestehend aus Körper, Seele und Psyche. Dabei bezieht der Schamane auch alle Lebensumstände des Patienten in seine Überlegungen mit ein. Musik verbindet und integriert dabei alle Wesen der Person. Ein Schamane *„...würde niemals den musikalischen Teil der Behandlung als etwas vom Ganzen Losgelöstes betrachten.“* (Moreno, 1987, S. 112).

„Der Schamane, ob er oder sie nun als Medizinmann/-frau oder anders bezeichnet wird, ist der Prototyp eines Heilers und Musiktherapeuten, der schon immer multidisziplinär gearbeitet hat – als ganzheitlicher Heiler. Der Schamane ist niemals nur auf Musik, nur auf Kunst, nur auf Stehgreifspiel spezialisiert. Stattdessen integriert er in sein Schaffen alle diese Elemente auf natürliche Weise“ (Moreno, 1987, S. 111).

Eine Gegenüberstellung von Schamanismus und Musiktherapie zeigt, dass Elemente des Schamanismus Inhalt und Grundlage der Heilung und Therapie von Leiden mit Klängen, Rhythmen und Melodien darstellen.

Im therapeutischen Prozess ziehen Musiktherapeuten wie Schamanen aus der Musik den größtmöglichen Nutzen. In der Musiktherapie konzentriert sich alles auf die Musik selbst. Die

Musik selbst hat in der Musiktherapie der westlichen Länder eine noch umfassendere Bedeutung als in den traditionellen Heilungsriten.

Eine offene, konstruktive Beziehung zwischen Klient und Therapeut, welche für den Therapieverlauf von eminenter Bedeutung ist, wird durch die Verwendung der Musik vom ersten Tag an geprägt. Therapeut und Klient stimmen sich gleichsam aufeinander ein und schwingen dann sozusagen auf derselben Frequenz „miteinander und nicht gegeneinander“.

„Die Musik kann für sich schon ein Band zwischen dem Therapeuten und dem Klienten knüpfen. Sie kann helfen, die Selbstheilungskräfte im Klienten zu mobilisieren, seinen Glauben daran zu stärken, dass der Therapeut ihn heilen kann und letztendlich eine zeitgemäße westliche Form des traditionellen Rituals der Musik und des Heilens schaffen (Moreno, S. 117).

Sowohl im Schamanismus, als auch in der Musiktherapie werden Assistenten für ihre Musik eingesetzt. Schamanen machen sich so ganz frei und können „ohne Ablenkung in die Geisterwelt reisen“ (ebenda). Musiktherapeuten setzen ihre Co-Therapeuten ein, um mit ihren Klienten in direkte Interaktion, ungestört, treten zu können.

Es kann aber auch vorkommen, dass sowohl Schamanen als auch Musiktherapeuten völlig selbstständig arbeiten. (ebenda, S. 118).

Die Wahl der Musikinstrumente bleibt dabei dem Musiktherapeuten überlassen. Ich habe bereits im Kapitel „Klanggeleitete Trance“ angeführt, welche Instrumente häufig in der musiktherapeutischen Praxis zum Einsatz kommen.

Die Trommel, als archetypisches Themenfeld, muss zwei Bedingungen erfüllen:

Es bedarf einer nicht allzu hart gespannten Trommel, auf der sich ein weicher, warmer Ton erzeugen lässt. Hierfür eignen sich doppelseitig gestimmte –Trommeln, Rahmentrommeln oder ähnlich gebaute Instrumente. Auf ihnen wird am Besten mit der Hand oder aber mit einem weichen Schlegel ein gleichförmiges stetes Metrum von etwa 60/min geschlagen. Das entspricht dem Herzrhythmus. Die Wirkung bei einer höheren oder niedrigeren Frequenz oder einem differenzierteren Rhythmus ist eine gänzlich andere (Strobel, 1999, S. 111).

Der Trommel-Archetypus hat seinen Platz in der Therapie immer dann, wenn das bearbeitete Thema damit zusammenhängt, dass jemand in seinem wahren Selbst nicht akzeptiert wurde und sich deshalb nicht annehmen kann. Das ist der Fall bei Leistungsproblematik, bei narzisstischen Größenideen oder Selbstwertproblemen (ebenda, S. 113).

Wenn es hingegen um die Induktion eines „schamanischen Bewusstseinszustand geht, ist es relativ unerheblich, welche Art von Trommel verwendet wird. Es geht um eine rhythmische

Stimulation an sich. Die Frequenz befindet sich in einem Bereich von 240 bis 300 Schlägen pro Minute (4-5 Hertz), der Thetafrequenz⁵⁶. Strobel spricht von einer Thetafrequenz, weil es sich hierbei um einen Frequenzbereich handelt, der (im EEG) den Thetawellen des Gehirns (4-7/ sec.) entspricht.

Sie treten auf wenn sich ein Mensch in einem hypnoiden, tagtraumähnlichen Entspannungszustand befindet. Der energetische Archetypus des Schamanenschlages besitzt kein derart umschriebenes Thema wie der des Herzmetrums und hat demnach einen eher unspezifischen Charakter. Der Schamanenschlag hat zunächst eine bewegungsinduzierende Wirkung. Lässt man sich zu rhythmisch- monotonen Bewegungen verführen, so unterstützen diese die trancefördernden Effekte des Klanges. Wird die Bewegung durch die Situation oder durch eine entsprechende Instruktion unterbunden, so bewirkt die rhythmische Stimulation eine innere Bewegung. Über akustische Resonanz wird ein Trancezustand erzeugt und eine innere Bewegung der Psyche in Gang gesetzt. Diese Aktivierung ist relativ unspezifisch, d.h. sie bietet kein spezielles Themenfeld an.

Die Türen zum Unbewussten werden geöffnet, ohne dass ein bestimmter Erlebnisbereich vom Klang angesteuert wird. Aus diesem Grund eignet sich der „Schamanenschlag“ besonders gut für thematische Trance-Reisen, bei denen man zuvor (verbal) auf eine bestimmte Absicht geeinigt hat (z.B. Krafttiersuche, Rückholung verlorener Seelenteile, Extraktion von Eindringlingen, Heilung,...). Der qualitativ neutrale Charakter, bzw. die fehlende thematische Vorgabe des energetischen Schamanenschlag-Archetypus öffnet somit Raum für die Arbeit mit schamanische Themen und Absichten. (Einen ähnlich offenen Charakter – wenn auch aus anderen Gründen – besitzt auch die die Rassel, die, in derselben Frequenz, sich für die gleichen Vorhaben anbietet und eignet) (vgl. Strobel 1999, S. 114f.).

Es können viele Parallelen gezogen werden zwischen der Rolle der Musik bei traditionellen Heilungsritualen und einiger Aspekte dieser Praktiken bei den Techniken der Musiktherapie. Zum Beispiel ist eine Technik, wie etwa die musikalisch begleitete Phantasiereise ganz offensichtlich verwandt mit den von der Trommel untermalten Visionen des Schamanen.

„Bei der musikbegleiteten Phantasiereise treten eher die Patienten als der Therapeut (der symbolische Schamane) in einen veränderten Bewusstseinszustand ein. Dadurch kommt es durch Tiefenentspannung und Konzentration auf die Musik, die einen ähnlichen

⁵⁶ „Die Entmystifizierung des Thetatrommelns bewirkte, dass es auch für Menschen der heutigen Zeit möglich ist, durch Trommeln gezielt in einen erweiterten Bewusstseinszustand zu kommen. Dies ist besonders den Wissenschaftlern und Forschern Dr. Jeanne Achternberg, Andrew Neher und Melinda Mo Maxfield zu verdanken.“ (Flatischler, 2006, S. 110).

Trancezustand erzeugen kann, wie er bei den Schamanen auftritt. Bei der geführten Phantasiereise reisen die Patienten in ihre eigene innere Welt der Konflikte und anderer persönlicher Probleme und nicht unbedingt in eine Welt der Geister. Das Wesentliche in beiden Fällen ist eine innere Vision.

Wie beim Schamanismus helfen der abgedunkelte Raum und die Musik dem Patienten, sich mehr auf seine unbewussten Gefühle als auf die oberflächlichen Dinge seines alltäglichen Lebens zu konzentrieren. Während der Sitzung der Phantasiereise befindet sich der Patient in einer anderen Wirklichkeit, in der er sich auf unterdrückte Konflikte und andere Schwierigkeiten konzentriert, und die in vielerlei Hinsicht realer sein kann als seine oder ihre normale Wirklichkeit. Wie der Schamane ist jedoch auch der Musiktherapeut notwendig, um den Patienten zu helfen, ihre Erfahrungen verbal auszudrücken und Verständnis für ihre Gefühle zu bekommen. Eine andere interessante Parallele besteht darin, dass sich bei der Phantasiereise als Reaktion auf die Änderung des Charakters der begleitende Musik auch die Phantasievorstellungen ändern, ähnlich den Visionen der Schamanen, die sich dem Tempo und der Klangfarbe des Trommelns entsprechend verändern.

Eine andere Parallele kann in der Integration von Kunst und Musik in der Musiktherapie gesehen werden, d.h. der Patient malt Bilder, in denen er ausdrückt, was er bei bestimmten Musikstimuli empfunden hat, entsprechend der Verbindung von Sandmalereien und Musik bei den Heilungsritualen der indianischen Navajo-Kulturen. Obwohl die Ansätze völlig verschieden sind, gibt es doch das gemeinsame Element des Ausdrucks durch die Kunst und Musik, dass in den Prozess Heilens integriert ist.

Ebenso hat auch die Integration von Musik mit tänzerischen oder Bewegungselementen in die Musiktherapie direkt etwas zu tun mit der Art des Rituals. „Musik und Hypnotherapie“ und „Musik und Psychodrama“ sind zwei weitere Ansätze mit offensichtlicher Verbindung zu traditionellen Praktiken, die als Folge eines wachsenden ganzheitlichen Bewusstseins auf dem Gebiet der Musiktherapie mehr und mehr anerkannt werden. (Moreno, 1987, S. 119f.).

Dieser holistische Ansatz ist im therapeutischen Verlauf von immenser Wichtigkeit. Die Klient/ Patient Beziehung entscheidet maßgeblich über Erfolg oder Misserfolg einer therapeutischen Sitzung. Der Therapeut/ Schamane wagt sich über Grenzen hinaus, bewegt die Seele seines Klienten und führt ihn gezielt in höhere Bewusstseins Ebenen.

Gerhard Tucek gelang es, das Konzept der Altorientalische Musiktherapie in unser Gesundheitssystem zu integrieren. Das therapeutische Gesamtkonzept der Altorientalischen

Musiktherapie begründet sich heute in einem Zusammenspiel tradierter Techniken und spezifischer Methoden, die sich aus der jeweiligen Bedürfnissituation des Patienten ergeben.

(vgl. Tucek, 2003, S. 116, 126). Der Mensch ist trotz Krankheit, Funktionsverlusten, Einschränkungen des Bewusstseins immer als einzigartige Persönlichkeit zu betrachten.

Der Einsatz von Altorientalischer Musiktherapie im klinischen Alltag ermöglicht es, eben genau auf diese individuellen Bedürfnisse unter Berücksichtigung von Biographie, sozialem Umfeld, Krankheit, subjektiven Empfinden einzugehen, und damit den Menschen als Ganzes zu berühren und somit auch mit Menschen, außerhalb des Wachbewusstseins zu kommunizieren.

Anthropologische und ethnologische Erkenntnisse legen die Bedeutung von im Menschen grundgelegten Bewusstseinskompetenzen nahe. Die Evozierung von ABZ ist ein wichtiger methodologischer Faktor in der Altorientalischen Musiktherapie.

5. Abschließende Bemerkungen und Ausblick

Die Begeisterung und das Erleben sowie Resonanz und musikalische Empfindung waren die permanenten Begleiter dieser Arbeit. Genau das machte es aber so schwierig, das Emotionelle zu abstrahieren und auf eine wissenschaftliche Ebene zu stellen. Wie lassen sich persönliche Gefühle objektivieren? Musik hat aber immer etwas mit Emotionen und subjektiven Erleben zu tun. Das Sich- Einlassen Wollen und die Bereitschaft etwas ganz Bestimmtes zu Erleben ist letztendlich aber auch Voraussetzung und Bedingung für das Erleben Außergewöhnlicher Bewusstseinszustände.

David Aldridge meint: „Achieving con-consciousness, from the Latin con (with) and scire (to know), is the central activity of human knowledge. At the heart of the world is a concept of mutuality, knowing with others. Our consciousness is a mutual activity, it is performed. Consciousness also means of personal knowing, our self-consciousness. We have interior understandings that are privatized but we also have experiences that are external and socialized. Balancing our internal lives with our social performance is necessary activity of everyday living. performing both music and consciousness are potent ways of achieving this balance of unity of the external and the internal” (Aldrige, D. 2006: in Fachner, 2007, S. 182). Diese Sich- Selbst Bewusstwerden bewirkt eine Bewusstseinsweiterung.

Der Mensch wird dabei gleichsam zu Empfänger von Botschaften, die oftmals auch aus dem eigenen Innen kommen und damit den Prozess des Sich –Selbst- Bewusstwerdens beschleunigen. Musik kann als Katalysator dafür dienen.

Musik ist eingegliedert in ein Ganzes und tritt uns als ein Stück Selbsterkenntnis entgegen, im Besessenheitsritual hingegen als etwas, das wir nicht sind. Die Besitz- Trance erscheint als eine Art von kulturellem Wissen, die zugleich nach Innen und nach Außen gerichtet ist und so in dramatischer Weise erlebt wird.

Jede musikalische Schwingung entspricht einem konkreten Augenblick in dem Innen und Außen verbunden werden. Der Mensch schwingt im Augenblick des Daseins und der Unendlichkeit. Musik wird in diesem Moment zur harmonischen Energie des Universums.

Musik, besonders im rituellen Geschehen, wirkt als wesentlicher Teil eines Gesamtgeschehens mit.

Hier gilt es auch die Forschung zu vertiefen, Erkenntnisse der Naturwissenschaften in die Kultur- und Sozialanthropologische Forschung zu integrieren und Mithilfe naturwissenschaftlicher Methoden weitere Fragen der „Musik und Trance“ zu beantworten.

Wo liegen die Möglichkeiten aber auch die Grenzen, wenn ich mich als Forscher vom Labor in das Feld begeben, um ABZ mittels naturwissenschaftlicher Meßmethoden im rituellen Geschehen zu erforschen? Es ist notwendig zu experimentieren, zu Fragen, neue Theorien aufzustellen und diese zu überprüfen. Dabei müssen aber sämtliche ethische Kriterien eingehalten werden denn Forschung darf niemals zum reinen Selbstzweck werden.

„Mit Hilfe von musikalischen Ausdrucksformen steht der Mensch mit seinesgleichen, mit der Natur, mit Tieren oder mit übersinnlichen Kräften in Kommunikation. Nahezu alle Glaubensformen sind von solchen Ideen eines musikalischen Erleuchtungswissens geprägt. Profanisiert kehrt die Metapher wieder als künstlerische Inspiration der Musen oder des erleuchteten Genies. Religionsstifter, Heilige und Schamanen sind allesamt „Hellhörer“, Visionäre und Hellseher. Rituelle Musikkonzepte zeugen von einer (m)orphischen Resonanz und berichten von einer Musik auch jenseits der üblichen hörbaren Wahrnehmungsformen. Der Mensch kommuniziert über das Vehikel der Musik mit diesseitigen und jenseitigen Wirklichkeiten, mit Hörbarem und Nicht-Hörbarem, mit transzendenten Wesen, mit Ahnen, Tieren, Pflanzen und Mineralien, oder mit der belebten Natur insgesamt“ (Baumann 2000: in Kremser, 2001, S. 265).

Wir sind dazu aufgefordert, außergewöhnliche Bewusstseinszustände nicht zu pathologisieren und als dem Menschen möglichen, wenn auch unbekanntem Erfahrungsraum, anzuerkennen. Erst eine Betrachtungsweise, die sowohl das Fremde als auch das Eigene bewusst und vorbehaltlos zu erfassen sucht, eröffnet eine gänzlich neue Perspektive: dann stellen wir unsere „Realitätsvorstellungen“ in Frage und erkennen die Existenz einer dem „Normalbewusstsein unabhängigen Realität“. In diesem Sinne ist die bewusste Wahrnehmung der eigenen Grundlagen und Selbstverständlichkeiten gewissermaßen Voraussetzung für die Wahrnehmung des Fremden, wie auch umgekehrt die Wahrnehmung des Fremden Voraussetzung für ein Bewusstsein des Eigenen darstellt. Diese wechselseitigen Bezüge bezeichnet Ortfried Schöffter als ein „permanentes ‚Oszillieren‘ zwischen Positionen der Eigenheit und der Fremdheit“ (Schöffter 1991, S. 25), das ein Bewusstsein der eigenen Perspektive und damit auch eine unvoreingenommene Wahrnehmung des Fremden ermöglicht. So wird die Analyse der eigenen Perspektive zu einer Notwendigkeit in Theorie und Praxis der Kultur- und Sozialanthropologie. Das Wesen der Kultur- und

Sozialanthropologie aber kann gerade durch diese Notwendigkeit, als Kultur vergleichend bezeichnet werden. Um eine Vereinnahmung oder Abgrenzung zu vermeiden, ist der Kultur- und Sozialanthropologe dazu aufgefordert, aus dieser vergleichenden, nicht wertenden Perspektive heraus zu arbeiten.

Danksagung

Ich möchte mich vor allem bei meinem Gatten Rainer Wilhelm und meinen beiden Söhnen, Felix und Maximilian, von Herzen bedanken. Mein besonderer Dank gilt auch meiner Mutter, Monika Narosy, die viele Stunden mit Korrekturlesen verbracht hat.

Meinen beiden Brüdern Stefan und Andreas möchte ich auch dafür danken, dass ich immer wieder im Grafikbüro arbeiten durfte und meinem Bruder Thomas für die Unterstützung in technischen Belangen.

Ganz besonders möchte ich mich bei Dr. Manfred Kremser bedanken, der fest davon überzeugt war, dass ich diese Arbeit auch tatsächlich fertig stellen würde, seinen Ratschlägen und die fachliche Unterstützung. Bei Dr. Schmidhofer möchte ich mich für die fachliche Unterstützung und vor allem seinem Entgegenkommen bedanken.

7. Literaturverzeichnis

ALDRIDGE, D., FACHNER, J.: Music Therapy Today. A quarterly journal of studies in music and music therapy from the Chair of Qualitative Research in medicine. Vol. VIII. Issue 2. July 2007.

ARNOLD, EYSENECK und MEILI (Hrsg.): Lexikon der Psychologie.
Neuausgabe. Wien, Freiburg im Breisgau, 1980

BAUMANN, P., BRANDL, R. M., REINHARD, K. (Hrsg.): Neue ethnomusikologische Forschungen. Festschrift Felix Hoerburger zum 60. Geburtstag, Laaber-Verlag, 1977

BEATTIE, J. H. M.: Über das Verstehen von Ritualen. In: KIPPENBERG, H. G., LUCHESI, B.: Die sozialwissenschaftliche Kontroverse über das Verstehen fremden Denkens, Suhrkamp, 1978, S. 174-212

BECKER, R. M. :Trance und Geistbesessenheit im Candomblè von Bahia (Brasilien), LIT Verlag, Münster, 1995

BERENDT, J.-E.: Das Dritte Ohr. Vom Hören der Welt, Rowohlt Verlag GmbH, 1985

BESMER, F. E.: Horses, Musicians & Gods. The Hausa Cult of Possession-Trance, Zaria, Nigeria, Ahmadu Bello University Press, 1983.

BICK, C. H.: Der Einfluss von Trancezuständen auf menschliches Verhalten: Gruppen-trance, Schamanenritual und kataleptische Zustände. In: RESCH, A.(Hg.): Veränderte Bewusstseinszustände, Träume Trance Ekstase, Resch Verlag, 1990, S. 165-198

BODMER, I.: Außergewöhnliche Bewusstseinszustände – ihre gemeinsame Struktur und Messung. In: DITTRICH, A. et. al: Welten des Bewusstseins. Experimentelle Psychologie, Neurobiologie und Chemie, Band 3, VWB, 1993

BOSSINGER W., HESS, P.: Musik und außergewöhnliche Bewusstseinszustände. Musiktherapeutische Umschau. 14: 239 – 254, 1993.

BRAUNGART, W.: Ritual und Literatur. Tübingen. Niemeyer, 1996

BRIX, R.: Neuropsychologische Grundlagen der Rhythmuswahrnehmung. In: WIDHOLM, G., NAGY, M. (Hrsg.): Das Instrumentalspiel. Beiträge zur Akustik der Musikinstrumente. Medizinische und Psychologische Aspekte des Musizierens. Bericht vom Internationalen Symposium Wien, 12. – 14. April 1988, Wien/München, Doblinger, 1989, S. 251- 261

BROCKHAUS: Brockhaus Enzyklopädie. Sechster Band, Mannheim, 1988

BRUHN, H., OERTER, R., RÖSING, H.(Hrsg.): Musikpsychologie. Ein Handbuch, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1994

BRUHN, H.: Zur Definition von Rhythmus. In: MÜLLER, K.; ASCHERSLEBEN, G.(Hrsg.): Rhythmus. Ein interdisziplinäres Handbuch. 1. Aufl. Bern, Göttingen, Toronto, Seattle, Huber, 2000, S. 41- 56

BRUHN, H.: Kognitive Aspekte der Entwicklung von Rhythmus. In: MÜLLER, K.; ASCHERSLEBEN, G.(Hrsg.): Rhythmus. Ein interdisziplinäres Handbuch. 1. Aufl. Bern, Göttingen, Toronto, Seattle, Huber, 2000, S. 227- 244

Van DEEST, H.: Heilen mit Musik. Musiktherapie in der Praxis, Stuttgart, Thieme, 1997

DITTRICH, A.: Empirische Dimensionen veränderter Bewusstseinszustände: Zwischen Himmel, Hölle und Visionen. In: RESCH, A: Veränderte Bewusstseinszustände. Träume, Trance, Ekstase, Resch Verlag, 1990, S. 73-108

DITTRICH, A. et. al: Welten des Bewusstseins. Ein interdisziplinärer Dialog. Band 1, VWB, 1993

DITTRICH, A. et al.: Welten des Bewusstseins. Eininterdisziplinärer Dialog. Band 2, VWB, 1994

DURKHEIM, E.: Die elementaren Formen des religiösen Lebens, Suhrkamp, 1981

EBON, M.: Mediumistische und Pseudo-Mediumistische Erfahrungen. In: RESCH, A.(Hg.): *Veränderte Bewußtseinszustände. Träume Trance Exstase*, Resch Verlag, 1990, S. 301-385

ELGIN, D. et. al: *Paradigmen im Zusammenstoß.* In: WALSH, R. N. et al.: *Psychologie in der Wende. Grundlagen, Methoden und Ziele in der Transpersonalen Psychologie. Eine Einführung in die Psychologie des Neuen Bewusstseins*, Hamburg, 1987

ELIADE, M.: *Die Sehnsucht nach dem Ursprung*, Suhrkamp, 1975

ELIADE, M.: *Schamanismus und archaische Ekstasetechnik*, 1. Auflage, 1975

ELIADE, M.: *Schamanismus und archaische Ekstasetechnik*, 9. Auflage, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997

ELSCHEK, O.: *Die Musikforschung der Gegenwart. Ihre Systematik, Theorie und Entwicklung. Band 2. Acta Ethnologica et Linguistica*, Stiglmayr E. Föhrenau, 1992

EIGNER, D.: *Schamanische Therapie in Zentral-Nepal*, Curare 17 (1994) 2. S. 217-228

EIGNER, D.: *Ritual, Drama, Imagination: Schamanische Therapie in Zentral Nepal. Eine ethnopsychologische Studie*, Habilitationsschrift, Wien, 1998

EIGNER, D.: *Ritual, Drama, Imagination: Schamanische Therapie in Zentralnepal*. Wien, WUV, 2001

FACHNER, J.: *Wanderer between worlds – Anthropological perspectives on healing rituals and music*. In *Music Therapy Today* (Online 18th July). Vol.VIII (2), S. 166-195, 2007

FILLITZ, T., GINGRICH, A., RASULY-PALECZEK, G. (Hg.): *Kultur, Identität und Macht. Ethnologische Beiträge zu einem Dialog der Kulturen der Welt*, Frankfurt am Main, IKO-Verlag, 1993

FLATISCHLER, R.: *Rhythm for evolution: das TaKeTiNa- Rhythmusbuch*
Mainz: Schott, 2006.

FRICKE, P.: Der Klang der Musikinstrumente nach den Gesetzen des Gehörs. Wechselwirkung Mensch – Instrument. In: WIDHOLM, G., NAGY, M. (Hrsg.): Das Instrumentalspiel. Beiträge zur Akustik der Musikinstrumente. Medizinische und Psychologische Aspekte des Musizierens. Bericht vom Internationalen Symposium Wien, 12. – 14. April 1988, Wien/München, Doblinger, 1989, S. 275- 284

GIGER, P.: Die Kunst des Rhythmus. Professionelles Know How in Theorie und Praxis, Mainz, Schott's Söhne, 1993²

GOODMAN, F.: Trance. Der uralte Weg zum religiösen Erleben. Gütersloh Verlaghaus, 1992

GOODMAN, F.: Die andere Wirklichkeit. Über das Religiöse in den Kulturen der Welt, Trickster, 1994

GRAF, W.: Das ethnologische Weltbild im Spiegel der vergleichenden Musikwissenschaft. In: Wissenschaft und Weltbild. Zeitschrift für Grundfragen der Forschung 25 (1972), S. 151-158

HAERLIN, P.: Klang und Trance im psychoanalytischen Setting. Musiktherapeutische Umschau 14: 219- 233, 1993

HARRER, G.: Grundlagen der Musiktherapie und Musikpsychologie, Stuttgart, Gustav Fischer Verlag, 1975

HART, M., STEVENS, J., LIEBERMAN, F.: Drumming at the Edge of Magic. A Journey into the Spirit of Percussion, Harper San Francisco, 1990

HEGI, F.: Improvisation und Musiktherapie. Möglichkeiten und Wirkungen von freier Musik. Reihe Kunst Therapie Kreativität, Band 4, 5. Auflage, Paderborn, Junfermann Verlag, 1997

HIRSCHBERG, W. (Hrsg.). Neues Wörterbuch der Völkerkunde. Berlin, Reimer, 1988

HOOD, M.: The Ethnomusicologist. New Edition, Kent/Ohio, Kent State University Press, 44242. 1982

HOFFMAN, K.: Von Göttern besessen. Trance-Tanz als energetische Erfahrung, München, Trickster-Verlag, 1986

HORWATT, K.: „The shamanic complex in the pentecostal church“, Ethos, 1988, S. 128-145

VON INS, J.: Der Rhythmus des Rituals. Dietrich Reimer Verlag GmbH. Berlin. 2001

JENSEN, A. E. (1960): Mythos und Kult bei Naturvölkern. Wiesbaden: Steiner Verlag. 1. Aufl. 1951

JUNG, C.G.: „Bewußtes und Unbewußtes“. Beiträge zur Psychologie. Frankfurt am Main, Fischer TB, 1987

KALWEIT, H.: Schamanische Trance und die Theorie des Bewusstseinskontinuums. In: QUEKELBERGHE van, R., EIGNER, D.: Jahrbuch für Transkulturelle Medizin und Psychotherapie, 1994, VWB, S. 41-66

KLEESPIES, W.: Das Fremde in mir anhand von Träumen. In: SCHÄFFTER, O.: Das Fremde. Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung, WDV, 1991

KOHL, K.-H.: Ethnologie. Die Wissenschaft vom kulturell Fremden. Eine Einführung, München, Verlag C.H. Beck, 1993

KREMSER, M.: Die Musikgeschichte der Azande. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Zentralafrikas. In: Volkskundliche und musikethnologische Beiträge zur Erforschung von Volksmusikinstrumenten. Sonderdruck. Bericht über den fünfzehnten österreichischen Historikertag in Salzburg, 14. bis 18. September 1981.

KREMSER, M.(Hg.): Ay Bobo. Afro-Karibische Religionen. Teil 2: Voodoo, Wiener Universitätsverlag, 1990

KREMSE, M.: Shango - Transformationen. Vom traditionellen Donnergott der Yoruba zum digitalen Blitzlichtgewitter im Cyberspace. Prolegomena zu einer Theorie des Shango-Phänomens und der Beziehungen zwischen transzendenter Spiritualität und kultureller Kreativität. Habilitationsschrift im Fach der Ethnologie, Kultur- und Sozialanthropologie. Eingereicht an der Fakultät für Human- und Sozialwissenschaften der Universität Wien, 2001

KRIPPNER, S.: The use of altered conscious states in North and South American Indian shamanic healing rituals. In: QUEKELBERGHE van, R., EIGNER, D.: Jahrbuch für Transkulturelle Medizin und Psychotherapie, 1994, VWB, S. 181-202

KUBIK, G.: Sozialisierungsprozeß und Gesänge der Initianden in Mukanda-Schulen. (Südost-Angola), Separata do Vol. I-Lisboa 1974

Lexikon der Parapsychologie und ihrer Grenzgebiete.
Bonn, Bern, 1. Auflage, Scherz Verlag, 1976

MALER, Th.: Klinische Musiktherapie: Ausdrucksdynamik, Ratingskalen und wissenschaftliche Begleitforschung im Lübecker Musiktherapie Modell, Hamburg, 1989

MASTNAK, W.: Sinne, Künste, Lebenswelten, Bratislava, Matus music Presov Slowakei, 1994

MAYRING, Ph.: Qualitative Inhaltsanalyse. 8. Auflage,
Weinheim und Basel, Beltz Verlag, 2003

MEYER, A.: Afrikanische Trommeln. West- und Zentralafrika, Potsdam, Unze Verlagsgesellschaft mbH, 1997

METZNER, R.: Sucht und Transzendenz als Zustände veränderten Bewusstseins. In: DITTRICH, A. et .al: Welten des Bewusstseins. Ein interdisziplinärer Dialog, Band 1, VWB, 1993

MÜLLER, K.; ASCHERSLEBEN, G.(Hrsg.): Rhythmus. Ein interdisziplinäres Handbuch.
1. Aufl. Bern, Göttingen, Toronto, Seattle, Huber, 2000

MORENO, J.: Der Musiktherapeut als moderner Schamane.

Ganzheitliche Welttraditionen bei Heilbehandlungen (mit musikalischen Elementen).

Musiktherapeutische Umschau 2, 108-123 , 1987

NEUHOFF, H.: Musik und Trance. In: Neue Zeitschrift für Musik 6 (November/ Dezember 1995, S. 38-42.

NEHER, A.: A Physiological Explanation of Unusual Behavior in Ceremonies Involving Drums. In: Human Biology, no. 34. In BECKER, R.. M.: Trance und Geistbesessenheit im Candomblè von Bahia (Brasilien), Münster, 1995

NÜRNBERGER, M. ; SCHMIDERER, St.: Begegnungen zwischen Kulturen.

Frankfurt am Main. IKO- Verlag, 1996

NÜRNBERGER, M.: Tanz/Ritual- Integrität und das Fremde.

Habilitationsschrift im Fach der Ethnologie, Kultur- und Sozialanthropologie. Eingereicht an der Fakultät für Human- und Sozialwissenschaften der Universität Wien, 1999

PASSIE, T.: Ist Schamanismus Mystik. In: Scharfetter C., Rätsch, C. (Hrsg): Religion – Mystik- Schamanismus. Berlin, 1998, S. 121-136

PELTZER, K.: Afrikanische Heilrituale und moderne Psychotherapie. In : QUEKELBERGHE van, R, EIGNER, D: Jahrbuch für Transkulturelle Psychotherapie, 1994, S. 281-295

PRINZ, A.: Initiation von Schamanen bei den Azande in Zentralafrika, Curare 17 (1994). S. 137-148

PRINZ, A.: Initialerlebnis und Heilberufung, Curare Sonderband 5/1986. S. 373-386

PSCHYREMBEL Klinisches Wörterbuch. 256. Auflage. Walter de Gruyter, Berlin, New York, 1990

Van QUEKELBERGHE, R.: Klinische Ethnopsychologie. Einführung in die transkulturelle Psychologie, Psychopathologie und Psychotherapie, Heidelberg, Roland Asanger Verlag, 1991

Van QUEKELBERGHE, R., EIGNER, D.: Jahrbuch für Transkulturelle Medizin und Psychotherapie, 1994, VWB, S. 297-309

RAMSEYER, U.: Klangzauber. Funktionen außereuropäischer Musikinstrumente. Sonderausstellung vom 23. Mai bis 17. August 1969

RÄTSCH, Ch.: Zur Ethnologie veränderter Bewusstseinszustände. In: DITTRICH, A. et. al: Welten des Bewusstseins. Ein interdisziplinärer Dialog, Band 1, VWB, 1994

RÄTSCH, C. : Schamanismus, Techno und Cyberspace:
Von „natürlichen“ und „künstlichen“ Paradiesen.

Der Erinnerung an Dr. Timothy Leary (1920-1996) gewidmet. In Scharfetter, Christian & Rättsch, Christian (Hg.): Welten des Bewusstseins, Band 9, Religion – Mystik-Schamanismus. Berlin. VWB S. 219 – 257., 1998

REICHMAYR, J.: Einführung in die Ethnopsychanalyse. Geschichte, Theorien und Methoden. Geist und Psyche, Frankfurt am Main, Fischer, 1995

RESCH, A.(Hg.): Veränderte Bewusstseinszustände. Träume Trance Ekstase, Innsbruck, Resch Verlag, 1990

RESCH, A.: Formen veränderter Bewusstseinszustände. In: RESCH, A.(Hg.): Veränderte Bewusstseinszustände. Träume Trance Ekstase, Resch Verlag, 1990, S. 135-163

RITTNER, S.: Die menschliche Stimme als Medium zur Induktion veränderter Bewusstseinszustände. In: DITTRICH, A. et. al: Welten des Bewusstseins. Bedeutung für die Psychotherapie, Band 4, VWB, 1993

RITTNER, S. : Sound-Trance-Healing.

The sound and pattern medicine of the Shipibo in the Amazon lowlands of Peru.

Music Therapy Today (online 18th July) Vol. VIII (2):196-235, 2007

RITTNER, S., FACHNER, J. (2004): Klang und Trance im EEG. Brainmapping verschiedener Tranceinduktionsmethoden im rituellen Setting.

Musiktherapeutische Umschau: Online

ROLLE, Ch.: "Der Rhythmus, dass ein Jeder mitmuss" – Zur Leiblichkeit ästhetischer Erfahrung. In: Beiträge zur Populärmusikforschung 14, 1994, S. 21-33

ROSENFELD, I.: Das Fremde, das Vertraute und das Vergessene. Anatomie des Bewusstseins. Geist und Psyche, Frankfurt am Main, Fischer, 1992

ROSENKRANZ, K.: Die Ästhetik des Hässlichen.

2. Auflage, Reclam Verlag Leipzig, 1996

ROUGET, G.: Music and Trance. A Theory of the Relations between Music and Possession, London, The University of Chicago Press, 1985

SCHARFETTER, CH.& RÄTSCH, CH.: Welten des Bewusstseins. Band 9, Religion – Spiritualität – Mystik, Berlin, Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1998

SCHÄFFTER, O.(Hg.): Das Fremde. Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung, Opladen, 1991

SCHENK, A.: Trance als Therapie. Bewußtseins transformation bei den Schamanen Kleintibets. In: QUEKELBERGHE van, R., EIGNER, D.: Jahrbuch für Transkulturelle Medizin und Psychotherapie, 1994, S. 203-226.

SCHMIDHOFER, A.: Musik – Bewegung – Trance. Zur tranceinducierenden Wirkung des Rhythmus. In: Symposium „im Zwischenreich – Musik und Trance“, Tagungsband DVD Edition, Donau-Universität Krems, Zentrum für zeitgenössische Musik, 2005

SOME, M., P.: Die Kraft des Rituals. Afrikanische Traditionen für die westliche Welt.

München, Hugendubel Verlag, Kreuzlingen, 2000

SCHNEBEL, D.: MO-NO- Musik zum Lesen. Du Mont, Schauberg, 1969.

STROBEL, W.: Klang-Trance-Heilung. Die archetypische Welt der Klänge in der Psychotherapie. Musiktherapeutische Umschau. 9, 119-139 (1988)

STROBEL, W.: Reader Musiktherapie. Klanggeleitete Trance, musiktherapeutische Fallsupervision und andere Beiträge. Verlag Zeitpunkt Musik Reichert, 1999.

STROH, W. M.: Zur psychoanalytischen Theorie der Weltmusik. In: Beiträge zur Populärmusikforschung 19/20, 1997, S. 129-151

SULIKOWSKI, U.: Sie geben eine Party für die Götter und die Götter kommen“. Überlegungen zu Vodun, Besessenheitskulten und dem Diskurs über Afrika: in FILLITZ, T., GINGRICH, A., RASULY-PALECZEK, G. (Hg.): Kultur, Identität und Macht. Ethnologische Beiträge zu einem Dialog der Kulturen der Welt, Frankfurt am Main, IKO-Verlag, 1993

SUPPAN, W.: Der musizierende Mensch. Eine Anthropologie der Musik, Mainz/London/New York/Tokyo, Schott, 1984

SPITZNAGEL, A.: Zur Geschichte der psychologischen Rhythmusforschung. In: MÜLLER, K.; ASCHERSLEBEN, G.(Hrsg.): Rhythmus. Ein interdisziplinäres Handbuch. 1. Aufl. Bern, Göttingen, Toronto, Seattle, Huber, 2000, S. 1- 40

TART, Ch.: Bewusstseinszustände und zustandsspezifische Wissenschaften. In: WALSH, R.N., VAUGHAN, F. (Hg.): Psychologie in der Wende. Grundlagen, Methoden und Ziele der Transpersonalen Psychologie. Eine Einführung in die Psychologie des Neuen Bewusstseins, Hamburg, 1987

TAMBIAH, S. J.: Form und Bedeutung magischer Akte. Ein Standpunkt. In: KIPPENBERG, H. G., LUCHESE, B. (Hg.): Magie. Die sozialwissenschaftliche Kontroverse über das Verstehen fremden Denkens, Suhrkamp, 1978, S. 259-300

TOUMA, H.H.: Die Musik der Araber. Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1975

TURNER, V.: Das Ritual: Struktur und Anti Struktur.
Frankfurt am Main, New York, Campus Verlag 1989.

TUCEK, G.: Altorientalischen Musiktherapie im Spannungsfeld zwischen interkulturellem Dialog und transkultureller Anwendung. Vom traditionellen Wissenstransfer zum transkulturellem Wissenstransfer. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der Fakultät für Human- und Sozialwissenschaften der Universität Wien, 2003

WALSH, R. N., VAUGHAN, F (Hg.): Psychologie in der Wende. Grundlagen, Methoden und Ziele der Transpersonalen Psychologie. Eine Einführung in die Psychologie des Neuen Bewusstseins, Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1987

WALSH, R. N., VAUGHAN, F.: Die Person – was ist das? In: WALSH, R. N. et. al: Psychologie in der Wende. Grundlagen, Methoden und Ziele der Transpersonalen Psychologie. Eine Einführung in die Psychologie des Neuen Bewusstseins, Hamburg, 1987

WEINERT, S.: Sprach- und Gedächtnisprobleme dysphasisch- sprachgestörter Kinder. Sind rhythmisch-prosodische Defizite eine Ursache. In: MÜLLER, K.; ASCHERSLEBEN, G.(Hrsg.): Rhythmus. Ein interdisziplinäres Handbuch.
1. Aufl. Bern, Göttingen, Toronto, Seattle, Huber, 2000, S. 255- 283

WEISS, G.: Elementarreligionen, Wien, Springer, 1987

WERNHART, K. R. (Hg.): Ethnohistorie und Kulturgeschichte, Wien/Köln, Böhlau, 1986

WERNHART, K. R.: Universalia humana et cultura. Zur Frage von Mensch, Kultur und Umwelt. Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien (MAGW), Band 117, 1987, S. 17-25

WERNHART, K. R., ZIPS, W. (Hg.): Ethnohistorie. Rekonstruktion und Kulturkritik. Eine Einführung, Wien, 1998

WERNHART, K. .R.: Rites de passage ethnologisch. In: ZULEHNER, P.M. et al.: Zeichen des Lebens. Sakramente im Leben der Kirchen. Rituale im Leben der Menschen, Ostfildern, Schwabenverlag AG, 2000

WIDHOLM, G., NAGY, M. (Hrsg.): Das Instrumentalspiel. Beiträge zur Akustik der Musikinstrumente. Medizinische und Psychologische Aspekte des Musizierens. Bericht vom Internationalen Symposium Wien, 12. – 14. April 1988, Wien/München, Doblinger, 1989

WÖRTERBUCH der Völkerkunde. Beirat: FEEST, CH. F., FISCHER, H., SCHWEIZER, T., Berlin, Dietrich Reimer Verlag, 1999

YOU, H.: Defining Rhythm. Aspects of an Anthropology of Rhythm. In: Culture, Medicine and Psychiatry, 18 (1994), S. 361-384

Internetseiten

<http://www.mozart-science.at/Referenten.76.0.html>

Wie Musik wirkt. Dialog der Wissenschaften und Künste. Über die Wirkung von Musik in Kunst- Pädagogik – Medizin. Congress Casino Baden bei Wien. 1.- 4. Oktober. 2006. (Download: 10.10.2008)

<http://de.wikipedia.org/Wiki/Focusing>:

Innere Orientierung an bedeutungshaltigen Körperempfindungen, dem sog. Felt Sense, die der Klient als körperliche Resonanz zu seinem Problem spüren lernt. (Download: 10.10.2008)

<http://de.wikipedia.org/wiki/Tonotopie>: versucht die erste Schallanalyse innerhalb der Cochlea zu erklären (letzter Download: 23.10.2008)

<http://de.wikipedia.org/wiki/Prosodie>

In der Musik wird mit Prosodie das Verhältnis des Werks zum Ton bezeichnet. Die Betonung von Wort- oder Versakzenten durch musikalische Mittel wie Rhythmus (Dauer) und Takt. (letzter Download: 23.10. 2008)

Anhang

Zusammenfassung

Musik ist ein Teil der lebensnotwendigen kulturellen Umwelt des Menschen, sie erhält und stabilisiert das Verhältnis zu seinen Mitmenschen, zur Natur und zu Gott. Schon in ältester Zeit werden der Musik, den Musikern, dem Gesang und den Musikinstrumenten besondere Kräfte zugeschrieben. Musik gilt als integrierender Bestandteil religiöser Zeremonien und stellt seit jeher eine Verbindung von Diesseits und Jenseits her. Im religiösen Ritual wird der Musik ein besonderer Stellenwert zugesprochen.

Das dabei regelmäßige Auftreten außergewöhnlicher Bewusstseinszustände (ABZ) im rituell-religiösen Geschehen steht offenbar in enger Verbindung mit Musik.

Wie wirkt Musik tatsächlich und löst Musik immer Bewusstseinsveränderungen aus?

In sämtlichen außereuropäischen Kulturen liefern die Trance und die Besessenheit einen zentralen Beitrag zur schöpferischen Gestaltung. Anhand einer Vielzahl ethnografischer Beispiele werden Auftreten und Erscheinungsbild solcher ABZ von der Autorin dargestellt.

In dieser Arbeit geben evolutions- und neurobiologische Inhalte grundlegende Hinweise zu Funktionen und Abläufen im menschlichen ZNS. Forschungsergebnisse aus der Musikwissenschaft und Musikpsychologie ermöglichen es, die Wirkungsweise von Musik auf den Menschen im rituellen Kontext komplex zu beschreiben.

Die Musikethnologie, als Teilbereich der Kultur- und Sozialanthropologie, stellt die Frage nach dem *Mensch-Musik-Verhältnis* in den Mittelpunkt der Forschung.

Lebenslauf

Name WILHELM-NAROSY Annette
geb. am 3. September 1967
in Wiener Neustadt,
verheiratet, 2 Kinder (8 Jahre und 4 Jahre)

Ausbildung BG und BRG in Wiener Neustadt
Schulabschluss mit Matura, Mai 1986

Berufsausbildung

1986 – 1989 Besuch der Krankenpflegeschule
des Rudolfinervereins Rotes Kreuz
am Rudolfinerhaus,
1989 Abschluss mit ausgezeichnetem Erfolg

Berufsweg

1989 – 1990 Herzintensivstation B200
am AKH, II.Chirurgie

1990 – 1992 EKG-Ambulanz und Angiographie
am AKH, II.Chirurgie

1992 Auslandsaufenthalt in Frankreich
Anstellung als G.O. im CLUB-MED, Baby Club und Infermière

1993 – 1996 Rudolfinerhaus in Wien, Wilcek II Chirurgie und Interne

1995 Mitarbeit bei AMAI in Rio de Janeiro
(Reintegrationsprojekt für Straßenkinder)

1996 - 2000 Sozialsprengel Süd - Sozialhilfe Kärntner Frauen,
mobile Krankenpflege

1999 - 2003 administrative Tätigkeit in der eigenen Firma
Racing Sailboot Services Wilhelm KEG

Herbst 1999 Referentin bei der 4.Tagung Pflegewissenschaft
an der Universität Klagenfurt

2000 - 2004 ehrenamtliche Mitarbeit bei der Hospizbewegung Baden
Öffentlichkeitsarbeit, Beratung von Angehörigen und
Patientenbetreuung

2001/2002 Privatkrankenhaus Göttlicher Heiland, OP

- 2002/2003 freie Mitarbeiterin beim NÖ- Hilfswerk
Mobile Krankenpflege
- 2003 bis 2008 Thermenklinikum Baden
Job Rotation (Allgemeinintensiv, Gynäkologie)
- seit 2003 Lehrtätigkeit am Vinzentinum, KH der Barmherzige Schwestern
und am Rudolfinerhaus in Wien
- 10/2006 - 03/2007 Health Care Consultant, Firma ARES
- lfd. Vortragstätigkeit an der Hilfswerk-Akademie, Niederösterreich
Grundausbildung und Aufschulungen von HeimhelferInnen
- seit 2008 Volkshilfe Wien, Bildungsabteilung

Weiterbildung

- lfd. Studium der Ethnologie, Kultur- und Sozialanthropologie/
Pädagogik
- 1999 Studienreise nach Gambia
Thema: „Gesundheitspflege und Heilen in Afrika“
- 1999 - 2000 Weiterbildungslehrgang für den Sozialmedizinischen
Pflegedienst am LKH in Klagenfurt,
Zusatzberufsbezeichnung:
„Diplomierte Gesundheits- und Krankenschwester
für den Sozialmedizinischen Pflegedienst“
- 2003 - 2006 Universitätslehrgang für Lehrendes Krankenpflegepersonal
an der NÖ Landesakademie in Mödling,
„Akademischer Lehrer der Pflege“
- lfd. ab 2007 Universitätslehrgang für Basales und Mittleres Pflegemanagement
an der Donau-Universität Krems
- 01/08 bis 11/08 Ausbildung zum Intuitions- und Bewusstseinstrainer an der
Akademie für Intuitionswissenschaften, Mag. Margarita Zinterhof,
Tattendorf/NÖ
- Klavierstudium am Josef Matthias Hauer Konservatorium
in Wiener Neustadt (1976-1986)
und am Franz Schubert Konservatorium (1994 -1996)
Privatunterricht in Klagenfurt (1998-2000)