

Theater-Akademie-Stuttgart

Fachbereich Theaterpädagogik

Diplomarbeit

von Eckard Bade

**Einsatz und Wirkung von rezeptiver Musik
und ihre Anwendung in der Theaterpädagogik**

Stuttgart im Dezember 2006

Datenschutzrechtlicher Hinweis:

Die vorliegende Diplomarbeit ist das geistige Eigentum des Verfassers. Vervielfältigung im Ganzen oder in Auszügen ist ohne die ausdrückliche Zustimmung des Verfassers untersagt. Auszüge und/ oder Zitate sind nur mit entsprechendem Hinweis auf den Ursprung der Quelle gestattet.

VORWORT

Musik begeistert - sie erfüllt mit Geist. Dafür verlangt sie zunächst keine theoretischen Kenntnisse. So ist es denn auch zu erklären, dass ich ungeachtet nur sehr geringer musikalischer Qualifikationen Musik zum Zentrum meiner Diplomarbeit gemacht habe.

Mein in den ersten Jahren wirtschaftlich-kaufmännisch orientierter Berufsweg hat mich 1998 nach Leipzig geführt. Mit einem Last-Minute-Pass für die Oper bin ich zum ersten Mal intensiv mit Musik und szenischer Darstellung in Kontakt geraten: Mehrere Opern- und Ballettvorstellungen konnte ich jeden Monat besuchen und dabei eine große Faszination für das Ballett, die szenische Interpretation von Musikstücken verschiedenster Stilrichtungen durch körperlichen Ausdruck, entdecken. In 'Die große Messe', choreographiert von Uwe Scholz, war der Funke schließlich übergesprungen - der Oper und dem Ballett folgten klassische Konzerte, Schauspiel und die große Sehnsucht, selbst Ausdruck hervorzubringen. Damit war der Weg für ein künstlerisch-pädagogisches Studium bei 'PU©K - Internationale Schule für Theaterberufe', zwischenzeitlich in 'Theater-Akademie-Stuttgart' umbenannt, geebnet: In vier Jahren intensiven Studiums habe ich neben dem darstellenden Spiel insbesondere die Stimme als bedeutendstes Mittel menschlichen Ausdrucks kennen lernen dürfen - eine wertvolle Grundlage für mein Studium der Theaterpädagogik.

Auf diesem Weg haben mich hervorragende Lehrer begleitet, denen hier mein ganz besonderer Dank gilt: An erster Stelle Bernd Köhler, von dessen großer Kompetenz und Klarheit ich vier sehr lehrreiche Jahre lang in Improvisation und Theaterpädagogik und schließlich auch in meinem Abschlussprojekt profitieren durfte. Dann der Schulleitung Cornelia und Christian Schlösser, die diese Schule mit ihrem Engagement ermöglichen und mir einen wundervollen Zugang zur Bedeutung der Sprache und damit grundlegende Impulse für die vorliegende Arbeit vermittelt haben. Und nicht zuletzt vielen weiteren guten Lehrern, von denen ich besonders Rainer Suter erwähnen möchte, da er mir im Schauspieltraining auf eine unvergessliche Art für meine zukünftige Arbeit wertvolle Anregungen vermittelt hat, und ganz vielen lieben Mitschülerinnen und -schülern, mit denen ich diesen Weg gemeinsam gehen durfte. Und der Musik, die hörbar oder unhörbar in allem geklungen hat und klingt!

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung	6
1. Musikwissenschaftliche Grundlagen	8
1.1 Musikpsychologie und Musiksoziologie	8
1.2 Musikgeschichtliche Betrachtungen	8
1.2.1 Musik des Altertums.....	9
1.2.2 Musik der Neuzeit.....	10
1.2.3 Musik der Moderne und der Postmoderne.....	11
1.3 Musiktheoretische Betrachtungen	11
1.3.1 Rhythmus und Ton.....	12
1.3.2 Harmonien und Intervalle.....	13
1.3.3 Dur und Moll in steigenden und fallenden Tonskalen	14
1.4 Musikphysiologische Betrachtungen	15
1.4.1 Entwicklung und Bedeutung des Hörvorgangs	15
1.4.2 Wechselwirkungen zwischen Hören und Sprechen	16
1.4.3 Vom Hören zur Imagination	17
2. Einsatz und Wirkung rezeptiver Musik	18
2.1 Der Dreiklang von Kunst, Pädagogik und Therapie	19
2.1.1 Musik und Kunst	19
2.1.2 Musik und Pädagogik.....	20
2.1.3 Musik und Therapie	23
2.2 Sozialpsychologischer Gebrauch von Musik	27
2.2.1 Kompensationsfunktionen von Musik.....	27
2.2.2 Musik als Protest.....	29
2.2.3 Stimulation und Beruhigung im Arbeitsprozess.....	29

2.3	Psychologischer Missbrauch von Musik	31
2.3.1	Musikbeschallung im öffentlichen Raum.....	31
2.3.2	Militärischer und politischer Einsatz von Musik.....	32
2.4	Extrahumane Wirkungsfelder	33
2.5	Analyse und Zusammenfassung	34
3.	Rezeptive Musik in der Theaterpädagogik	38
3.1	Diskussion	38
3.2	Fazit	40
3.3	Einsatzmöglichkeiten von Musik in der Theaterpädagogik	43
3.3.1	Musikspiele und -übungen	43
3.3.2	Musik als kreative Grundlage.....	44
	Schlussbemerkung	46
	Quellen	47

EINLEITUNG

Der vorliegenden Arbeit ging im Frühjahr 2006 das musikorientierte theaterpädagogische Abschlussprojekt „MusikTheater - Von Musik zu Theater“ voraus. Musik kam dabei ohne fundierte Begründung zum Einsatz - im Vordergrund standen Erfahrungswerte und persönliche Vorlieben. Dieser subjektive Einsatz von Musik hatte seine Grenzen: Unerwartete Reaktionen und konträre Präferenzen haben die Fragen aufgeworfen, von welcher Art und Struktur Musik für die Theaterpädagogik sein sollte, warum Musik wirkt und warum sie die pädagogische Arbeit erleichtern kann. Und schließlich stellte sich die Frage, was Musik überhaupt ist.

Zunächst einmal ist Musik ebenso wie die Sprache im weitesten Sinne als Schwingung mess- und erlebbar. Schwingungen wiederum sind in ihren spezifischen Formulierungen die Grundlage für alle Materie und alles Leben: Nicht nur in der modernen Physik, in der die Schwingungen beschreibende Stringtheorie als ein Schlüssel zur 'Weltformel' gilt, sondern auch in Mystik („Schwingungen werden zu Atomen und bringen das hervor, was wir Leben nennen“¹) und Philosophie („Musik ist die Melodie, zu der die Welt der Text ist“ schreibt Schopenhauer²). Die Veden benennen das erste Wort, aus dem die Schöpfung entstand mit *Nada Brahma* (alles ist Klang)³ und das Johannes-Evangelium beginnt mit „Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort.“

Der persische Mystiker Hafez⁴ beschreibt die Schöpfung poetisch: „Gott machte eine Statue aus Ton. Er formte Ton nach seinem Bilde. Er wollte, dass die Seele in diese Statue eingehe. Aber die Seele wollte nicht gefangen sein. Denn es liegt in ihrer Natur, dass sie fliegend ist und frei. Sie will nicht begrenzt und gebunden sein. Der Körper ist ein Gefängnis, und die Seele wollte dieses Gefängnis nicht betreten. Da bat Gott seine Engel, Musik zu spielen. Und als die Engel spielten, wurde die Seele ekstatisch bewegt. Sie wollte die Musik noch klarer und unmittelbarer erfahren, und des-

¹ Inayat Khan (1882 - 1927), indischer Sufi, Mystiker und Musiker. (vgl. INAYAT KHAN, Seite 20)

² Arthur Schopenhauer (1788 - 1860), deutscher Philosoph

³ vgl. BERENDT, Seite 23 ff

⁴ Chadsche Shams al-Din Muhammad Hafez-e Schirazi (ca. 1320 - ca. 1390), persischer Dichter und Mystiker (Sufi)

halb betrat sie den Körper.“⁵ Bemerkenswert ist hier der Begriff 'Ton', der sowohl leblose Materie als auch einen Ton im Sinne der Musik bezeichnet.⁶

Musik und Sprache sind offensichtlich mehr, als instrumental oder vokal erzeugte akustische Ereignisse. Das Lexikon beschreibt Musik als „im Grund und Kern ihres Wesens ein geistiges Prinzip, eine Idee, die in Tönen Gestalt gewinnt.“⁷ - eine Idee⁸ also, die ihren Ursprung in der Schöpfung hat, alles hervorbringt, in allem wirkt und daher auch auf alles zu wirken imstande ist.

Diese Erkenntnis ist die Grundlage für die vorliegende Arbeit. Es soll der Versuch unternommen werden, das Wesen von Musik zu beleuchten und so eine Ahnung von ihren grundlegenden Wirkungsweisen zu vermitteln. Die vorliegende Arbeit ist keine Anleitung, sondern möchte zu einer vertiefenden Beschäftigung mit rezeptiver Musik anregen, insbesondere zum bewussteren Einsatz und Umgang mit ihr in der Theaterpädagogik. Im ersten Abschnitt werden hierzu ausgewählte musikwissenschaftliche Grundlagen zu Musiktheorie, Musikgeschichte und zum Vorgang der Musikrezeption erläutert. Der zweite Abschnitt zeigt die Bedeutung von Musik anhand ihrer verschiedenen Einsatzgebiete und Wirkungsmechanismen auf. Im dritten Abschnitt folgt die Übertragung der gewonnenen Erkenntnisse auf die Theaterpädagogik. Es werden Aufgabe und Bedeutung von rezeptiver Musik im theaterpädagogischen Kontext beschrieben und Einsatzgebiete systematisiert. Eine konkrete individuelle Umsetzung der theoretischen Erkenntnisse in die theaterpädagogische Praxis sei dem Anwender überlassen.

⁵ BERENDT, Seite 224

⁶ vgl. BERENDT, Seite 224 ff

⁷ vgl. FINSCHER, Sachartikel, Band 9, Seite 970

⁸ eidos (griech.): Urbild

1. Musikwissenschaftliche Grundlagen

Wissenschaftliche Grundlage für die Erforschung aller Aspekte der Musik ist die Musikwissenschaft. Sie wird in die systematische, die sich mit den physiologischen, soziologischen und psychologischen Musikaspekten befasst, und die historische Musikwissenschaft, der unter anderen die musiktheoretischen und -geschichtlichen Aspekte zugeordnet sind, unterteilt.

1.1 Musikpsychologie und Musiksoziologie

Die Musikpsychologie untersucht „universelle Gesetzmäßigkeiten beim Musikhören und Musikmachen“⁹ in Bezug auf die psychologische und physiologische Wirkung mit den Methoden der Psychophysik¹⁰ und seit Mitte des 20. Jahrhunderts zunehmend mit der Neurophysiologie¹¹ und der Psychoakustik¹².

Die Musiksoziologie erforscht grundlegende Mechanismen der Musikwahrnehmung und analysiert die sozio-kulturellen Hintergründe und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen¹³.

Damit bilden Musikpsychologie und Musiksoziologie die wissenschaftliche Grundlage für einen gezielten gesellschaftlich-kommunikativen Einsatz von Musik unter Berücksichtigung ihrer individuell-psychischen Funktionen.¹⁴

1.2 Musikgeschichtliche Betrachtungen

Musik ist untrennbarer Teil der menschlichen Kultur. Beginnend mit ihrer sakralen Funktion in kultischen Handlungen wird sie spätestens seit Platon¹⁵ zentrales

⁹ BRUHN/ OERTER/ RÖSING, Seite 19

¹⁰ Die Psychophysik untersucht die Wechselwirkungen zwischen Körper und Seele, insbesondere zwischen messbaren physischen Reizen und den ihnen entsprechenden subjektiven Erlebnissen.

¹¹ Neurophysiologie ist die Wissenschaft von den Funktionen des Nervensystems.

¹² Die Psychoakustik untersucht die Aufnahme und Verarbeitung von Schallfeldgrößen und insbesondere ihre Wirkung auf die menschliche Empfindung.

¹³ vgl. BRUHN/ OERTER/ RÖSING, Seite 13 ff

¹⁴ vgl. RÖSING, Seite 77 ff

¹⁵ Nach Platon wird durch gymnastische und musische Erziehung die Seele gebildet (vgl. WORM: „Politeia“, 3. Buch, Original-Seite 410 ff), wobei erst die musische, die auch die Dichtung umfasst,

Mittel in der Pädagogik und zählt seit Capella¹⁶ zu den von ihm formulierten freien Künsten. Zu allen Zeiten war Musik bedeutender Bestandteil ritueller und therapeutischer Handlungen. Heute ist Musik in ihren gesellschaftlich-kommunikativen und individuell-psychischen¹⁷ Funktionen fester Bestandteil der Gesellschaft.

1.2.1 Musik des Altertums

Seit der griechischen Antike zählte die Musik zusammen mit der Geometrie, der Arithmetik und der Astronomie zu den mathematischen Künsten, deren Studium zusammen mit dem der Philosophie Platon in seiner *Politeia* als zur Vernunftserkenntnis führend beschreibt. Zusammen mit den sprachlich-logischen Künsten wurden sie als die sieben freien Künste¹⁸ bezeichnet, die nach römischer Vorstellung die Bildung eines „freien Mannes“ ausmachten und die im Mittelalter als Vorbereitung auf alle wissenschaftlichen Studien galten. Severinus Boëthius¹⁹ formulierte aus diesem Zusammenhang seine „*Musica*“, worin er drei Formen der Musik beschreibt: Die *Musica mundana*, die die makrokosmischen Harmonien in Rhythmen und Bewegungen der Sphären beschreibt, die *Musica humana* als mikrokosmische Widerspiegelung²⁰

und dann die gymnastische Erziehung erfolgt (vgl. WORM: „*Politeia*“, 2. Buch, Original-Seite 376 f). Es durfte durch Nachahmung nur Gutes dargestellt werden; Platon legte genau fest, welche Tonarten und welche Instrumente dazu gehörten: Harfen, Zimbeln und Flöten waren verboten (vgl. WORM: „*Politeia*“, 3. Buch, Original-Seite 394 ff).

¹⁶ Marcianus Capella (um 375 v. Chr.), römischer Gelehrter und Vertreter des Nominalismus

¹⁷ Einteilung nach Rösing: Gesellschaftlich-kommunikative Funktionen sind die sakrale Funktion, die Repräsentationsfunktion, die Festlichkeitsfunktion, die Bewegungsaktivierungsfunktion, die gemeinschaftsbindende und gruppenstabilisierende Funktion, die erzieherische Funktion, die gesellschaftskritische Funktion, die Verständigungsfunktion, die Kontaktfunktion und die Selbstverwirklichungsfunktion. Individuell-psychische Funktionsbereiche sind die emotionale Kompensationsfunktion, die Einsamkeitsüberbrückungsfunktion, die Konfliktbewältigungsfunktion, die Entspannungsfunktion, die Aktivierungsfunktion und die Unterhaltungsfunktion. (vgl. RÖSING, Seite 77 ff):

¹⁸ Marcianus Capellas Begriff der sieben freien Künste („*artes liberales*“) geht auf Varros Einteilung der Disziplinen (*Disciplinarum Libri IX*), die allerdings noch Medizin und Architektur enthielt, zurück und wird von ihm in seiner Schrift „*De nuptiis philologiae et Mercurii*“ beschrieben. Auf Basis dieser schriftlichen Überlieferung wurden sie im Mittelalter als das Quadrivium der mathematischen Künste und das Trivium der sprachlich-logischen Künste (Grammatik, Dialektik, Rhetorik) bezeichnet.

¹⁹ Anicius Manlius Torquatus Severinus Boëthius (ca. 475 - 524), spätantiker christlicher Philosoph; gilt unter den Gelehrten und Philosophen als der letzte Repräsentant des antiken Römertums. (vgl. FINSCHER, Personenteil, Band 3, Seite 219 ff)

²⁰ Rudolf Steiner legt in seinem Vortragszyklus „*Kosmische und menschliche Metamorphose*“ das Verhältnis vom Makrokosmos zum Mikrokosmos am Beispiel des Platonischen Weltjahres, der Zeit, die die Sonne braucht, um alle 12 Zeichen des Tierkreises zu durchlaufen, dar: Diese makrokosmische Zahl von 25.920 Jahren entspricht der Anzahl von Atemzügen, die ein normaler Mensch (18 Atemzüge/Minute) durchschnittlich pro Tag atmet und zugleich der Anzahl von Tagen, die ein normaler Mensch (ca. 71 Jahre) lebt. Daraus folgert Steiner, dass die Entsprechung eines „Welt-

dieser Harmonien in Körper und Seele sowie zwischen geistigen und seelischen Kräften des Menschen und die *Musica instrumentalis*, die durch Klangwerkzeuge hervorgebrachte und sinnlich wahrnehmbare eigentliche Musik.²¹

Im Rahmen dieser Anschauung hat sich Musik als Dialog zwischen kosmischen Ordnungsprinzipien und ihrer Entsprechung im musizierenden Individuum formuliert. Sie wurde vom sozialen, religiösen, magischen und ethischen Zweck geprägt²² und war als solche „wesentlicher Bestandteil des Lebens“, der die Gegenwart widerspiegelt und auch nur als Sprache der Gegenwart verstanden werden konnte²³.

1.2.2 Musik der Neuzeit

Mit der Entwicklung der Notation und damit der Möglichkeit einer schriftlichen Überlieferung von Musikstücken seit Beginn des 11. Jahrhunderts, der Erfindung des Buchdrucks und der damit verbundenen Vervielfältigungs- und Verbreitungsmöglichkeit für Musikstücke im 15. Jahrhundert, der Einführung von Maßvorgaben für die Spielgeschwindigkeit, zunächst am Herzschlag²⁴ orientiert und später durch die Erfindung des Metronoms²⁵, seit Ende des 18. Jahrhunderts und insbesondere mit der Gleichschaltung der von vielen unterschiedlichen Musikschulen geprägten Musiklandschaft durch das pädagogische Programm des Conservatoire²⁶ im Rahmen der französischen Aufklärung fand ein bedeutender Wandel im Stellenwert von Musik statt. Musik war nicht länger eine alltägliche Notwendigkeit, sondern wurde zu einer der Schönen Künste²⁷, zum zweckfreien Kunstgenuss. Hierfür sollte Musik die Krite-

tages“ zum Weltenjahr (= $25.920 : 365 = \sim 71$) einem Menschenleben entspricht, sich also der Mikrokosmos im Makrokosmos widerspiegelt. (vgl. STEINER (1996), Seite 44 ff)

²¹ vgl. DAHLHAUS/ EGGBRECHT, Band 2, Seite 172

²² vgl. SCHERING, Seite 41ff

²³ HARNONCOURT, Seite 9

²⁴ Johann Joachim Quantz (1697 - 1773), Flötist und Komponist; führte 1752 in seiner „Flötenschule“ als Geschwindigkeitsrichtlinie für Musiker das Maß von 80 Anschlägen pro Minute gemäß dem „Pulsschlag an der Hand eines gesunden Menschen“ ein.

²⁵ Johann Nepomuk Mälzel (1772 - 1838), Erfinder, Mechaniker und Instrumentenbauer; hat 1813 auf Anregung Beethovens das Metronom in seiner Urform erfunden

²⁶ Das Conservatoire de Paris wurde 1795 mit dem Ziel, Musiklehre und -vortrag aller Instrumentalstile zu vereinheitlichen und zu zentralisieren, gegründet. Diese Vereinheitlichung hat sich sehr schnell über den gesamten abendländischen Kulturraum ausgebreitet und ist in seinen pädagogischen Grundsätzen bis heute maßgeblich.

²⁷ Unter dem Begriff „Schöne Künste“ werden seit der Aufklärung die Bildende Kunst, die Darstellende Kunst, die Musik und die Dichtkunst zusammengefasst.

rien der Allgemeinverständlichkeit sowie der ort- und zeitungebundenen Reproduzierbarkeit erfüllen.

1.2.3 Musik der Moderne und der Postmoderne

Ein weiterer entscheidender Wandel im Stellenwert von Musik wurde durch die Erfindung technischer Wiedergabegeräte hervorgerufen. Durch die Trennung von Produktion und Perzeption sowie durch technische Vervielfältigungs- und Wiedergabemöglichkeiten konnte Musik Einzug in alle Lebensbereiche halten. Dadurch erlebte die von der Gesellschaft geprägte zweckfreie Kunstmusik einen eminenten Bedeutungsverlust zugunsten einer kommerzialisierten gesellschaftsprägenden Unterhaltungs- und Gebrauchsmusik²⁸.

1.3 Musiktheoretische Betrachtungen

Das Phänomen Musik ist zum einen als physikalisch messbare Schwingung mit ihren beschreibbaren Komponenten, wie Rhythmus, Melodie, Tonart und Harmonie und zum anderen über die Beschreibung ihres Wesens und ihrer Wirkung erklärbar. Gemäß antiker Vorstellung ist sie aus dem Kosmos, einem räumlich-zeitlichen Organismus, entstanden.

Musik unterscheidet sich von anderen Künsten darin, dass sie sich nicht in der uns umgebenden Welt abbildet. Sie kann nur als Ablauf in der Zeit erlebt werden. Während die bildenden Künste in den Raum projizierte Leibbildung sind, löst Musik diese Leibbildung in zeitliches, seelisch erlebbares Geschehen auf. Beide unterliegen den gleichen Zahlengesetzmäßigkeiten der kosmischen Harmonien, was an architektonischen Proportionen historischer Baudenkmäler ebenso deutlich wird, wie an anatomischen Proportionen des Menschen und an Zahlenverhältnissen, beispielsweise den Intervallen, in der Musik.²⁹

²⁸ Eine Einteilung der Musikwissenschaft differenziert Musik in E-Musik, womit „ernste“, kulturell wertvolle Kunstmusik bezeichnet wird, in U-Musik zur Bezeichnung für populäre und kommerzielle „Unterhaltungsmusik“ und in F-Musik, der „funktionalen“, also an bestimmte Zwecke gebundenen Gebrauchsmusik.

²⁹ vgl. FELBER, REINHOLD, STÜCKERT, Seite 36

1.3.1 Rhythmus und Ton

Rhythmus bedeutet Strömen³⁰. Er unterstützt die fließenden Bewegungen im Körper des Menschen genauso, wie er die Bewegungen auf der Erde und im Kosmos steuert. Der Rhythmus ist für den Fluss der Musik, also für den Grad ihrer Bewegung maßgeblich. Er „bringt die Musik in den lebendigen Zeitstrom hinein“³¹.

Dem gegenüber steht der Ton. Er ist zeitlos und unverändert, solange er erklingt³². Der Ton „hält die Zeit an und lässt Musik in ein räumliches Empfinden übergehen“³³.

Im Zusammenwirken von Ton und Rhythmus wird die Zeit geformt und gestaltet. Dabei entsprechen der Ton der Zeitlosigkeit, da in seiner Unveränderlichkeit die Zeit nicht wahrnehmbar ist, und der Rhythmus den Formkräften, die den Ton zu zeitlicher wahrnehmbarer Musik gestalten. Dieser Vorgang lässt sich am Bild einer ruhigen, bewegungslosen Wasseroberfläche verdeutlichen, über die ein frei strömender Wind weht, der gleichmäßig geformte Wellen entstehen lässt.³⁴

So, wie Zeit nur durch rhythmische Formkräfte wahrnehmbar wird und Töne nur durch den gestaltenden Rhythmus zu Musik werden können, kann auch das seelisch-geistige Wesen Mensch nur mit Hilfe formgebender, gestaltender Rhythmen zu einer irdischen Leiblichkeit gelangen. Die indische Mythologie beschreibt diesen Vorgang im Schriftzeichen für den Urlaut 'OM', aus dem ihr gemäß das Universum entstanden ist: Im oberen Teil ist ein liegender Halbkreis mit einem Punkt darin, das 'Nada-bindu', was übersetzt soviel wie 'Klang-Schlag' heißt, dargestellt. Der Halbkreis, der für den Klang steht und den weiblichen Aspekt in der Welt verkörpert und der Punkt, der für den pulsierenden Schlag steht und den männlichen Aspekt verkörpert, bildeten vor der Schöpfung eine ruhende Einheit. Durch den Akt der Schöpfung trennten sie sich in ihre Erscheinungsformen, so dass aus ihnen die Musik, der Mensch und alle Formen des Universums entstehen konnten.³⁵

³⁰ *rhythμός* (griech.): Rhythmus, Fluss (der Dinge), Strömen

³¹ RULAND (2004a), Seite 119

³² *tonos* (griech.): Ton Spannung. Abgeleitet vom Spannen einer Saite: Um einen Ton in seiner Höhe zu halten, ist es nötig, auch die Saite in ihrer Spannung zu halten; daher auch *tenēre* (latein.): halten

³³ RULAND (2004a), Seite 119

³⁴ vgl. FLATISCHLER, Seite 31

³⁵ vgl. FLATISCHLER, Seite 40

1.3.2 Harmonien und Intervalle

Das harmonische Empfinden von Intervallen hat sich dem Menschen erst im Laufe seiner Entwicklung erschlossen. Etwa um 300 v. Chr. wurde die Oktave entdeckt. Ihr folgten Quinte und Quarte, um 1300 n. Chr. die Terz, dann die Septime und schließlich im 19. Jahrhundert der Tritonus.³⁶ Diese Entwicklungsreihe deckt sich mit den intervallischen Entsprechungen nach Kayser³⁷: Der Quinte entspricht das Mineralische, der Terz das Pflanzenreich, der Septime das Tierreich und schließlich dem Tritonus entspricht der Mensch.³⁸ Und auch die menschliche Entwicklungsphysiologie lässt sich in dieser Reihe und in den Entsprechungen einteilen: Aufnehmende Stoffwechselfvorgänge sind im Quintenverhältnis 2:3 organisiert: Das Verhältnis vom Ein- zum Ausatem entspricht genauso wie das Verhältnis der Lungenlappen dieser Proportion. Der Übergang zum inneren Stoffwechsel entspricht dem großen Terzverhältnis 4:5 ebenso, wie der Ventilations-Perfusions-Quotient³⁹ eines gesunden Menschen. Der vollends verinnerlichte und schon wieder zur Veräußerung übergegangene Stoffwechsel resultiert in den Proportionen der kleinen Terz (5:6) im Verhältnis der Herzklappensegel: Fünf Klappensegel passiert das in das Herz einströmende Blut, sechs das ausströmende. Der ausscheidende Stoffwechsel, der als strömender Atemfluss im Kehlkopf die Äußerung des Wortes ermöglicht, findet in der Septime seine Entsprechung und offenbart sich im Übergang zur Oktave in der Sprache.⁴⁰

Aus diesen Zusammenhängen lassen sich musikpädagogische Strukturen ableiten. Als Beispiel sei hier die Waldorfpädagogik genannt, die die Entwicklungsphasen der Individualentwicklung in ihrer Entsprechung zu den Intervallen berücksichtigt. Musikalische Früherziehung basiert auf dem Quintenerleben. Ab dem 9. Lebensjahr wird die Terz und ab dem 14. die Septime behandelt.⁴¹

³⁶ vgl. BERENDT, Seite 145 f

³⁷ Hans Kayser (1891 - 1964), deutscher Komponist und Musiktheoretiker, Schüler von Arnold Schönberg; hat das harmonikale Denken neu begründet.

³⁸ vgl. RIEHM, Seite 23

³⁹ Vier Liter Luft, das Lungenvolumen, werden von fünf Litern Blut umströmt.

⁴⁰ vgl. HUSEMANN, Seite 56 ff, 91 ff

⁴¹ vgl. RIEHM, Seite 22

1.3.3 Dur und Moll in steigenden und fallenden Tonskalen

Die Tonarten Dur und Moll sind in ihrem Wesen polar gegensätzlich. Während die Dur-Qualität das männliche Prinzip verkörpert, steht die Moll-Qualität für das weibliche Prinzip.⁴² Charakteristisch für Dur ist eine ausatmende, exkarnierende und lösende Wirkung, während Moll einatmend, gestaltbildend inkarnierend und bindend wirkt. Dur treibt die menschliche Natur „ins Objekt, zur Tätigkeit, in die Weite, nach der Peripherie“, während Moll in das Subjekt treibt.⁴³ Goethe schreibt in seiner Tonlehre: „Der Dur-Ton entspringt durch Steigen, durch eine Beschleunigung nach oben, durch eine Erweiterung aller Intervalle hinaufwärts. - Der Moll-Ton entspringt durchs Fallen, Beschleunigung hinabwärts, Erweiterung der Intervalle nach unten.“⁴⁴

In der westlichen zeitgenössischen Musik ist die Tonart Dur in der Bekanntheit dominant; eine Dur-Tonleiter zu singen, stößt im Gegensatz zur Moll-Tonleiter kaum auf Schwierigkeiten. Daraus lässt sich ableiten, dass die aufsteigende Dur-Tonleiter mit ihrer lösenden Wirkung dem heutigen Zeitgeist entspricht.

Dagegen war in der griechischen Antike die dorische Tonart, später phrygisch genannt und eine exakte absteigende Umkehrung der heutigen aufsteigenden Dur-Tonleiter, dominant. Heute wird sie als ein sehr dunkles Moll empfunden.⁴⁵ Absteigende inkarnierende Prozesse, insbesondere der das griechische Zeitalter kennzeichnende Prozess zur Rationalisierung, entsprachen dem antiken Zeitgeist.⁴⁶ Dorisch galt in Griechenland als kriegerisch und männlich⁴⁷.

Der Wandel von vorherrschend absteigenden zu vorherrschend aufsteigenden Tonarten, mit dem der Bedeutungswandel von Moll zu Dur einherging⁴⁸, ist historisch nicht belegt, jedoch können absteigende Moll-Tonarten als vorchristlich und aufsteigende Dur-Tonarten als nachchristlich eingeordnet werden.

⁴² Die Proportionen der Schädelmaße des Mannes bilden einen Dur-Akkord und die der Frau einen Moll-Akkord. (vgl. KOTZBECK/ KNOBLAUCH, Seite 16)

⁴³ vgl. DREYER, Seite 154 f

⁴⁴ vgl. DREYER, Seite 146 f

⁴⁵ vgl. RULAND (2004), Seite 132

⁴⁶ vgl. RULAND (2004b), Seite 131 f

⁴⁷ vgl. WORM: „Politeia“, 3. Buch, Original-Seite 398 f

1.4 Musikphysiologische Betrachtungen

Das Ohr ist in der Entwicklung des Menschen das erste voll ausgebildete Sinnesorgan und das letzte, dessen Aktivität am Ende erlischt. Es hat ein zehn Mal umfangreicheres Wahrnehmungsspektrum, als das Auge und ist damit das differenzierendste Sinnesorgan. Die über das Ohr aufgenommenen Sinneseindrücke dringen in die tiefsten Seelenschichten ein und haben dort einen stärkeren Einfluss auf Stimmungen, Gefühle, Bilder und Erinnerungen, als alle anders aufgenommenen Eindrücke.⁴⁹ „Das Auge führt den Menschen in die Welt, das Ohr führt die Welt in den Menschen ein.“⁵⁰

1.4.1 Entwicklung und Bedeutung des Hörvorgangs

In der pränatalen Entwicklung des Kindes wird als erstes Sinnesorgan der Gehörsinn ausgebildet. Ab dem 5. Monat kann der Fötus Herzschlag und Atemgeräusche der Mutter und spätestens ab dem 7. Monat extrauterine akustische Reize wahrnehmen. Auf Veränderungen in Herzschlagfrequenz und -folge der Mutter reagiert der Fötus bereits mit Unruhe, sowie auf unvertraute oder besonders laute Außen Geräusche mit heftigen körperlichen Abwehrbewegungen. Noch vor der Geburt erkennt und differenziert der Fötus Melodien und einzelne Wörter. Das Hören ist neben kinästhetischen Wahrnehmungen der einzige bedeutende intrauterine Sinneseindruck und liegt vor allen anderen Erfahrungen, die ein Mensch in seinem Leben macht.

Nach der Geburt wird der Säugling mit unmittelbaren Sinneseindrücken wie Sehen und Tasten konfrontiert, auf die er jedoch schnell angemessen zu reagieren lernt. Das Hören unbekannter Geräusche erlebt er weiterhin als existenzielle Bedrohung, da er hierauf nur unzureichend reagieren kann. Zugleich macht der Säugling positive akustische Erfahrungen, wie den Tonfall der mütterlichen Stimme, die immer dann zu hören ist, wenn grundsätzliche Bedürfnisse befriedigt werden. Über Muskel-Tonusqualitäten kann er die Zufriedenheit der Mutter wahrnehmen, die auf ihn beruhigend wirkt.

⁴⁸ Goethe: „Die Mollskala hinaufwärts muss sich zu Dur machen“ (vgl. DREYER, Seite 146 f)

⁴⁹ vgl. KRAUS, Seite 18

⁵⁰ Lorenz Oken (1779 - 1851), Naturphilosoph, Mediziner und Naturforscher

In der sprachlichen Entwicklung des Kindes spielen Klang und Musik eine wesentliche Rolle. Während das prävokale Kind noch nicht in der Lage ist, den inhaltlichen Anteil des gesprochenen Wortes zu erfassen, steht ihm zunächst nur die klanglich-musikalische Komponente des Gehörten zum Verstehen zur Verfügung.⁵¹ Dabei spielen rhythmische Bewegungswahrnehmungen im Mutterleib und das dazu analoge spätere Schaukeln in der Wiege eine wesentliche Rolle im an rhythmische Bewegungen geknüpften Spracherwerb des Kindes. Auch der Grundrhythmus des Herzschlages ist für den Spracherwerb entscheidend, was sich an der anfänglichen Bevorzugung zweisilbiger Worte in Analogie zum zweigeteilten Herzschlag zeigt.⁵²

Sechs Monate alte Säuglinge sind in der Lage, Verstimmungen in Tonskalen genau zu erkennen. Diese Fähigkeit scheint, genauso wie ihre Entsprechungen in der sprachlichen Kompetenz, angeboren zu sein, zumal sie sich nicht nur auf die Tonskalen des eigenen Kulturkreises, sondern gleichermaßen auch auf die fremder Kulturkreise bezieht.⁵³

Diese Ausführungen verdeutlichen die besondere Stellung, die das Hörorgan in der prävokalen Entwicklung des Kindes einnimmt. Dabei prägen extreme Geräuschwahrnehmungen genauso nachhaltig wie eine musikbegleitete Entwicklung späteres Verhalten und Kompetenzen.

1.4.2 Wechselwirkungen zwischen Hören und Sprechen

Zwischen dem passiv Klang aufnehmenden Ohr und dem aktiv Klang produzierenden Kehlkopf besteht eine enge Verbindung: Jede Bewegung, die bei der Erzeugung von Tönen im Kehlkopf produziert wird, stellt sich auch im Kehlkopf des Hörers als messbare Bewegung ein. Der Hörer „spricht“ und „singt“ das Gehörte in Form von analogen aktiven Bewegungen der Bänder und Muskeln im Kehlkopf mit.⁵⁴ Hier verschmilzt die Grenze zwischen aktiver und rezeptiver Sprache und Musik, indem rezeptiv Gehörtes zugleich aktiv geformt wird.

⁵¹ vgl. ROEDERER, Seite 10 f

⁵² vgl. SCHROEDER, Seite 314 f

⁵³ vgl. GEMBRIS (2005), Seite 401 ff

⁵⁴ vgl. FELBER/ REINHOLD/ STÜCKERT, Seite 42

Von Bedeutung ist diese Wechselwirkung auch für das Erlernen der Sprache: Durch ein permanentes „Mitsprechen“ des Gehörten trainiert das prävokale Kind die organische und motorische Grundlage für das aktive Sprechen.

1.4.3 Vom Hören zur Imagination

Der Vorgang des Hörens ist zunächst ein rein physikalischer Prozess von außen nach innen: Die das Ohr erreichenden Schallschwingungen werden zu Druckschwingungen verdichtet und über die Lymphflüssigkeit in das Innere der spiraligen Gehörschnecke geleitet, wo sie schließlich minimalste Bewegungen der Sinneshärchen im Corti-Organ verursachen.

Um das Gehörte jedoch wirklich zu verinnerlichen, muss die seelische Qualität des Interesses hinzukommen: Das akustische Hören wird mit der Wahrnehmung der inneren Beschaffenheit des klingenden Gegenstandes oder Lebewesens, seinen feinsten Nuancen und seelischen Stimmungen, verbunden. Der so aufgenommene und umgewandelte Klang wirkt auf die eigene innere Beschaffenheit, indem sich nun wie in einer Gegenbewegung der eigene innere Raum öffnet und Zugang zu schöpferischer Phantasie und Imagination ermöglicht.⁵⁵

⁵⁵ vgl. FELBER/ REINHOLD/ STÜCKERT, Seite 43 f und Seite 142

2. Einsatz und Wirkung rezeptiver Musik

Der Gebrauch und ein gezielter Einsatz von Musik sind seit den Anfängen der Menschheitsgeschichte überliefert. Beginnend mit dem Schlagen auf ausgehöhlte Baumstämme oder dem rhythmischen Abschlagen von Steinen im Rahmen kultischer Handlungen einerseits und zum Zweck der Nachrichtenübermittlung oder Werkzeugherstellung andererseits, folgten bald differenzierte Musikinstrumente, die mit Tanz und Gesang wesentliche Bedeutung für magische Rituale bekamen. Aufgabe dieser Rituale war der Kampf gegen übernatürliche, mächtige und unbekannte Kräfte sowie ein Zugang zur Welt der göttlich-schöpferischen Mächte.⁵⁶ Noch heute finden sich Ausprägungen dieses Musikgebrauchs als Heil- und Kultrituale von Schamanen oder Medizinmännern bei Naturvölkern.

Mit der griechischen Antike wurde die Musik auf eine wissenschaftlich-rationale, von religiösen und mystischen Vorstellungen gelöste Ebene gehoben. Aufgrund ihrer ordnenden und ausgleichenden Wirkung wurde sie nun gezielt zur Psychohygiene, Katharsis oder in der Erziehung eingesetzt.⁵⁷ Pythagoras schuf wesentliche Grundlagen zur Ausbildung des abendländischen Tonsystems und entwickelte eine 'Zurüstungs- und Zurechtweisungsmusik', Mischungen diatonischer, chromatischer und enharmonischer Weisen, durch die er die Affekte der Seele umkehren und ins Gegenteil verwandeln konnte.⁵⁸ Platon beschreibt die Bedeutung der Musik im Staatswesen und teilt die Tonarten nach ihrer Wirkung in weichlich-weibliche, bei der ionischen und der lydischen, und kriegerisch-männlich, bei der dorischen und phrygischen, ein.⁵⁹ Es ist die Zeit empirischer Wirksamkeitsstudien und zugleich der Entdeckung von melodischer und harmonischer Schönheit in der Musik.

Die Musik des Mittelalters war wieder stark von religiösen und kultischen Einflüssen geprägt. Sie war homophon, durch Gleichstimmigkeit und Melodiebetonung nach innen gerichtet. Kirchliche Musik galt als göttliche Eingebung und sollte Läuterung und Seelenheil bewirken. Zugleich ließ ein starker Aberglaube magische Musik in Form von Bann- und Zauberliedern gegen unbekannte Kräfte entstehen.

⁵⁶ vgl. SCHULZ, Seite 11 f

⁵⁷ vgl. FLENDER/ RAUHE, Seite 21 f

⁵⁸ vgl. ALBRECHT, Seite 69 f. (Original Seite 64 f.)

⁵⁹ vgl. WORM: „Politeia“, 3. Buch, Original-Seite 398 f

Mit dem Beginn der Neuzeit wurde auch der rationale Zugang zur Musik wiederentdeckt. Mehrstimmigkeit mit unterschiedlichen Rhythmen und Tonhöhen sowie neue Intervalle brachten Bewegung in die Musik und führten sie nach außen. Weltliche Wirkungen und Zusammenhänge wurden wieder erforscht: Mozart und Händel schrieben "Heilmusik" für Menschen, die unter Kopfschmerzen oder Melancholie litten, Bach die "Goldberg-Variationen" gegen die Schlaflosigkeit des Grafen Keyserling⁶⁰ und der italienische Kastrat Farinelli sang für König Philipp V. von Spanien und kurierte ihn damit von seinen Depressionen.

Heute hat die Musik eine nie da gewesene Vielfalt erreicht. Sie ist zweckfreie Kunst, pädagogisches und therapeutisches Mittel, ausgleichende Beschäftigung, Kompensations- und Identifikationsmedium, dient der Aktivierung oder der Entspannung und wird in vielen Zusammenhängen manipulativ eingesetzt.

2.1 Der Dreiklang von Kunst, Pädagogik und Therapie

Im Altertum war das Ausüben einer Kunst untrennbar mit einem pädagogischen oder therapeutischen Nutzen verbunden. Erst im Zeitalter der Aufklärung wurde der Begriff der Schönen Künste für ein zweckfreies künstlerisches Schaffen geprägt. Seither kommt das Musikschaffen ohne pädagogische oder therapeutische Ziele aus, obwohl sowohl die Therapie als auch die Pädagogik Musik als wirksames Mittel nutzen.

2.1.1 Musik und Kunst

Künstlerisch betrachtet ist Musik eine Metasprache, eine Form der wortunabhängigen Kommunikation, die individuellen oder gemeinschaftlichen Ausdruck schafft. Dazu ist es notwendig, eine gemeinsame Basis des Verstehens zu schaffen was zunächst ein aufmerksames Hinhören und die unbedingte Bereitschaft, die eigene Gegenwart mit der Musik lebendig zu verbinden, in sich hineinzuhören und auf individuelle Bilder und Phantasien zu lauschen, voraussetzt: Dann kann Musik zur

⁶⁰ vgl. SCHULZ, Seite 15

„lebendigen Sprache des Unsagbaren“⁶¹ werden und damit als Quelle für neue Kreativität und Schöpfung dienen.

So lässt sich die Sprache der Musik in drei Bereiche unterteilen: In den schöpferischen Vorgang des Komponierens oder des freien Improvisierens, in das aktive Musizieren als Interpretation oder Improvisation und in den imaginierenden Prozess des aktiven Hörens der Musik. Allen drei Bereichen ist ein prozesshafter Charakter gemeinsam, d.h. dass sie sich im Zeitverlauf immer neu als Gesamtheit des bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt Erlebten abbilden.

Die mit rezeptiver Musik unterstützte kreative Theaterpädagogik beginnt beim Hören und knüpft damit an die psychologische Wirkung von Musik an; der aktive Hörprozess führt zu einer seelischen Haltung und ermöglicht innere Erlebnisse. Diese Erlebnisse in einen darstellenden Ausdruck zu transformieren, ist vergleichbar mit dem aktiven Musizieren: Es ist die szenisch kreative Interpretation von oder Improvisation zu Musik. Erst anschließend ist es in der prozessorientierten Theaterpädagogik sinnvoll, als Ergebnis eine „komponierte“ Szene zu formen.

2.1.2 Musik und Pädagogik

Platon hat die Kunst in die hervorbringende, zu der unter anderem „jegliche Bemühung um einen sterblichen Körper“⁶², also auch die Erziehung gehört, und die erwerbende Kunst unterschieden. Im Kontext mit der Erziehungskunst misst er der Musik die wesentlichste Bedeutung bei: „Das Wichtigste in der Erziehung [beruht] auf der Musik.“⁶³

Diese Bedeutung der Musik als fördernder prozessorientierter Bestandteil der allgemeinen Erziehung ist in den Konzepten vieler Privat- oder Reformschulen wieder zu finden. Im anthroposophischen Konzept der Waldorfpädagogik dient Musikerziehung nicht nur der Ausbildung musikalisch-künstlerischer Fertigkeiten sondern insbeson-

⁶¹ HARNONCOURT, Seite 9

⁶² vgl. WORM: „Der Sophist“, Original-Seite 219

⁶³ „Sondern solche Künstler müssen wir suchen, welche eine glückliche Gabe besitzen, der Natur des Schönen und Anständigen überall nachzuspüren, damit unsere Jünglinge, wie in einer gesunden Gegend wohnend, von allen Seiten gefördert werden [...]. Beruht nun nicht eben deshalb, o Glaukon, sagte ich, das Wichtigste in der Erziehung auf der Musik, weil Zeitmaß und Wohlklang vorzüglich in das Innere der Seele eindringen und sich ihr auf das kräftigste einprägen, indem sie Wohlanständigkeit mit sich führen und also auch wohlanständig machen, wenn einer richtig erzogen wird [...].“ (vgl. WORM: „Politeia“, 3. Buch, Original-Seite 401 f)

dere als Mittel zur Förderung der individuellen Entwicklung. Sie gibt Anregungen zu einem stufenweisen Aufbau der musikalischen Elemente im Lehrplan, die sich analog zur Entwicklung der Musik in der Kulturgeschichte Menschheit ableiten. Ein dergestalt organisierter Ablauf soll sich unterstützend auf entwicklungsgemäße Problemstellungen und latente Fragen der Schüler und damit auf die Ausbildung ihrer Persönlichkeit auswirken.⁶⁴

Auch der musikdidaktische Entwurf von Maria Montessori in Zusammenarbeit mit Anna Maria Maccheroni und Elise Herbatschek geht von einer Mehrschichtigkeit der Musikerziehung aus. Wesentlicher Schwerpunkt ist die Sensibilisierung von Gehör und Motorik. Auf dieser Grundlage wird mit Hilfe von Musik zum einen das musikalische Verständnis gefördert, um sich nach Einführung in die Notation unbekannte Werke erschließen und eigene Kompositionen formulieren zu können. Zum anderen soll durch ein weit gefächertes musikalisches Angebot der schöpferische Selbstaufbau gefördert werden. Künstlerische Unterrichtsinhalte werden im offenen eigengesteuerten Stil gleichberechtigt neben intellektuellen und sozialen Fächern angeboten. Innerhalb deutscher Montessorieinrichtungen ist dieser musikdidaktische Entwurf jedoch weitgehend unbekannt. Hier baut der Musikunterricht oft auf den Mitteln des Orff-Schulwerks⁶⁵ oder der Suzukimethode⁶⁶ auf und wird dann frontal durchgeführt.⁶⁷

Anders ist die Situation an den staatlichen Regelschulen. Musikpädagogik wird ausschließlich zielorientiert unter dem Aspekt der Kunst ohne Berücksichtigung oder Beabsichtigung von Transfereffekten gelehrt.⁶⁸ Zudem sind undifferenzierte Lehrpläne, niedriges Niveau und hoher Unterrichtsausfall insbesondere im Fach Musik keine Seltenheit. Jedoch wird erst seit den Ergebnissen der Pisa-Studie ein hoher Reformdruck von Seiten des Arbeitsmarktes auf die Bildungspolitik ausgeübt. Gegenwärtig

⁶⁴ vgl. KALWA (2001), Seite 3 ff

⁶⁵ Das Orff-Schulwerk wurde von Carl Orff und Gunild Keetmann begründet. Mit Hilfe einer eigens entwickelten Sammlung von archetypischen und kindgerechten Perkussionsinstrumenten sollen Kinder und Lehrer zu einem elementaren musikalischen Ausdruck in Sprache, Tanz und Musik anregen. Ziel ist die individuelle Entwicklung durch kreativen ganzheitlichen Ausdruck.

⁶⁶ Die Suzuki-Methode, benannt nach ihrem Begründer, dem Violinenpädagogen Shinichi Suzuki, ist ein musikpädagogisches Konzept, in dem Kindern bereits im Alter von zwei bis drei Jahren auf spielerische, praktische Art durch Hören und Nachahmen instrumentales Spiel vermittelt wird.

⁶⁷ vgl. MEYER, Seite 7

⁶⁸ vgl. STADELMANN, Seite 17

werden zwei Konzepte diskutiert, die allerdings in starkem Gegensatz zum Musikverständnis Platons stehen. Einerseits das Konzept der Schlüsselqualifikationen⁶⁹, das davon ausgeht, dass das gegenwärtige Unterrichtssystem veraltetes Wissen vermittelt, welches es zu reduzieren oder aufzulösen und durch Strategien zur Aneignung notwendiger Schlüsselqualifikationen zu ersetzen gilt. Andererseits das Konzept der Standards, das eine Festlegung des nationalen schulischen Angebotes anstrebt, um damit eine bessere Überprüfung der Resultate und eine Stärkung der Fächer zu ermöglichen. Beide Konzepte gehen von einer unmittelbaren Kompetenzausbildung anhand von konkreten fachlichen Inhalten aus. Musikalische Bildung, mittelbar oder unmittelbar, spielt dabei keine Rolle und soll, wenn überhaupt, nur in vermindertem Umfang angeboten werden.⁷⁰

Dieser wirtschaftspolitischen Einschätzung der Bedeutung musikalischer Bildung stehen unzählige Studien diametral entgegen. Als Beispiel seien die Ergebnisse der Bastian-Studie⁷¹ genannt, die in den Jahren 1992 bis 1998 mit Fördermitteln des Bundes an sechs Berliner Grundschulen durchgeführt wurde. Das Ergebnis belegt, dass gerade eine Erweiterung des Musikunterrichts die Ausprägung von Schlüsselqualifikationen eminent fördert: Die kognitiven Fähigkeiten und die Intelligenzwerte stiegen im Vergleich zur Kontrollgruppe nach fünf Jahren signifikant an.⁷²; der Umgang mit Kompositionen und die instrumentale Arbeit fordert und fördert das Erfassen und Verarbeiten von komplexen Zusammenhängen. Die soziale Kompetenz der Schüler, ablesbar im Gruppenzusammenhalt und im sozialen Verhalten, wurde erheblich verbessert⁷³; der Ensemble-Gedanke fördert die Integration in der Gemeinschaft und ein verantwortungsvolles Miteinander. Konzentrationsfähigkeit und

⁶⁹ Die Schlüsselqualifikationen werden meist differenziert in: Kognitive Kompetenzen (z.B. logisches und abstraktes Denkvermögen, methodisches Arbeiten, konzeptionelles Denken), kommunikative Kompetenzen (z.B. schriftlicher und mündliche Ausdrucksfähigkeit, Präsentation, Diskussionsfähigkeit), soziale Kompetenzen (z.B. Konflikt- und Kritikfähigkeit, Arbeiten im Team, Führungsqualitäten, Kundenorientierung, Benimm), Persönlichkeitsmerkmale (z.B. Kreativität, Initiative, geistige Offenheit und Mobilität, Verantwortungsbereitschaft, Genauigkeit, ethisches Urteilsvermögen) und allgemeines Basiswissen (z.B. EDV-Office Kenntnisse, Fremdsprachen, Allgemeinbildung, Arbeitstechniken) (vgl. HONOLKA, Seite 7)

⁷⁰ vgl. OELKERS (2002), Seite 1 f

⁷¹ "Zum Einfluß von Musikerziehung auf die allgemeine und individuelle Entwicklung von Kindern", kurz: Bastian-Studie, benannt nach dem Leiter Hans Günther Bastian, Professor für Musikpädagogik an der Goethe-Universität Frankfurt/ Main

⁷² vgl. BASTIAN, Seite 268 ff

⁷³ vgl. BASTIAN, Seite 303 ff

Ausdauer wurden maßgeblich unterstützt⁷⁴; das tägliche Üben fordert den Geist und entwickelt und erfordert ein hohes Maß an Disziplin. Die Schüler entwickelten eine höhere emotionale Stabilität und ein vermindertes Angstempfinden⁷⁵; Musikalität fördert den emotionalen Ausgleich und konfrontiert immer wieder mit neuen Herausforderungen. Und natürlich wird auch die musikalische Kompetenz geschult⁷⁶. Zudem ging die zeitliche Mehrbelastung durch den erweiterten Musikunterricht nicht zu Lasten der Leistungen in den Hauptfächern, sondern führte dort sogar zeitweilig zu Verbesserungen.⁷⁷ Bei einer der Bastian-Studie vorausgehenden Langzeitstudie in der Schweiz ging die Erweiterung des Musikunterrichts mit einer Reduktion der Lektio-nenzahl in drei Hauptfächern⁷⁸ einher. Dennoch wurden auch in diesen Fächern bei mit der Bastian-Studie vergleichbaren Ergebnissen keine verminderten Leistungen gegenüber den Kontrollklassen festgestellt.⁷⁹

“Musik gehört in den Lehrplan und ist unverzichtbar.“⁸⁰ Zoltán Kodály⁸¹ sagte schon 1956: “Im Musikunterricht lernen wir nicht nur Musik. Das Singen fördert die Konzentration, die Aufmerksamkeit, verbessert die psychosomatische Disposition, erzieht zur Arbeit, macht Kräfte im Menschen lebendig, gibt Mut, befreit ihn von Hemmungen, erzieht zur Gemeinschaft, bewegt den ganzen Menschen nicht nur partiell und macht die Schule anziehender. Der Musikunterricht fördert die in jedem Menschen vorhandene Musikalität, damit legt er die Grundlage der musikalischen Bildung, wodurch seine Lebensqualität erhöht wird.“

2.1.3 Musik und Therapie

Im Altertum ging man davon aus, dass sich kranke Menschen in einem geistigen und seelischen Ungleichgewicht befinden, das mit Hilfe von Musik wiederherge-

⁷⁴ vgl. BASTIAN, Seite 347 ff

⁷⁵ vgl. BASTIAN, Seite 356 ff

⁷⁶ vgl. BASTIAN, Seite 378 ff

⁷⁷ vgl. BASTIAN, Seite 573 ff

⁷⁸ Der Unterricht in Mathematik, Muttersprache und einem weiteren Hauptfach wurde um 20 - 25 % gekürzt; ein Ausgleich über vermehrte Hausaufgaben wurde untersagt.

⁷⁹ vgl. WEBER, Seite 116 ff

⁸⁰ vgl. OELKERS (2003), Seite 4

⁸¹ Zoltán Kodály(1882 - 1967), ungarischer Komponist, Musikpädagoge und Musikethnologe.

stellt werden kann. Agrippa von Nettesheim⁸² sagte: „Wer krank ist, stimmt nicht mehr mit dem Universum überein. Er kann aber die Harmonie wieder finden und gesund werden, wenn er seine Bewegung nach denen der Gestirne richtet.“

Viele musiktherapeutische Ansätze, insbesondere aus außerwestlichen Kulturkreisen, basieren auch heute auf diesem übergeordneten Bild kosmischer Harmonien. Die wissenschaftlichen Ansätze der Neuzeit versuchen, Ursache-Wirkungs-Beziehungen genau zu analysieren. Während die Psychoanalyse den Schwerpunkt auf die individuelle Entwicklung und die Bildung bestimmter Verhaltensmuster aufgrund von Prägungen und Erfahrungen oder Defiziten legt, untersucht und klassifiziert die Medizin kausale Wirkungsmechanismen für bestimmte musikalische Reize. So ist es problematisch geworden, einen einheitlichen Begriff für die therapeutische Wirkung von Musik zu formulieren.

Musiktherapie wird in aktive und rezeptive Musiktherapie unterteilt. Während in der aktiven Musiktherapie der Patient zum aktiven Improvisieren auf Musikinstrumenten angeregt wird, bleibt der Einsatz von Musik in der rezeptiven Musiktherapie auf das Hören beschränkt. Aus dem großen Feld der rezeptiven musiktherapeutischen Verfahren sind hier exemplarisch die anthroposophische und die psychotherapeutische Musiktherapie dargestellt. Beiden gemeinsam ist, dass ein Musikstück oder eine musikalische Improvisation einem Krankheitsbild analog gegenübergestellt wird und dieses verdeutlicht oder heilt.

Die anthroposophische Musiktherapie geht von eindeutigen und steuerbaren Wirkungen bestimmter musikalischer Elemente und deren kompensierenden Einfluss auf den Heilungsprozess aus. Gemäß dem anthroposophischen Menschenbild drückt sich der Mensch in vier qualitativen Wesensglieder aus: Dem physischen Leib, der seine künstlerische Ausprägung im Erleben von Kräftewirkungen, z.B. in der Baukunst, findet, dem Lebensleib, der sich künstlerisch in Bildvorgängen von Formen, dem Plastizieren, widerspiegelt, dem Seelenleib, zu dem die Musik als zeitliche, innerlich erlebbare Kunst Zugang schafft und dem Ich, das künstlerischen Ausdruck von Individualität in der Sprache findet.⁸³ Die dem Seelenleib zugeordnete Musik lässt sich in ihre drei Erscheinungsformen - die Melodie, die Harmonie und den

⁸² Heinrich Agrippa von Nettesheim (1486 - 1535), humanistischer Arzt und Gelehrter; gilt als Neuplatoniker.

Rhythmus - gliedern. Diesen Erscheinungsformen wiederum entsprechen die Seelentätigkeiten des Denkens, des Fühlens und des Wollens. Und ebenfalls in der Entsprechung dreigliedert ist die physisch-leibliche Ordnung des Menschen in das Nerven-Sinnes-System mit seinem Zentrum im Kopfbereich, das rhythmische System von Puls und Atemrhythmus mit Zentrum im Brustbereich und das Stoffwechsel-Gliedmaßen-System der Bewegung mit seinem Zentrum im Bauchraum. Musikalisches Erleben geht vom mittleren Menschen aus, in dem die ausgleichend rhythmischen Prozesse der Atem- und Blutzirkulation stattfinden. Hier ist der Mensch für musikalische Eindrücke besonders empfänglich, so dass sie insbesondere hier wirksam sein können. Dies macht sich die anthroposophische Musiktherapie zunutze: Durch gezielte aktive oder rezeptive musikalische Arbeit wird ein Ungleichgewicht der Kräfte in der physisch-leiblichen Ordnung ausgeglichen. Das geschieht einerseits durch den Einsatz gezielt ausgleichender musikalischer Schwerpunkte: Überwiegen beispielsweise verfestigende Kräfte im Stoffwechsel-Gliedmaßen-System, so können sie durch eine rhythmisch bewegte Musik aufgelöst werden. Eine weitere Methode sind Übungen, die sich an musikalischen Urbildern orientieren und darüber die Gefühlswelt in ihrer Ganzheit wieder ordnen. Die dritte der gängigsten Praktiken ist die der Improvisation mit Musik unter künstlerischem Aspekt. Hier wirken die musikalischen Gesetzmäßigkeiten in der übenden Wiederholung.⁸⁴

Im Gegensatz zur anthroposophischen steht in der psychotherapeutischen Musiktherapie die rationale Analyse im Mittelpunkt der Behandlung. Musik ist als Mittel dem Therapiekonzept untergeordnet. Der Therapeut regt den Patienten zu musikalischen Improvisationen an oder überträgt dessen verbale Äußerungen in Musik, um die erzeugten Klänge auf ihren symbolischen Gehalt hin zu analysieren und sie heilungsanalog zu gestalten. Er setzt klangliche Regressionen zur Kompensation von Erlebnisdefiziten ein und ermöglicht dem Patienten symbolischen Ausdruck von Gefühlen oder eine symbolische Übertragung von Personen auf die Musik. Diese Methoden sind musikalische Adaptionen bestehender psychotherapeutischer Modelle.⁸⁵

Eine spezielle Ausprägung der Musiktherapie ist die wissenschaftlich und empirisch begründete MusikMedizin. Im Gegensatz zu den beschriebenen Musiktherapiekonzepten beschreibt sie keine eigenständige Therapieform, sondern ist als medi-

⁸³ vgl. GÄCH, Seite 35 ff

⁸⁴ vgl. FLORSCHÜTZ, Seite 15 ff

kamentöse Behandlung zu verstehen. Sie wird als wissenschaftlicher Einsatz musikalischer Stimuli im Rahmen medizinischer Behandlungen definiert: "Musik ist als angst- und schmerzlösendes Therapeutikum inzwischen in die klinische Medizin eingeführt. Dies war möglich, weil in klinisch-kontrollierten Studien, ähnlich denen, wie sie für Medikamentenprüfungen durchgeführt werden, nachgewiesen werden konnte, daß spezielle Musik den Anwendungskriterien eines Medikamentes genügen. Diese für jedes Medikament geforderten Anwendungskriterien ermöglichen es dem Arzt und Therapeuten, seiner Verantwortung bezüglich Verträglichkeit, Sicherheit und Effektivität der von ihm angewendeten Therapie gegenüber seinem Patienten gerecht zu werden."⁸⁶ Die MusikMedizin geht nicht davon aus, dass Krankheiten musikalisch geheilt können. Jedoch belegen immer mehr Studien die effektive planbare Wirkung von musikalischen Stimuli als Ergänzung zur schulmedizinischen Behandlung. Insbesondere bei der Behandlung von Angst und den damit in kausalem Zusammenhang stehenden Symptomen wie Schmerz und Stress kann durch den Einsatz von Musik die Medikation vermindert oder ersetzt und die Therapie wirksam unterstützt werden.⁸⁷ Ein wissenschaftlicher Wirksamkeitsnachweis von MusikMedizin liegt für die Reduzierung des Schmerzempfindens, die Herabsetzung der Muskelspannung, die Senkung von Herzfrequenz und Blutdruck, die Reduzierung des Stresshormonspiegels, die Harmonisierung des Atemrhythmus, die Senkung von Sauerstoffverbrauch und Stoffwechsel und nicht zuletzt die Stärkung des Vertrauens des Patienten in Behandlung und Genesung vor.⁸⁸ Dabei ist die Auswahl der Musik nicht notwendigerweise auf ruhige klassische Kompositionen beschränkt, sondern soll vielmehr vom Patienten selbst gewählt werden, um sie optimal auf seine persönliche Neigung, seinen geistigen Hintergrund, seine Lebensgewohnheiten und seine Erfahrungen abzustimmen.⁸⁹

⁸⁵ vgl. SMEIJSTERS, Seite 199 ff

⁸⁶ SPINTGE (2002), Kapitel „MusikMedizin - 100.000 Patienten“

⁸⁷ vgl. SPINTGE (1987), Seite 145 ff

⁸⁸ vgl. SPINTGE (2002), Kapitel „MusikMedizin - Therapeutisch nutzbare Wirkungen“

⁸⁹ vgl. DROH, Seite 1ff

2.2 Sozialpsychologischer Gebrauch von Musik

Die JIM-Studie⁹⁰ untersucht jährlich den Umgang von Jugendlichen mit Medien. Daraus lässt sich die Bedeutung ablesen, die Musik für 12- bis 19-jährige hat. Laut Studie liegt das Hören von Musik mit nur geringem Abstand hinter dem Fernsehen auf Platz zwei der Hauptbeschäftigungen mit Medien.⁹¹ Auf die Frage, welches Thema im Alltag am bedeutsamsten sei, liegt wieder Musik auf dem zweiten Platz hinter Liebe/ Freundschaft und vor Ausbildung/ Beruf, Sport und Mode.⁹² Noch deutlicher zeigen die Angaben zur Bedeutung von Medien in bestimmten Lebenssituationen die zentrale Funktion von Musik: In den emotionalen Zuständen Ärger, Trauer, Freude und Sorgen/ Probleme ist Musik das am meisten genutzte Medium, weit vor dem Fernseher, dem Telefon, dem Internet und vor Büchern⁹³. Diese Studie zeigt, dass Musik ein äußerst zentrales Thema von Jugendlichen ist.

2.2.1 Kompensationsfunktionen von Musik

Die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen der Gegenwart sind geprägt von einer Überpräsenz an Reizen und Sinneseindrücken. Die Fähigkeit, diese zu bewältigen, wird bereits in der frühesten Kindheit angelegt.

In der intrauterinen Einheit von Mutter und Kind erlebt der Fötus den harmonischen Primärzustand⁹⁴. Erst nach der Geburt wird der Säugling mit der für ihn prinzipiell lebensfeindlichen Welt konfrontiert, in der er im Laufe seiner Entwicklung durch die Ausprägung seines Ich in der Reflektion an der Umwelt und der Entwicklung von Selbstvertrauen bestehen lernen muss.

⁹⁰ Studie „Jugend, Information, (Multi-) Media“, durchgeführt und herausgegeben vom Medienpädagogischen Forschungsverbund Südwest in Zusammenarbeit mit der Bundeszentrale für politische Bildung, der Landeszentrale für politische Bildung BW, der Landeszentrale für politische Bildung RP, der Stiftung Lesen und der SWR Medienforschung

⁹¹ vgl. JIM-STUDIE 2005, Seite 11

⁹² vgl. JIM-STUDIE 2005, Seite 21

⁹³ vgl. JIM-STUDIE 2005, Seite 53

⁹⁴ Der primäre Zustand umfasst die pränatale und die ersten sechs Wochen der postnatalen Entwicklung. Dieser Zeitraum sollte durch das Gefühl von Geborgenheit, Sicherheit und Harmonie aus der noch fehlenden Differenzierung zwischen sich und der Welt geprägt sein, da er für die Aneignung des Urvertrauens von besonderer Bedeutung ist. Dieses Urvertrauen bildet die Basis für ein angstfreies Zuwenden zur Umwelt, ein gesundes Selbstvertrauen, die Ich-Entwicklung und für soziale Kompetenzen. (vgl. BOOTHE, Kapitel 2)

Wenn diese angeeigneten Kompetenzen zur Auseinandersetzung mit den Umwelteinflüssen nicht ausreichen, werden Kompensationsmechanismen aktiviert. Hierzu zählen a) die Regression in den Primärzustand, z.B. durch das Erzeugen von Rauschzuständen, b) die Verleugnung der fehlenden Kompetenzen durch Aneignung und Idealisierung der überfordernden Einflüsse, c) die Angleichung an die Realität durch Aufgabe der Selbstreflektion, sowie d) die Verinnerlichung, also ein Rückzug in ein überidealisiertes Selbstbild.⁹⁵

Musik ist neben dem Konsum von stofflichen Drogen ein probates Mittel für alle vier Kompensationsmechanismen. Kulturhistorisch betrachtet wurde sie schon immer in magischen Ritualen und kultischen Handlungen zur Regression in den Primärzustand genutzt. Heute dient Musik neben a) der Regression, z.B. in von hoher Lautstärke und schnellen monotonen Rhythmen⁹⁶ geprägten Clubs und Diskotheken, auch b) einer aggressiven Idealisierung lebensfremder Einflüsse, thematisiert insbesondere in harten, verzerrenden Musikstilen mit Themen wie Tod, Hass und Gewalt⁹⁷, ist c) Merkmal sozialer Zugehörigkeitsidentifikation über einen indoktrinierten Musikgeschmack⁹⁸ und wird d) als eskapistisches Isolationsmedium⁹⁹ benutzt. So kann Musik als Ausgleichsmittel für eine fehlende Auseinandersetzungskompetenz mit dem Einsatz von stofflichen Drogen gleichgestellt werden. Der resultierende Suchtaspekt ergibt sich aus dem Grad der Wirksamkeit: Einem erfolgreichen Ausgleich folgt die Desillusionierung, aus der das Bedürfnis nach erneutem Ausgleich wächst. Dieser Zustand kann sich bis zur Abhängigkeit einer Allgegenwärtigkeit der entsprechenden Musik und einer stark erhöhten Aggressivität bei Stille steigern.¹⁰⁰

⁹⁵ vgl. LYON, Kapitel 4.6

⁹⁶ insbesondere die elektronische Musikstile wie House (115 - 130 bpm), Trance (128 - 150 bpm) und Techno (> 120 bpm, Hardcore-Techno: > 160 bpm)

⁹⁷ insbesondere Musikstile wie Industrial (besonders Noise und Death Industrial), Metal (insbesondere Death Metal und Grindcore), Electro (insbesondere Dark- und Hardcore Electro), Neue Deutsche Härte

⁹⁸ insbesondere die kommerzielle Popszene mit Ausprägungen wie Superstarsuche, Boygroupkult und Idolisierung

⁹⁹ z.B. durch das Ausgrenzen von Umwelteinflüssen über Dauermusikbeschallung, insbesondere mit Hilfe von Kopfhörern

2.2.2 Musik als Protest

Die zeitgenössische westliche Popmusik hat ihre Wurzeln in der abendländisch-europäischen und in der afro-amerikanischen Musik. Insbesondere die schwarze religiöse Musik des nordamerikanischen Kontinents, die bereits in ihrem Ursprung den Protest gegen die bestehende politische und vor allem soziale Ordnung beinhaltet, hat starken Einfluss auf die Musikströmungen des 20. Jahrhunderts genommen. Die von den schwarzen Arbeitern auf den Baumwollplantagen Nordamerikas geprägten Worksongs¹⁰¹ und Field-Hollers¹⁰² waren der Vorläufer von Blues, Jazz und somit auch von Rock 'n' Roll, Rock-Musik und allen modernen Musikstilrichtungen. Sie waren von dominanten arbeitserleichternden Rhythmen geprägt und zur internen politischen Verständigung mit biblischen Metaphern durchsetzt. Aus ihnen entstand Blues als Protest gegen die nach der Aufhebung der Sklaverei fortbestehende Rassendiskriminierung, Folk aus der Zeit der Depression, Rock 'n' Roll als Ausdruck der Nachkriegs-Jugend, die ihre Unzufriedenheit in der übersättigten Konsumgesellschaft der 50er Jahre zum Ausdruck bringen wollten, Beat als unmittelbare Folge der hohen Arbeitslosigkeit in den Slums Südinglands zu Beginn der 60er Jahre, Rock, Punk, New Wave, Hip-Hop und weitere als Gegenkultur, wie zum Beispiel das Woodstock, zu bestehenden sozialen oder politischen Ordnungen oder Ereignissen, wie zum Beispiel dem Vietnam-Krieg.¹⁰³ Allen gemein sind die starke rhythmische Orientierung und der lyrische Ausdruck des beklagten Missstandes.

2.2.3 Stimulation und Beruhigung im Arbeitsprozess

Rhythmusbetonte Musik ist ein geeignetes Mittel, um den Körper zu stimulieren und dadurch anstrengende, mechanische oder monotone Tätigkeiten zu erleichtern.¹⁰⁴ Der Rhythmus durchbricht die Körper-Geist-Barriere, so dass körperliche Handlungen unreflektiert durchgeführt werden.¹⁰⁵

¹⁰⁰ vgl. BOLIN, Kapitel „Medikament Musik - Anxiolytische und Funktionelle Musik“

¹⁰¹ worksong (engl.): Arbeitslied

¹⁰² field-holler (engl.): Feld-Jodler

¹⁰³ vgl. BRUHN, Seite 83

¹⁰⁴ vgl. DUNCAN, Seite 17

¹⁰⁵ vgl. CLYNES, Seite 16

Melodiebetonte Musik ist geeignet, um den Körper in die Ruhe zu führen. Sie bewirkt eine stimmungsvolle Umgebung, die innere meditative Prozesse unterstützt. Konzentration und Selbstreflektion werden gefördert, Stress und Angst werden abgebaut.

Insbesondere rhythmusbetonte Musik hat in Form des Arbeitsliedes zur Erleichterung oder auch zur Synchronisation von Arbeitern eine lange Tradition. Ausgehend von rhythmischen Arbeitsgeräuschen, wie beim Schlagen mit Schmiedehammer oder Axt, und rhythmisch-chorischen Kommandos, wie das Anzählen beim Ziehen schwerer Lasten, haben sich bald melodische Instrumente, z.B. die Flöte in der griechischen Antike, und insbesondere der Gesang, der noch heute in allen Naturvölkern üblich ist, zur Unterstützung der Arbeitsprozesse etabliert. Text und Melodie waren dabei meist nebensächlich; wesentliches Merkmal war eine den Körperbewegungen angepasste Tonfolge. Auf diese Art hat sich für jeden Berufsstand eine charakteristische Form des Arbeitsliedes entwickelt.¹⁰⁶

Heute ist das aktive Musizieren in Tätigkeitsprozessen weitgehend von rezeptiver Musik abgelöst.

Bereits seit Beginn des 20. Jahrhunderts wurde in der Folge von Taylorismus und Rationalisierung auf produktivitätssteigernde Wirkung abgestimmte Musik von außen vorgegeben.

Inzwischen belegen viele Studien, dass rezeptive Musik das Arbeitsklima beeinflussen und Konzentration, Kreativität und Stimmung der Arbeitnehmer fördern kann sowie störende Umgebungsgeräusche ausgrenzt.¹⁰⁷ Dabei sollte sie jedoch individuell auswählbar sein, da ihre Wirkung von emotionalen Präferenzen abhängig ist. Derartige, auf die persönlichen Bedürfnisse abgestimmte Musik kann an einem von steigenden Anforderungen in Arbeitsleistung, -flexibilität und -mobilität geprägten Arbeitsplatz Stress- und Burn-Out-Symptome effektiv ausgleichen und durch ihre stimulierende Wirkung im entspannten Arbeitsumfeld die Arbeitsleistung steigern.¹⁰⁸

¹⁰⁶ vgl. BÜCHER, Seite 38 ff

¹⁰⁷ vgl. HAAKE, Kapitel „Results and discussion“

2.3 Psychologischer Missbrauch von Musik

“Es ist die halbe Wahrheit, dass sie [die Musik] befreit - die andere Hälfte ist, dass sie fesselt und bindet. Es ist die halbe Wahrheit, dass sie die Intelligenz fördert - die andere Hälfte ist, dass sie blind macht und verdummt. Es ist die halbe Wahrheit, dass sie im Bund mit der Wahrhaftigkeit steht - die andere Hälfte ist, dass man mit ihr so leicht lügen kann.“¹⁰⁹

2.3.1 Musikbeschallung im öffentlichen Raum

Musik ist in alle Schichten des Alltagslebens als „moderner Umweltfaktor“¹¹⁰ eingedrungen. Dabei ist ihre Nutzung nicht nur selbstbestimmt und auf den privaten Bereich beschränkt, sondern erstreckt sich auch in den öffentlichen Raum, wo sie oftmals mit manipulativer Absicht gezielt eingesetzt wird. Auslöser hierfür war die Entwicklung von Speicherungs- und Vervielfältigungsmöglichkeiten und der damit einhergehenden Ortsungebundenheit und Kommerzialisierung von Musik. Mit der Gründung der Firma Muzak¹¹¹ wird seit 1922 Musik kommerziell, zunächst zur Produktivitätssteigerung, später in der Anfangszeit von Fahrstühlen gegen Platzangst und schließlich für jede denkbare Art von Hintergrundbeschallung, entwickelt und verkauft. Ursprünglich wurden eigens komponierte instrumentale Streichorchesterarrangements mit Rhythmen in der Frequenz des Herzschlages und einfachen gleichmäßige Melodien ohne Dissonanzen, die vor dem Rock 'n' Roll der 60er Jahre zur eigenständigen populären Musikgattung avancierten, eingesetzt. Dies ist heute nicht mehr nötig: „Inzwischen hat sich die Popmusik so weit funktionalisiert, dass sich die Firma für ihre Programme auf dem freien Markt der Plätschersongs bedienen kann.“¹¹² Die Musik soll nicht bewusst wahrgenommen werden, sondern unterbewusst eine entspannte Wohlfühlatmosphäre suggerieren. Die Lautstärke soll ausrei-

¹⁰⁸ vgl. ROSENSTIEL, Seite 159 ff

¹⁰⁹ Zitat von Hans Saner (*1934), Schweizer Philosoph und freischaffender Publizist

¹¹⁰ FLENDER/ RAUHE, Seite 70

¹¹¹ 1922 hat der US-amerikanische General George Owen Squier die Firma Wired Music, 1934 in Muzak umbenannt, gegründet. Heute ist Muzak weltweiter Marktführer für die Versorgung von öffentlichen und privaten Einrichtungen mit funktionaler Musik zur Veränderung der akustischen Peripherie und zur Steuerung von sozialen und emotionalen Strukturen, Käuferverhalten, Arbeitseffektivität und Atmosphärevermittlung. Aus weltweit zwei Millionen Titeln werden nach einem Kriterienkatalog speziell auf den Kunden zugeschnittene Musikprogramme automatisch zusammengestellt und per Satellit oder per Computerfestplatte direkt übertragen. (vgl. FUSS)

¹¹² vgl. FUSS

chen, um Umgebungsgeräusche zu übertönen oder eine als bedrückend empfundene Stille zu durchbrechen, jedoch zugleich nicht störend wirken. In öffentlichen Brennpunkten wird ruhige klassische Musik zur Aggressionseindämmung und in Bahnhöfen und öffentlichen Toiletten zur „Verdrängung der Betäubungsmittelszene“ eingesetzt.

Mancherorts ist Musik inzwischen derart überpräsent, dass sich Initiativen gegen diese „Zwangsbeschallung“ unter der Schirmherrschaft namhafter Musiker, Politiker und Personen der Öffentlichkeit gegründet haben.¹¹³

2.3.2 Militärischer und politischer Einsatz von Musik

Die musikalische Primärebene, die stark rhythmusbetonte Musik der Es-Ebene¹¹⁴, ist in Geschichte und Gegenwart wesentliches Element von Kriegs-, Feld- oder Militärmusik. Ein dominanter aktivierender Rhythmus und eine alles übertönende Lautstärke wirken auf das kollektive Unbewusste, die triebhafte Orientierung und das Lustprinzip und sind daher geeignet, sowohl Menschenmengen zu funktionalisieren, im Gleichschritt zu koordinieren und eine starke Gruppenidentität zu erzeugen, als auch zum Kampf zu motivieren. Aus anfangs einzelnen Naturtönen, erzeugt mit primitiven Klangwerkzeugen, hat sich das Spektrum der Militärmusik bis zu hohen Kompositionsformen für Blasorchester entwickelt. Ihre wesentlichsten Ausprägungen sind Marschmusik und Hymnen, die in der Vergangenheit insbesondere zur Zeit des Nationalsozialismus zur Massenkonditionierung und -motivation manipulativ eingesetzt wurden.

In ihrer Wirkung vergleichbar sind Musikstile der heutigen populären Musik, d.h. Rock-Musik und die daraus resultierenden Stilrichtungen wie Techno oder Heavy-Metal. Rockmusik wurde erfolgreich gegen den Diktator Manuel Noriega, der nach der Invasion der US-Truppen in Panama 1989 in der Vatikan-Botschaft geflohen war, eingesetzt: Nach elf Tagen ununterbrochener Beschallung der Botschaft aus 10.000-Megawatt-Lautsprechern mit Heavy-Metal-Rockmusik gab der Diktator schließlich auf. Skinhead-Musik wird in der rechtsradikalen Szene eingesetzt, um eine ideologi-

¹¹³ Informationen unter www.pipedown.info (die englische Original-Initiative „Pipe down – For Freedom from Piped Music“) oder www.pipedown.de (der deutsche Ableger „Pipe down > Lautsprecher aus! e.V.“)

¹¹⁴ vgl. SCHROEDER, Seite 316 f

sche Konformität zu erzeugen. Sie ist von hoher Lautstärke, schnellen Tempi, der harmonikalen Beschränkung auf drei Grundakkorde, einem verzerrt röhrenden Gesang sowie von einem durchgängig gleich bleibenden Rhythmus mit starker Offbeat- bzw. Backbeatbetonung, der durch seine Gegenläufigkeit zum menschlichen Herzschlag ein geeignetes Mittel zur Erzeugung von Aufregung ist, geprägt.¹¹⁵

Der musikalischen Primärebene steht die Sekundärebene, die melodiebetonte Ich-Ebene mit ihren Ausprägungen in einer emotionalen Ordnung, dem sozialen Kontakt zur Umwelt und einer moralischen Orientierung gegenüber.¹¹⁶

2.4 Extrahumane Wirkungsfelder

Musikalische Wirkungsmechanismen sind nicht nur beim Menschen und in seiner sozialen Organisation zu beobachten, sondern auch im Reich der Tiere, der Pflanzen und der Minerale.

Studien an der Universität von Leicester über die Auswirkungen von Musik im Kuhstall haben deutlich gemacht, dass Kühe mehr Milch geben, wenn sie tagsüber ruhige Musik mit weniger als 100 bpm vorgespielt bekommen. 1000 Holstein-Friesen-Kühe wurden in drei Versuchsgruppen 9 Wochen lang mit schneller Musik (>120 bpm), langsamer Musik (<100 bpm) und einer Kontrollgruppe ohne Musik beschallt. Bei mit ruhiger Musik beschallten Kühen wurde ein um 3 % erhöhter Milchertrag gegenüber denen mit schneller Musik beschallten festgestellt.¹¹⁷ Die Auswahl der Musik erfolgte dabei ohne weitere besondere Kriterien.

Ein weiteres Experiment untersuchte die Musikpräferenzen von Ratten: Ihnen wurden zwei Räume zur Wahl gestellt; aus dem einen tönte Musik von Johann Sebastian Bach, aus dem anderen Rockmusik. Die Ratten wählten in signifikanter Häufigkeit den Raum mit der Musik von Bach und wechselten ebenfalls signifikant häufig den Raum, als die Musik ausgetauscht wurde.¹¹⁸

¹¹⁵ vgl. PFEIFFER, Seite 200 f

¹¹⁶ vgl. SCHROEDER, Seite 316 f

¹¹⁷ vgl. NORTH/ MACKENZIE

¹¹⁸ vgl. SANDELAN, Seite 20 f

Zur Erforschung der Wirkung von Musik auf Pflanzen gibt es zahllose Experimente. Dorothy Retallack¹¹⁹ hat die Reaktionen von Pflanzen auf verschiedene Arten von Musik unter wissenschaftlichen Bedingungen untersucht und ihre Ergebnisse in einer Reaktionsskala zusammengestellt. Besonders gut gediehen Pflanzen bei indischen Ragas und westlicher Klassik des 18. und 19. Jahrhunderts, insbesondere von Bach; sie richteten sich stark auf die Schallquelle aus. Besonders negativen Einfluss hatten Perkussion- und Hard-Rock-Musik; die Pflanzen wandten sich stark von der Schallquelle ab und wuchsen kaum. Peter Tompkins und Christopher Bird haben festgestellt, dass man mit weißem Rauschen oder dem Ton F, acht Stunden am Tag gespielt, Pflanzen nicht nur im Wachstum hemmen, sondern töten kann. Den positiven Einfluss indischer Ragas konnten sie bestätigen.¹²⁰

Als Beispiel für den Einfluss der Musik auf die mineralische Ordnung seien hier die Untersuchungen Ernst Chladnis¹²¹ genannt. Chladni versetzte mit Tonerde bestreute Metallplatten mittels eines Geigenbogens in Schwingung. Es ergaben sich, je nach Art der Schwingung, unterschiedliche Anordnungen des Sandes in sehr regelmäßigen, zumeist geometrischen Formen. Der Schweizer Physiker Hans Jenny¹²² führte diese Versuche mittels einer technischen Klangvorrichtung und unterschiedlichen Materialien fort. Die von ihm dokumentierten Ergebnisse weisen Ähnlichkeiten mit organischen Mustern und archetypischen Bewegungen auf.¹²³

2.5 Analyse und Zusammenfassung

Dass das Hören von Musik Auswirkungen auf den Rezipienten hat, ist unbestritten. Jedoch gehen die Meinungen über die Art und Weise, wie Musik wirkt, also zu einer konkreten Wirkungsprognose, weit auseinander. Zum Beispiel kann man beobachten, dass Technomusik, die durch ihre extrem hohe Frequenz stark

¹¹⁹ Dorothy Retallack, Sängerin, Organistin und Biologin; hat 1968-1971 am Temple Buell College in Colorado umfangreiche Musikexperimente mit Pflanzen durchgeführt.

¹²⁰ vgl. GODWIN, Seite 20 ff

¹²¹ Ernst Florens Friedrich Chladni (1756 - 1827), bedeutender deutscher Naturwissenschaftler.

¹²² Hans Jenny (1904-1972) Schweizer Physiker, Arzt, Künstler und Naturwissenschaftler. Unter <http://www.harmonyera.com/1.2.research.htm> finden sich kurze Videodokumentationen seiner Klangexperimente.

¹²³ vgl. TAME, Seite 190 ff

anregend auf die vegetativen Funktionen wirken müsste, bei vielen Probanden eine offensichtlich beruhigende Wirkung hat. Diese Unstimmigkeit hat ihre Ursache im Einfluss der subjektiven Wahrnehmung des Hörers, also seines persönlichen Erlebens an der speziellen Musik, auf die objektiv prognostizierbaren Wirkungsmechanismen.

Das subjektive Musikerleben hängt von Faktoren, wie der musikalischen Erziehung, Erlebnissen im Zusammenhang mit bestimmten Musikstücken oder der momentanen Reaktionslage ab. Grundsätzlich lässt es sich in zwei Formen, das positive und das negative Musikerleben, differenzieren.¹²⁴ Ein positives Musikerleben hätte im frühgeschichtlichen Sinne bedeutet, dass keine existenzielle Gefahr droht. Heute resultiert es aus einer allgemeinen Affinität zu dem entsprechenden Musikstil, positiven Erinnerungen, die mit dem speziellen oder assoziierten Titeln verknüpft sind, und einer zum Zeitpunkt der Rezeption bestehenden grundsätzlichen Aufnahmebereitschaft. Unter diesen Voraussetzungen können die Alarmfunktionen des vegetativen Systems gedämpft werden, Puls, Blutdruck und Atemfrequenz sinken, die Muskeln sind in der Lage zu entspannen und es entsteht eine Beruhigung. Ist das Musikerleben dagegen negativ, d.h. das Musikstück widerspricht den persönlichen Präferenzen, weckt unangenehme Erinnerungen oder es besteht keine Bereitschaft zur Rezeption, so werden die vegetativen Funktionen in Alarmbereitschaft versetzt. Stresshormone werden ausgeschüttet, Puls, Blutdruck und Atemfrequenz steigen und der Körper gerät in eine grundsätzliche Anspannung. Diesen nur bedingt vorhersagbaren subjektiven Reaktionen stehen die durch viele Studien und Forschungen belegten objektiven Wirkungsmechanismen gegenüber. Auch auf der Ebene objektiver Wirkungen lässt sich die Musik in zwei Gruppen unterscheiden: In die musikalische Primärebene und die Sekundärebene.¹²⁵ Die Primärebene ist die Ebene des noch unspezifizierten *Es*, auf der formende und Gestalt bildende, inkarnierende Kräfte wirken. Sie umfasst die rhythmischen Elemente der Musik, also die Ebene des Wollens und der Bewegung. Ihr sind die Tonart Dur und das männliche Prinzip zugeordnet.¹²⁶ Typisch sind tiefe Schwingungen und rhythmisierende Schlag-, Zupf- und Blasinstrumente. Primärmusik aktiviert den Kör-

¹²⁴ vgl. DAVID/ BERLIN/ KLEMENT: Seite 44 f

¹²⁵ vgl. SCHROEDER, Seite 316 f

per. Sie regt motorische Prozesse an und wirkt auf den Stoffwechsel, indem sie Blutkreislauf und Atmung belebt. Eine wesentliche Funktion ist ihre nach außen führende Wirkung aufgestauter Gefühle, der emotionale Ausdruck in der Katharsis. Primärmusik bewirkt Äußerung und nach außen führende körperliche Reaktionen.

Die Sekundärebene ist die Ebene des ausgeprägten *Ich*, auf der ordnende und reflektierende Kräfte wirken. Sie umfasst die melodischen und harmonischen Elemente, also die Ebenen des Denkens und des Fühlens. Ihr sind die Tonart Moll und das weibliche Prinzip zugeordnet.¹²⁷ Typisch sind hohe Schwingungen und klingende Instrumente mit einem hohen Tonumfang wie Streichinstrumente oder auch Gesang. Sekundärmusik wirkt regulierend auf die Stoffwechselvorgänge des Körpers und stimuliert Geist und Seele. Sie regt kreative Prozesse an und unterstützt die Konzentration, die Auseinandersetzung mit der Umwelt und eine moralische Orientierung. Sekundärmusik bewirkt die Verinnerlichung der äußeren Eindrücke und ihren seelischen und geistigen Ausdruck.

Eine musikalische Komposition besteht aus dem Zusammenwirken von Primär- und Sekundärmusik, also im Zusammenklang von Rhythmus, Melodie und Harmonie. Eine unterschiedliche Gewichtung oder eine Störung der Grundordnung dieser Elemente resultiert in einer entsprechenden Wirkung beim Hörer. Dafür lassen sich viele Beispiele aufzählen, von denen hier nur einige aufgeführt seien: Eine ausgeglichene Musik aus melodischen Harmonien, kleinen Intervallen, einem regelmäßigen Auf und Ab in einer langgezogenen gleichmäßig gebauten Melodie mit weichen und dunklen Klangfarben und einem regelmäßigen Rhythmus ohne Synkopen, gespielt in langsamem Tempo und geringer Lautstärke, wirkt beruhigend auf den gesamten Organismus.¹²⁸ Dissonanzen stören das harmonische Empfinden und wirken innerlich aufputschend, Konsonanzen dagegen bewirken eine seelische Gelöstheit. Eine einfache Melodie ist für den Denkprozess keine hohe Herausforderung, ermöglicht also Schwerpunkte im Fühlen oder Wollen, während eine komplexe Melodie Denken und Vorstellungskraft und damit auch Konzentration und Kreativität schult.¹²⁹ Angehaltene Akkorde wirken innerlich beruhigend und zugleich blutdrucksenkend, während kurz wiederholende Akkorde den Blutdruck erhöhen. Stark rhythmusbetonte Musik

¹²⁶ vgl. FELBER/ REINHOLD/ STÜCKERT, Seite 29 f

¹²⁷ vgl. FELBER/ REINHOLD/ STÜCKERT, Seite 29 f

¹²⁸ vgl. SEHHATI-CHAFAI/ KAU, Seite 181

¹²⁹ vgl. GÄCH, Seite 35 ff

unterstützt rhythmische Arbeitsprozesse, stört aber bei konzentrativer Tätigkeit; umgekehrt unterstützt am Ton orientierte Musik die Konzentration, verschlechtert aber rhythmische Arbeitsprozesse.¹³⁰ Rhythmen, die in ihrer Frequenz über dem Herztakt liegen, bewirken Unruhe, aktivieren Bewegungsimpulse und beschleunigen den Puls. Ebenso Synkopen, die nicht dem Herzrhythmus entsprechen, während Rhythmusfrequenzen im Herztakt beruhigend auf den Körper wirken.¹³¹ Extrem tiefe Frequenzen oder ein hoher Geräuschpegel wirken anregend, während gedämpfte Musik beruhigend wirkt. Laute Legatos wirken als starker Bewegungsimpuls, während leise Staccatos das aufmerksame Lauschen anregen.¹³² Motivwiederholungen und das daraus resultierende Wiedererkennen von Bekanntem wirken beruhigend für den Geist. Dagegen wirken starke klangliche, rhythmische, melodische, tempomäßige, harmonische oder dynamische Veränderungen beunruhigend.¹³³ Die Liste lässt sich endlos weiterführen. Bei genauer Betrachtung ist jedoch festzustellen, dass sich alle genannten Wirkungen aus der Art des Zusammenwirkens von Primärmusik und Sekundärmusik ableiten lassen.

¹³⁰ vgl. DUNCAN, Seite 17

¹³¹ vgl. KOTZBECK/ KNOBLAUCH, Seite 17

¹³² vgl. RULAND (2004a), Seite 120 ff

¹³³ vgl. GEMBRIS (1985), Seite 14 ff

3. Rezeptive Musik in der Theaterpädagogik

3.1 Diskussion

Seit der Möglichkeit, Musik mechanisch aufzuzeichnen und zu reproduzieren hat sich ihre Rolle in der Gesellschaft und infolgedessen auch ihre Struktur verändert: Aus der zuvor individuellen und lebendigen aktiven Sprache wurde ein kommerzielles Produkt, das den wirtschaftlichen Anforderungen entsprechen musste. Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts wird Populäre Musik als „auf volkstümlich schlichter, gesanglicher Melodik, auf eingängiger [...] Harmonik, auf periodischer Bauweise, die mit in der Regel gereimten Texten das Strophe-Refrain-Schema des Schlagers konstituiert, auf assoziativer Instrumentation und entsprechenden tonmalerischen Instrumenten sowie auf den jeweils aktuellen Tanzrhythmen“¹³⁴ aufbauend bezeichnet. BRUHN beschreibt sie als Produkt der Vermischung abendländisch-europäischer mit afro-amerikanischer Musik unter „Zurücknahme bis hin zur Umfunktionalisierung“ ihrer ursprünglichen Wesensmerkmale: „Die 'emotionalisierte Mathesis' und die Emanzipation von außermusikalischen Zwecken [sowie] die Spontaneität der aktualitätsbezogenen Kundgabe“ werden zu einem auf schematisierten, standardisierten, stereotypen und synthetischen Elementen basierenden technisch perfekten funktionslosen Produkt verfremdet.¹³⁵ Musik orientiert sich in ihrer Form nicht mehr an einem individuellen Aussagewert, sondern an marktwirtschaftlichen Prinzipien; sie wird als Ware produziert, vermarktet und konsumiert: „Der Profit [nimmt] das Funktionslose in seinen Dienst und erniedrigt es dadurch zum Sinnlosen und Beziehungslosen.“¹³⁶ Diese „Macht des Banalen“¹³⁷ erstreckt sich, von Massenmedien verbreitet und verwaltet, über alle Gesellschaftsschichten. Ihr Ursprung lag im durch entfremdete Arbeitsprozesse erzeugten Regenerations- und Zertreuungsbedürfnis und bestimmt nicht nur den Musikkonsum, sondern die gesamte sinnliche Wahrnehmung.

¹³⁴ vgl. SCHOENEBECK, Seite 67 f

¹³⁵ vgl. BRUHN, Seite 83 f

¹³⁶ vgl. ADORNO (1992), Seite 57 f

¹³⁷ vgl. ADORNO (1956), Seite 14 f

Produktion, Befriedigung und Reproduktion immer neuer Bedürfnisse¹³⁸, die dauerhafte Überreizung der Fernsinne¹³⁹, deren ursprüngliche Funktion die Wahrnehmung von Gefahrensituationen ist, und gleichzeitige Unterforderung der Nahsinne¹⁴⁰, die ein unmittelbares Körperempfinden vermitteln sollen, führen zu einem immer größeren Erlebnisbedürfnis bei gleichzeitiger Abstumpfung der Erlebnisfähigkeit. Die im kommerziellen und politischen Interesse erzeugte „weitgehende Standardisierung des Geschmacks und der Rezeptionsfähigkeit“¹⁴¹ unterstützt die Entwicklung einer konformen und kalkulierbaren Massengesellschaft.

Diesem Prozess zur 'Sinnlosigkeit', der konkreten Verkümmern der Rezeptionsorgane¹⁴², steht die Notwendigkeit einer individuellen Schulung der Wahrnehmungsfähigkeit als zentrale Aufgabe der Spiel- und Theaterpädagogik entgegen. Pädagogik, im Wortsinne die „Führung der Knaben“¹⁴³, wird von SOKRATES als die Führung zu Weisheit und Selbsterkenntnis beschrieben. Es ist ihre Aufgabe, den Menschen durch Wahrnehmung und Reflektion des Wahrgenommenen an der eigenen Gefühlswelt zur erlebten Erkenntnis zu führen, aus der er selbstbestimmte Handlungen ableiten kann.¹⁴⁴ Die Schulung der Wahrnehmungsfähigkeit ist damit eine Grundvoraussetzung für die seelisch-geistige Entwicklung und Entfaltung der individuellen Persönlichkeit.

Die Theaterpädagogik bietet durch ihre Verknüpfung von Bewegung, Bild und Sprache die Möglichkeit, alle Ebenen der Sensorik gleichermaßen zu aktivieren und dadurch die Erlebnisfähigkeit zu regenerieren. Musik kann dabei eine besondere Stellung einnehmen, da sie durch ihre strenge mathematische Ordnung als eigenständiges erzieherisches Mittel ordnende Prozesse in der Pädagogik aktiviert.¹⁴⁵ Im theaterpädagogischen Kontext wird jedoch meist nur populäre Musik und diese meist

¹³⁸ vgl. ADORNO/ EISLER, Seite 11

¹³⁹ Gehörsinn und Gesichtssinn (vgl. TRÄBERT, Seite 49 ff)

¹⁴⁰ Geruchssinn, Geschmackssinn und Tast- und Fühlsinn (vgl. TRÄBERT, Seite 49 ff)

¹⁴¹ vgl. ADORNO/ EISLER, Seite 11

¹⁴² Sogar beim Geschmackssinn ist mittlerweile ein starker Sensibilitätsrückgang nachweisbar: Gemäß Forschungsergebnissen liegt der Anteil der sogenannten Non-Taster, der Bevölkerungsgruppe, die nur noch über verkümmerte gustatorische Fähigkeiten verfügt, in den Industrienationen genetisch nachweisbar bei 25 Prozent. (vgl. SECKENDORFF, Seite 74 ff)

¹⁴³ pais (griech.): Knabe; agogein (griech.): führen

¹⁴⁴ vgl. STEINER (1987), Seite 62 ff, 108 ff

¹⁴⁵ vgl. SIEGENTHALER, Seite 32 f

nur als Begleitung oder Aufwertung für andere erzieherische Mittel verwendet, so dass sie „zu einem bloßen Ornament“ wird und „für unser Leben fast nichts mehr bedeutet als eine nette kleine Verzierung.“¹⁴⁶ Hier läuft der Anwender Gefahr, durch den massenmedialen Einsatz von populärer Musik einer Erlebnisfähigkeitsschulung und damit der Entwicklung einer individuellen und sozialen Persönlichkeit entgegenzuwirken. Populäre Musik bildet im theaterpädagogischen Kontext einen geeigneten Einstieg, da sie durch ihre Nähe zum Teilnehmer eine breite Akzeptanz verspricht, jedoch ist für vielschichtige kreative Prozesse die Verwendung komplexerer Musik¹⁴⁷ sinnvoll. Das Hören und Erleben von Musik ist erlernbar. STADELMANN schreibt: „Jeder Mensch hört, versteht, interpretiert und erlebt Musik entsprechend seinem ‚Vorwissen‘, entsprechend seiner (musikalischen) Biografie.“¹⁴⁸ Hier setzt der aktiv mit Musik gestaltete theaterpädagogische Unterricht an: Im bewussten Hören und Erleben von Musik wird die Wahrnehmungs- und Reflektionsfähigkeit geschult und in spielerischen oder theatralischen Handlungen zum kreativen Ausdruck geformt.

3.2 Fazit

Die theatral-gestalterische Arbeit auf der Basis von rezeptiver Musik ist ein geeignetes Mittel, um pädagogische Ziele zu erreichen. Durch sie wird das aktive Hören sensibilisiert, die Reflektion geschult und der kreative Ausdruck gefördert. Hemmungen und Barrieren, auch sprachliche, wie bei Teilnehmern mit Migrationshintergrund, können abgebaut und gruppenspezifische soziale Prozesse begünstigt werden. Ein gestalterisch-kreativer Umgang mit Musik entspricht in seiner Wirkung dem aktiven Musizieren; die für aktive Musik festgestellten Wirkungen¹⁴⁹ sind daher übertragbar.

¹⁴⁶ vgl. HARNONCOURT, Seite 9

¹⁴⁷ Trotz grundsätzlicher Ablehnung kann auch komplexe klassische Musik im kreativen Prozess große Zustimmung finden: Dies zeigen die Reaktionen von Teilnehmern, z.B. im Projekt 'Rhythm is it!': „Mir gefällt eigentlich so eine Musik gar nicht, aber wenn ich dazu spielen muss [...], dann macht mir das auch Spass und dann gefällt mir auch die Musik dazu [...]“ (vgl. GRUBE/ SÁNCHEZ LANSCH, Zeit 1:25:15)

¹⁴⁸ STADELMANN, Seite 17; dazu auch INAYAT KHAN, Seite 72

¹⁴⁹ vgl. Ausführungen zur Bastian-Studie, Kapitel 2.1.2

Zentrale Aufgabe der Theaterpädagogik ist die prozessorientierte Ausprägung und Entwicklung individueller und sozialer Kompetenzen. Ihr Ziel ist zunächst nicht das Hervorbringen künstlerischer Produkte oder die Korrektur von Entwicklungsstörungen. Jedoch lassen sich weder der künstlerische noch der therapeutische Aspekt ganz von der pädagogischen Arbeit trennen, weshalb der Anleitende schnell an die Grenzen seiner Kompetenzen stoßen kann.

Musik durchdringt aufgrund ihrer Ursprünglichkeit und universellen Ordnung alle Bereiche des Menschlichen. In der Theaterpädagogik ist sie sowohl als eigenständiges und eigendynamisches Mittel als auch zur Unterstützung anderer Mittel einsetzbar. Die Rezeption von Musik verursacht objektive, kalkulierbare Wirkungen und kann daher zielorientiert genutzt werden. Sie verursacht aber auch subjektive Wirkungen, die aufmerksam beobachtet müssen: Rezeptive Musik ist unmittelbarer als jedes andere theaterpädagogische Mittel therapeutisch wirksam; die Medizin konstatiert ihr sogar medikamentöse Wirkung. Daher ist ein aktiver und bewusst reflektierender Umgang mit ihr ebenso notwendig, wie der Transfer musikbasierter Übungen in eine von Musik unabhängige Durchführung. So kann die bewusste Konfrontation mit ihren Wirkungen ermöglicht und die Reflektion an der eigenen Gefühlswelt verstärkt werden.

Die Auswahl der in der Theaterpädagogik eingesetzten Musik richtet sich nach ihrem Einsatzgebiet. Grundsätzlich ist jede Art von Musik einsetzbar, jedoch sind die Anforderungen an eine ausschließlich begleitende oder aktivierende Musik von denen an eine Musik als Basis für imaginative und gestalterische Prozesse verschieden. Im Einsatz zur Unterstützung oder Bereicherung von Spielen und Übungen ist es sinnvoll, auf kompositorisch einfache Musik zurückzugreifen. Hier kommt der Musik nur eine funktionale Aufgabe zu; im Vordergrund steht die Kalkulierbarkeit von Reaktion und Wirkung. Schnelle, rhythmusbetonte Musik kann aktivierend und Walzer beschwingend wirken, bekannte Werbungs- oder Fernsehserienmusik kann aufheitern. Bekannte Titel stoßen oft auf eine hohe Akzeptanz, während weniger bekannte Musik den Vorteil einer größeren Neutralität hat. Gute Beispiele sind Zigeunermusik, jüdischer Klezmer, osteuropäischer Brass und rhythmusbetonte Percussionmusik. Musik als Grundlage für kreative und imaginationsfördernde Prozesse sollte dagegen möglichst vielschichtig und offen sein, da sonst das Maß des Erlebnisspielraums zu

begrenzt ist. Je geringer die musikalische Vielfalt ist, desto kalkulierbarer wird auch das kreative Ergebnis sein.¹⁵⁰ Bekannte Musik ist zur Erzeugung freier kreativer Impulse ebenso wenig geeignet, wie Musik mit einem textlich vorgegebenen Inhalt. Die Teilnehmer sollten möglichst unbefangen sein, um sich jenseits von Prägungen und fertigen Assoziationen oder Vorgaben frei auf eine individuelle kreative Ebene einlassen zu können. Beispiele finden sich insbesondere im Bereich der klassischen Musik, die in einer kreativen Auseinandersetzung eine hohe Akzeptanz erreichen kann, aber auch in allen anderen Musikstilrichtungen. Für spezielle Färbungen der Arbeit eignen sich auch Klang- oder Geräuschexperimente.

Wesentliche Merkmale von Musik sind eine kompositorische Geschlossenheit und der regelmäßige Wechsel zwischen Spannung und Entspannung. Es bietet sich daher an, auch einen musikalisch gestalteten Unterricht oder ein Gesamtprojekt kompositorisch zu betrachten. Eine Geschlossenheit des Ganzen mit einer eindeutigen inhaltlichen „Melodie“, refrainartig wiederkehrenden Elementen und einem regulierenden Rhythmus zwischen Aktion und Entspannung, Musik und Stille führt zu einem harmonischen und harmonisierenden Empfinden des Unterrichts. Beim Experimentieren mit Stille¹⁵¹ ist jedoch zu berücksichtigen, dass sie eine sehr ungewohnte Situation darstellen und daher Unruhe auslösen kann¹⁵².

Die allgegenwärtige Beschallung und Geräuschbelastung führt zu dem Schluss, dass im theaterpädagogischen Kontext nicht mehr Musik eingesetzt werden sollte, als zum Erreichen der pädagogischen Ziele notwendig ist. Dies gilt insbesondere für den funktionalen Einsatz von Musik zur Unterstützung von Spielen und Übungen, die meist auch ohne einen musikalischen Rahmen realisierbar sind.

Ziel des Einsatzes von Musik in der Theaterpädagogik ist an erster Stelle die Schulung der Sinneswahrnehmung. Dieses Ziel kann nur erreicht werden, wenn den Teilnehmern die Möglichkeit für ein aktives und bewusstes Hören gegeben wird, aus dem dann mit Bewusstsein durchdrungene Reflektionen und selbstbestimmte Handlungen entstehen können. Es ist die Aufgabe des Theaterpädagogen, Quantität und

¹⁵⁰ vgl. GEIGER, Seite 98

¹⁵¹ 1952 wurde das Stück 4'33" von John Cage uraufgeführt. Es besteht aus 3 Sätzen mit einer Gesamtlänge von 4 Minuten und 33 Sekunden ohne Noten, nur mit der Anweisung *tacet*, d.h. alle Instrumentalisten oder Sänger pausieren, für alle Stimmen. Das Stück hatte in den 50er Jahren eine Diskussion um die Definition von Musik und Stille entfacht.

¹⁵² vgl. KALWA (2004), Seite 71 ff

Qualität der von ihm eingesetzten Musik auf eine Zweckmäßigkeit hinsichtlich dieses Ziels zu überprüfen, um sich vom konsumgerichteten Warencharakter der Musik und von einem von allgegenwärtiger Beschallung geprägten Alltag positiv zu unterscheiden.

3.3 Einsatzmöglichkeiten von Musik in der Theaterpädagogik

3.3.1 Musikspiele und –übungen

Musik ist in der Theaterpädagogik ein verbreitetes Mittel, um in Spielen und Übungen die Dynamik zu unterstützen, Stimmungen zu erzeugen oder die Phantasie der Teilnehmer zu fördern. Zu fast jedem Spiel ist eine musikalische Begleitung möglich. Viele Spiele, wie zum Beispiel Musik-Stop-Spiele, Tanzspiele, Rhythmusspiele und Singspiele bauen unmittelbar auf Musik auf. Auch viele Übungen lassen sich mit musikalischer Begleitung gezielt unterstützen oder basieren unmittelbar auf der Wahrnehmung akustischer Reize. Dazu gehören Tanzübungen, als Beispiel die '5 Rhythmen' nach Gabriele Roth, Rhythmusübungen, wie Klatschkreise, Rhythmusmaschinen oder auch speziell die TaKeTiNa-Übungen¹⁵³, Sensibilisierungsübungen, wie zum Beispiel alle Blind-Übungen, Entspannungs- und Konzentrationsübungen. Tanzübungen unterstützen den kreativen Ausdruck, wobei der musikalische Raum Hemmungen zum individuellen Körperausdruck abbaut. Rhythmusübungen haben eine entscheidende Wirkung auf den individuellen Strukturierungs- und Harmonisierungsprozess. Sensibilisierungsübungen mit Musik dienen der Schulung des Gehörs, das für Gruppenprozesse wesentlichste Sinnesorgan, da Töne und Geräusche innerhalb einer Gruppe nahezu gleichermaßen wahrgenommen werden, während alle anderen Sinneswahrnehmungen im Rahmen des Blickfelds oder eines Körperkontakts individuell beschränkt sind.

¹⁵³ vgl. FLATISCHLER

3.3.2 Musik als kreative Grundlage

Es gibt verschiedene Möglichkeiten, Musik als kreatives Mittel in der Theaterpädagogik einzusetzen. Die musikalische Grundlage und der inhaltliche Handlungsrahmen bilden dabei die Grundlage. Je nach Vorhandensein einer Handlung ergeben sich die unterschiedlichen Ansätze der pädagogischen Arbeit.

Die 'Szenische Interpretation von Musiktheater'¹⁵⁴ ist ein Konzept der Musikpädagogik, das auf vorgegebenen Musiktheaterstücken mit bereits feststehenden Handlungen aufbaut. Zunächst auf die Oper beschränkt, ist das Repertoire inzwischen auf Operette, Musical, absolute und programmatische Klassik, Lieder und Gebrauchsmusik erweitert. Gegenstand ist das Hören und die aktive szenische Gestaltung mit musikalischen Mitteln. Ziel ist es, den Schülern Werke des Musiktheaters näher zu bringen, die vokalen und instrumentalen Fertigkeiten zu schulen sowie das Gehör zu bilden. Der Ablauf ist in fünf Phasen eingeteilt: Die Vorbereitungsphase dient mit Übungen der Aufwärmung und Spielvorbereitung; die Einfühlungsphase verschafft mit Materialien oder musikbegleiteten Hör- und Bewegungsaufgaben den Zugang zur Rolle; die szenisch-musikalische Arbeit ist das Spiel in der Rolle und die Ausführungsphase der Ausstieg aus der Rolle, letztere zur Verdeutlichung der Differenz zwischen eigener und fremder Identität; die Reflexionsphase dient der Auswertung der Erlebnisse. In der 'Szenischen Interpretation von Musiktheater' werden zwar vorwiegend Stücke mit einer festen inhaltlichen Handlung bearbeitet, jedoch ist die Interpretation gemäßigt konstruktivistisch, d.h. die Teilnehmer entwickeln im Rahmen der Handlungsvorgabe die Bedeutung des Stücks aufgrund ihrer individuellen Lebenserfahrung selbst.¹⁵⁵

Im Gegensatz zur 'Szenischen Interpretation von Musiktheater' geht die Methode 'MusikTheater - Von Musik zu Theater'¹⁵⁶ von einer vollständigen Ungebundenheit an inhaltliche Vorgaben aus. Musik verschiedenster Stilrichtungen dient der freien Improvisation, Figuren- und Handlungsfindung und konkreten szenischen Arbeit als Grundlage. Der erste Schritt umfasst Übungen, Spiele und Improvisationen zu ver-

¹⁵⁴ Konzept von Wolfgang Martin Stroh, erarbeitet im Jahr 1985 an der Universität Oldenburg.

¹⁵⁵ vgl. KOCH/ STREISAND, Seite 305 ff

¹⁵⁶ Das Konzept für 'MusikTheater - Von Musik zu Theater' ist im Rahmen des gleichnamigen theaterpädagogischen Abschlussprojekts an der Theater-Akademie-Stuttgart im Frühjahr 2006 entstanden.

schiedenen Musikstücken. Eine gemeinsame, an den gängigen Regeln orientierte Improvisation führt zur als Gruppenentscheidung getroffenen Festlegung auf einen Titel als Gegenstand der folgenden Arbeit. Im zweiten Schritt findet eine Aufgliederung der Gruppe in ihre einzelnen Teilnehmer und der Musik in ihre unterschiedlichen Stimmen statt. Nach intensiver Arbeit mit den Charakteristika der unterschiedlichen Stimmen findet eine individuelle Entscheidung jedes Teilnehmers für eine der Stimmen statt. Jeder Teilnehmer erarbeitet nun ein umfangreiches Rollenprofil auf Basis der gewählten Stimme. Der dritte Schritt führt die einzelnen Teilnehmer in den von ihnen erarbeiteten Rollen wieder in einer freien Improvisation zusammen, woraus die Erarbeitung einer szenischen Handlung als Ergebnis der entstehenden Beziehungen zwischen den Rollen resultiert. Diesem Schritt lässt sich die Ausarbeitung einer reproduzierbaren Szene oder eines Stücks anschließen. Ziel der Arbeit sind neben einer intensiven Schulung des Gehörs gruppenspezifische Entwicklungen unter dem Aspekt der Spannung zwischen Individualisierungs- und Integrationsprozess.

Beide Methoden setzen eine einen sensiblen und bewussten Umgang mit der gehörten Musik voraus. Die differenziert wahrgenommene Musik wird zur Grundlage der eigenen Rolle und führt schließlich zur szenischen Darstellung des Gehörten. Damit sind beide Methoden zur Bewusstseinsförderung und Persönlichkeitsentwicklung geeignet.

SCHLUSSBEMERKUNG

Die Arbeit in dem Projekt 'MusikTheater - Von Musik zu Theater' und die Sekundärforschung für die vorliegende Diplomarbeit haben die Notwendigkeit, sich eingehend mit den Rezeptionsweisen und Wirkungen von Musik vertraut zu machen, bevor sie in der theaterpädagogischen Praxis eingesetzt wird, deutlich gemacht.

Jeder pädagogischen Arbeit muss eine intensive und bewusste Beschäftigung mit den eingesetzten Mitteln vorausgehen, um einen bewussten Umgang mit ihnen vermitteln zu können. Dies gilt insbesondere für Musik als Mittel oder als kreative Grundlage im Unterricht, da hier die Grenze zur therapeutischen Wirkung sehr nahe ist. Musik wirkt - bewusst oder unbewusst. Daher sollte der Anleitende umfangreiche Kenntnisse über die Art der Wirkung der verschiedenen musikalischen Elemente, über die Hintergründe des alltäglichen Musikkonsums und über manipulative Strategien mit Musik informiert sein, um dem Unterricht den Umfang und die Art von Musik zukommen zu lassen, die zur Erreichung der pädagogischen Ziele geeignet ist.

In diesem Sinne ist die vorliegende Arbeit als Anregung zu einer intensiven und vor allen Dingen bewussten Beschäftigung mit dem Thema Musik zu verstehen, damit sie wieder zu dem unschätzbaren wertvollen Begleiter der Pädagogik werden kann, der sie seit Beginn der menschlichen Kulturentwicklung gewesen ist.

QUELLEN

- [1] Adorno, Theodor W.: *Dissonanzen - Musik in der verwalteten Welt*. Verlag Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1956.
- [2] Adorno, Theodor W.: *Einleitung in die Musiksoziologie - Zwölf theoretische Vorlesungen*. 8. Auflage. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1992.
- [3] Adorno, Theodor W.; Eisler, Hanns: *Komposition für den Film*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1976.
- [4] Albrecht, Michael von (Hrsg.): *Iamblichos - Pythagoras: Legende, Lehre, Lebensgestaltung*. 2. Auflage. Artemis Verlag, Zürich, 1985.
- [5] Berendt, Joachim-Ernst: *Nada Brahma - Die Welt ist Klang*. 19. Ausgabe. Rowohlt Verlag, Reinbek, 2004.
- [6] Bolin, Norbert: „... nicht fraglos mehr das Gute?“ - *Mentalitätsgeschichtliche Aspekte zum Terminus der Musikverabreichung*. In: Bolin, Norbert: *Wortklang*. <http://www.wortklang.de/art/droge.html>
- [7] Boothe, Brigitte: *Urvertrauen - Protokoll zur Vorlesung „Hoffnung“*. Universität Zürich, Psychologisches Institut, 24.11.2003. <http://www.psychologie.unizh.ch/klipsa/team/boothe/lehre/ws03/documents/ProtokollVorlesungEntwicklungspsychologieWS0304Hoffnung24.pdf>
- [8] Brinkmann, Rainer O.: *Szenische Interpretation von Musiktheater*. In: Koch, Gerd; Streisand, Marianne (Hrsg.): *Wörterbuch der Theaterpädagogik*. Schibri-Verlag, Berlin, 2003.
- [9] Bruhn, Herbert; Oerter, Rolf; Rösing, Helmut: *Musik und Psychologie - Musikpsychologie*. In: Bruhn, Herbert; Oerter, Rolf; Rösing, Helmut (Hrsg.): *Musikpsychologie – Ein Handbuch*. Rowohlt Verlag, Hamburg, 1993.
- [10] Bücher, Karl: *Arbeit und Rhythmus*. 4., neubearbeitete Auflage. B. G. Teubner Verlag, Leipzig, 1909.
- [11] Clynes, M.: *On music and healing*. In: Spintge, Ralph; Droh, Roland (Hrsg.): *Musik in der Medizin – Music in Medicine*. Springer Verlag, Berlin, 1987.
- [12] Dahlhaus, Carl; Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg.): *Brockhaus Riemann - Musiklexikon in zwei Bänden*. Verlag F. A. Brockhaus, Wiesbaden, 1979.
- [13] David, E.; Berlin, J.; Klement, W.: *Physiologie des Musikerlebens und seine Beziehung zur trophotropen Umschaltung im Organismus*. In: Spintge, Ralph; Droh, Roland (Hrsg.): *Musik in der Medizin – Music in Medicine*. Springer Verlag, Berlin, 1987.
- [14] Dreyer, Ernst-Jürgen: *Goethes Ton-Wissenschaft – Vom Ursprung der Musik; Die Tonmonade; Vom Tod der Musik*. Verlag Ullstein, Frankfurt am Main, 1985.
- [15] Droh, Roland: *Einführung*. In: Spintge, Ralph; Droh, Roland (Hrsg.): *Musik in der Medizin – Music in Medicine*. Springer Verlag, Berlin, 1987.
- [16] Duncan, Graham-Rowe: *Kill the music if you want good grades*. In: *New Scientist magazine (Ausgabe 2282, 17.03.2001)*. Reed Business Information Ltd., London, 2001.

- [17] Felber, Rosmarie; Reinhold, Susanne; Stückert, Andrea: *Anthroposophische Kunsttherapie. Band 3: Musiktherapie und Gesangstherapie*. 2. Auflage. Verlag Urachhaus, Stuttgart, 2003.
- [18] Finscher, Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 2. Auflage. Bärenreiter Verlag, Kassel, 2000.
- [19] Flatischler, Reinhard: *Die vergessene Macht des Rhythmus*. Synthesis Verlag, Essen, 1984.
- [20] Flender, Reinhard; Rauhe, Hermann: *Schlüssel zur Musik - Neue Einblicke in die Welt der Musik*. Schott Musik International, Mainz, 1998.
- [21] Florschütz, Till Mathias: *Anthroposophische Musiktherapie*. In: Decker-Voigt, H-H.; Knill, P. J.; Weymann, E. (Hrsg.): *Lexikon Musiktherapie*. Hogrefe Verlag, Göttingen, 1996.
- [22] Fuss, Holger: *Die Diktatur der sanften Klänge*. In: *Zeitwissen (Ausgabe 04/2005)*. Zeitverlag, Hamburg, 2005.
<http://www.zeit.de/zeit-wissen/2005/04/Muzak.xml>
- [23] Gäch, Angelika: *Das anthroposophische Menschenbild*. In: Beilharz, Gerhard (Hrsg.): *Musik in Pädagogik und Therapie*. Verlag Freies Geistesleben, Stuttgart, 2004.
- [24] Geiger, Edith M.: *GIM - The Bonny Method of Guided Imagery Music - Imaginative Psychotherapie mit Musik nach Helen Bonny - Eine Übersicht*. In: Frohne-Hagemann, Isabelle (Hrsg.): *Rezeptive Musiktherapie - Theorie und Praxis*. Reichert Verlag, Wiesbaden, 2004.
- [25] Gembris, Heiner: *Die Entwicklung musikalischer Fähigkeiten*. In: Motte-Haber, Helga de la (Hrsg.): *Handbuch der systematischen Musikwissenschaft. Band 3: Musikpsychologie*. Laaber-Verlag, Laaber, 2005.
- [26] Gembris, Heiner: *Musikhören und Entspannung*. Verlag der Musikalienhandlung Wagner, Hamburg, 1985.
- [27] Godwin, Joscelyn: *Musik und Spiritualität - Quellen der Inspiration in der Musik von der Frühzeit bis in die Moderne*. Scherz Verlag, Bern 1989.
- [28] Grube, Thomas; Sánchez Lansch, Enrique: *Rhythm is it - You can change your life in a danceclass*. Boomtownmedia, Berlin, 2004.
- [29] Haake, Anneli Beronius: *Music listening practices in workplace settings in the UK: An exploratory survey of office-based settings*. University of Sheffield, Department of Music, 27.09.2006.
<http://www.shef.ac.uk/content/1/c6/05/52/50/ICMPC9%20ABH%20.doc>
- [30] Harnoncourt, Nikolaus: *Musik als Klangrede – Wege zu einem neuen Musikverständnis*. 2. Auflage. Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1986.
- [31] Honolka, Harro (Hrsg.): *Schlüsselqualifikationen - Das Plus eines universitären Studiums. Informationen für Studierende, Lehrende und Arbeitgeber*. Ludwig-Maximilians-Universität München, Januar 2003.
- [32] Husemann, Armin Johannes: *Der musikalische Bau des Menschen - Entwurf einer plastisch-musikalischen Menschenkunde*. Verlag Freies Geistesleben, Stuttgart, 1982.

- [33] Inayat Khan, Pir-o-Murshid Hazrat: Musik und kosmische Harmonie aus mystischer Sicht. 3. Auflage. Verlag Heilbronn, Heilbronn, 1990.
- [34] JIM-Studie 2005, Medienpädagogischer Forschungsverbund Südwest. Stuttgart, 2005.
<http://www.mpfs.de>
- [35] Kalwa, Michael: *Musikunterricht an Waldorfschulen*. In: *European Music Journal*. Verlag für neue Medien, 2.08.2001.
<http://www.music-journal.com/index.htm>
- [36] Kalwa, Michael: *Aspekte zum Einsatz elektro-akustischer Medien*. In: Beilharz, Gerhard (Hrsg.): *Musik in Pädagogik und Therapie*. Verlag Freies Geistesleben, Stuttgart, 2004.
- [37] Kotzbeck, Elisabeth; Knoblauch, Renate: *Töne die heilen*. In: *Abenteuer Philosophie (Ausgabe 2/1997)*. Eigenverlag Abenteuer Philosophie, Graz, 1997.
- [38] Kraus, Werner: *Die Heilkraft der Musik - Einführung in die Musiktherapie*. Verlag C. H. Beck, München, 1998.
- [39] Lyon, Gert: *Materialien zur Einführung in Konzepte, Modelle und Theorien der Psychoanalyse*. Universität Graz, Arbeitskreis für Psychoanalyse Linz/ Graz, Oktober 2002.
<http://www.uni-graz.at/%7Elyong/vorlesung/skriptum02-03.doc>
- [40] Meyer, Claudia: *Das musikdidaktische Konzept Maria Montessoris*. In: Kalwa, Michael: *Musikunterricht an Waldorfschulen*. Verlag für neue Medien, 2001.
<http://www.music-journal.com/index.htm>
- [41] North, Adrian; MacKenzie, Liam: *„Moosic study‘ reveals way of increasing milk yields*. University of Leicester, Pressemitteilung No. 67, Juni 2001.
<http://www.le.ac.uk/press/press/moosicstudy.html>
- [42] Oelkers, Jürgen: *Gehört Musik zur Bildung?*. Universität Zürich, Pädagogisches Institut, 15.03.2003
http://www.paed.unizh.ch/ap/downloads/oelkers/Vortraege/096_Sindelfingen.pdf
- [43] Oelkers, Jürgen: *Schlüsselqualifikationen oder Standards? - Zur Entwicklung des Gymnasiums*. Universität Zürich, Pädagogisches Institut, 18.01.2002
www.paed.unizh.ch/ap/downloads/oelkers/Vortraege/046_Muttenzdef.pdf
- [44] Pfeiffer, Thomas: *„Hurra, hurra, ein Nigger brennt“ - Funktion und Bedeutung der Musik für den Rechtsextremismus in Deutschland*. In: Bendikowski, Tillmann; Gillmann, Sabine; Jansen; Leniger, Markus; Pöppmann, Dirk (Hrsg.): *Die Macht der Töne - Musik als Mittel politischer Identitätsstiftung im 20. Jahrhundert*. Verlag Westfälisches Dampfboot, Münster, 2003
- [45] Riehm, Peter-Michael: *Was ist Musik?* In: Beilharz, Gerhard (Hrsg.): *Musik in Pädagogik und Therapie*. Verlag Freies Geistesleben, Stuttgart, 2004.
- [46] Roederer, J. G.: *Why do we love music? A Search for the survival value of music*. In: Spintge, Ralph; Droh, Roland (Hrsg.): *Musik in der Medizin – Music in Medicine*. Springer Verlag, Berlin, 1987.
- [47] Rosenstiel, Lutz von: *Musik und Arbeit*. In Bruhn, Herbert; Oerter, Rolf; Rösing, Helmut (Hrsg.): *Musikpsychologie – Ein Handbuch*. Rowohlt Verlag, Hamburg, 1993.

- [48] Rösing, Helmut: *Kulturpsychologische Aspekte - Sonderfall Abendland*. In: Bruhn, Herbert; Oerter, Rolf; Rösing, Helmut (Hrsg.): *Musikpsychologie – Ein Handbuch*. Rowohlt Verlag, Hamburg, 1993.
- [49] Ruland, Heiner: *Rhythmos und Tonos*. In: Beilharz, Gerhard (Hrsg.): *Musik in Pädagogik und Therapie*. Verlag Freies Geistesleben, Stuttgart, 2004a.
- [50] Ruland, Heiner: *Dur und Moll als Urpolarität*. In: Beilharz, Gerhard (Hrsg.): *Musik in Pädagogik und Therapie*. Verlag Freies Geistesleben, Stuttgart, 2004b.
- [51] Sandelan; Rohr, Wulfing von: *Einklang - Heilen mit Musik*. Droemersch Verlag, München, 1995.
- [52] Schering, Arnold: *Über Musikhören und Musikempfinden im Mittelalter*. In: Schwartz, Rolf (Hrsg.): *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1921 - XXVIII. Jahrg., 2. Teil*. Verlag von C. F. Peters, Leipzig, 1922.
- [53] Schroeder, W. Ch.: *Musiktherapie – Psychotherapie im Medium Musik*. In: Spintge, Ralph; Droh, Roland (Hrsg.): *Musik in der Medizin – Music in Medicine*. Springer Verlag, Berlin, 1987.
- [54] Schulz, Johanna von: *Heilende Kräfte in der Musik - Musiktherapie als Eingliederungshilfe für alle Behinderten*. Drei Eichen Verlag, München, 1981.
- [55] Seckendorff, Klaus von: *Zungenbrecher – Alarmsignale von der Zunge*. In: *Wissen (Ausgabe 12, November/ Dezember 2006)*. Verlag Süddeutsche Zeitung, München, 2006.
- [56] Sehhati-Chafai, Gh.; Kau, G.: *Vergleichende Untersuchung über die anxiolytische Wirkung von Valium und Musik bei Patienten während einer Operation in Regionalanästhesie*. In: Spintge, Ralph; Droh, Roland (Hrsg.): *Musik in der Medizin – Music in Medicine*. Springer Verlag, Berlin, 1987.
- [57] Siegenthaler, Hermann: *Einführung in die Musikpädagogik*. Verlag Musikhaus Pan AG, Zürich, 1981.
- [58] Smeijsters, Henk: *Methoden der psychotherapeutischen Musiktherapie*. In: Decker-Voigt, H-H.; Knill, P. J.; Weymann, E. (Hrsg.): *Lexikon Musiktherapie*. Hogrefe Verlag, Göttingen, 1996.
- [59] Spintge, Ralf: *Physiologie, Mathematik, Musik und Medizin - Definitionen und Konzepte für die Forschung*. In: Berger, Lutz: *Musik, Magie & Medizin*. Heidelberg, 2002.
<http://www.musikmagieundmedizin.com/Musikartikel/spintge.html>
- [60] Spintge, Ralf: *Psychophysiologische Operations-Fitness mit und ohne anxiolytischer Musik*. In: Spintge, Ralph; Droh, Roland (Hrsg.): *Musik in der Medizin – Music in Medicine*. Springer Verlag, Berlin, 1987.
- [61] Stadelmann, Willi: *Macht Musik klug? Bildet Klassik das Gehirn?* In: Hanschik, Winfried (Hrsg.): *Crescendo - Das Klassikmagazin*. Ausgabe 07/2006. Port Media, München, Dezember 2006.
- [62] Steiner, Rudolf: *Bausteine zu einer Erkenntnis des Mysteriums von Golgatha (GA 175)*. 3. Auflage. Rudolf Steiner Verlag, Dornach, 1996.
- [63] Steiner, Rudolf: *Die Philosophie der Freiheit*. 15. Auflage. Rudolf Steiner Verlag, Dornach, 1987

- [64] Tame, David: Die geheime Macht der Musik - Transformation des Selbst und der Gesellschaft durch Musik. Musikverlag Pan AG, Zürich, 1991.
- [65] Träbert, Detlef: *Was tun? - So lernt mein Kind sich konzentrieren*. Aol-Verlag, Lichtenau-Scherzheim, 2006.
- [66] Weber, Ernst Waldemar: *Schulversuche mit erweitertem Musikunterricht in der Schweiz*. In: Scheidegger, Josef; Eiholzer, Hubert (Hrsg.): *Persönlichkeitsentfaltung durch Musikerziehung*. Musikedition Nepomuk, Aarau, 1997.
- [67] Worm, Karsten (Hrsg.): *Platon im Kontext - Sämtliche Werke auf CD-ROM*. Karsten Worm, Info-Software, Berlin, 1998.