

## ■ ORIGINALBEITRÄGE

Hartmut Kapteina

### **Zur Ästhetik der musikalischen Improvisation in der Musiktherapie<sup>1</sup>**

The Aesthetics of Musical Improvisation in Music Therapy

#### **Summary**

The article offers a survey of the historical context in which »group improvisation« developed, taking an aesthetic perspective which throws fresh light on the life work of Lilli Friedemann and its impact on the theory and practice of music pedagogy and music therapy. The relevance of aesthetic theorems for the practice of music pedagogy and music therapy becomes apparent.

#### **Zusammenfassung**

Anliegen dieses Beitrags ist es, auf den historischen Kontext der Entstehung der »Gruppenimprovisation« zurückzublicken und dabei einen ästhetischen Betrachtungswinkel aufzuzeigen, von dem aus das Lebenswerk von Lilli Friedemann und seine Auswirkungen auf musikpädagogische und musiktherapeutische Theoriebildung und Praxis neu beleuchtet werden. Dabei wird die Relevanz ästhetischer Theoreme für die musikpädagogische und -therapeutische Praxis aufgezeigt.

#### **Keywords**

Improvisation – aesthetics – sound colour – Lilli Friedemann – New Music of the twentieth century

Musikästhetik bezieht sich auf die Wahrnehmung und Gestaltung musikalischer, Ästhetik allgemein auf sinnliche Phänomene. Improvisation wird nicht wie bei Ernest Ferand als an tonale Vorlagen oder vorgegebene Formabläufe gebundene Variation verstanden, sondern im Sinne des musikalischen Phantasierens, wenn »der Spieler seinen musikalischen Eingebungen ohne Einschränkungen folgt« (Ferand, 1938, S. 10). Dabei wird »das geistige, ideelle Moment musikalischen Schaffens mit dem materiellen Moment der körperlichen Realisierung zur un-

---

1 Lilli Friedemann (1906–1991) zum 100. Geburtstag

trennbaren Einheit« (ebd. S. 426), es kommt zur unmittelbaren Verbindung von »Meditation und Exekution« sei (ebd. S. 19).

Auch Ernst Kurth, der große Musiktheoretiker am Beginn des vorigen Jahrhunderts, betont in seinem Lehrbuch der Musikpsychologie, dass wir im Grunde nicht den Ton, sondern immer die Psyche beobachten, »über die uns schon der Ton alle möglichen Sonderbarkeiten verrät« (Kurth, 1947, S. 11). In den »Grundlagen des linearen Kontrapunktes« erläutert er, dass wir zur Kennzeichnung von Tonverhältnissen räumliche Begriffe, wie Tonhöhe, Lage, »Zwischenräume« (= Intervalle) etc. verwenden und damit »die rein klanglichen Eindrücke, das Ertönen, der Sphäre des Wesenlosen und aus dem an sich Unkörperlichen der Tonwelt, das von räumlicher Ausdehnung und Masse frei ist,« entheben. Dabei erstehe »eine Art greifbarer Körperlichkeit innerhalb des Tönespiels« (Kurth, 1916, S. 35).

Die Vorstellung der Einheit von Geistigem, Ideellem und Körperlichem ist folglich Kennzeichen der ganzheitlich orientierten Musikpädagogik von Lilli Friedemann im Sinne der »Entwicklung der Gesamtpersönlichkeit« (Friedemann, 1973, S. 4). Sie entspricht der Auffassung vom Menschen als bio-psycho-sozialer Ganzheit wie sie die Kasseler Konferenz der Musiktherapeutischen Vereinigungen (1998) als für das Selbstverständnis von Musiktherapie verbindlich erklärte.

Bei den ersten Kongressen der Deutschen Gesellschaft für Musiktherapie gehörte Lilli Friedemann zum festen Kreis der Referentinnen. Etwa ab Mitte der Achziger Jahre wurde sie nicht mehr eingeladen. Das hat sie verletzt und gekränkt. Sie war zurecht davon überzeugt, mit ihrer Pionierarbeit »Gruppenimprovisation« der in Westdeutschland neu entstehenden Disziplin »Musiktherapie« gute Dienste leisten zu können. Doch die damals maßgeblichen Funktionäre orientierten sich zunehmend einseitig an den anerkannten verbalen Psychotherapien (z.B. Psychoanalyse, Gestalttherapie, Verhaltenstherapie, morphologische Psychologie und anderen). Lilli Friedemann war an diesen Psychotherapie-Theorien nicht interessiert; sie wusste, dass die entscheidenden Impulse in der Musiktherapie wie in der Musikpädagogik aus der erlebten Musik heraus kommen müssen.

Auch Paolo Knill betonte, dass musiktherapeutische Theoriefindung *grundsätzlich musikimmanent* zu betreiben sei. Die psychotherapeutischen Konzepte, nach denen die musikalische Improvisation angewandt, beschrieben und ausgewertet wird, sollten sich »direkt aus der Bedeutung der Musik in der therapeutischen Begegnung und nicht aus der Umdeutung in die psychologisch-reduktive Sprache psychotherapeutischer Modelle« ergeben. Durch solche Umdeutungen können Reichtum und Tiefe der musikalischen Begegnung verloren gehen« (Knill, 1990, S. 57).

Die Vereinbarungen der Kasseler Konferenz stellten wieder das »Wahrnehmen, Erleben, Erkennen, Verstehen und Handeln« in der Musik als »vom Menschen gestalteter Schall« in den Mittelpunkt, und damit musikästhetische Kategorien, an denen sich der therapeutische Effekt im Sinne von »Entwicklung der Gesamtpersönlichkeit« verwirklicht.

## Szene aus meiner musiktherapeutischen Praxis

Frau T. hat mich nach einem längeren stationären Aufenthalt in einer Psychosomatischen Klinik um eine musiktherapeutische Anschlussbehandlung gebeten. Sie ist verheiratet und hat vier Kinder im Alter zwischen sechs und zwölf Jahren. Neben dem Fulltimejob als Hausfrau und Mutter arbeitet sie freiberuflich als Designerin. Die Diagnose der Klinik lautet: Dissoziative Störung und Post-traumatische Belastungsstörung (F 44.9, F 43.1 nach ICD-10). Besonders beeinträchtigend sind stundenlange Ausnahmezustände, während derer die Patientin abwesend erscheint, in teilnahmslose Reglosigkeit verfällt und den Körper hin und her wiegend vor sich hinstarrend krampfhaft ihre Hände ringt. Nach ihrer Aussage treten diese Zustände unvermittelt in emotional irritierenden sozialen Situationen auf. »Ich weiß dann nicht, wie das gemeint ist, was da gerade gesagt und getan wird.« Nach den ersten Sitzungen wird klar, dass es sich bei ihr um eine frühe, präverbale Interaktionsstörung handelt, die erfahrungsgemäß mit musikalischen Erfahrungen erfolgversprechend bearbeitet werden kann.

In der musiktherapeutischen Szene, die ich schildern möchte, geht es um ihre Beziehung zur Mutter. Typisch sei, so sagt die Patientin, dass man während des letzten Besuchs bei den Eltern die ganze Zeit über Belanglosigkeiten geplaudert habe; erst beim Verabschieden kam die beiläufige Frage: »Und wie geht's dir jetzt eigentlich nach dem Kuraufenthalt?« »Sicher getimed,« kommentiert die Patientin, »damit ich nicht wirklich etwas über mich erzählen kann.«

Ich schlage vor, musikalisch darzustellen, was sich zwischen ihr und der Mutter abspielt. Sie möge bitte ein Instrument wählen, mit dem sie der Mutter begegnen wolle und mir ein Instrument zuweisen, das zu ihrer Mutter passt. Sie wählt für sich die Kalimba und mir weist sie die Steeldrum zu. Bereits beim Zurechtstellen der Instrumente verändert sich die Atmosphäre im Raum. Ich stehe (als Mutter) hinter diesem großen, schwarzen metallenen Ding, das auf einem chromfarbenen Ständer aufgebaut ist, und habe zwei rote Schlägel in den Händen. Die Patientin hockt (als Tochter) vor mir auf dem Boden, das kleine braune Kästchen mit den ordentlich aufgereihten, silbriggrauen Klangzungen zwischen den Händen.

Sie beginnt scheu die ersten Töne anzuspielden; ich suche ihr zu begegnen. Ich höre ein f und finde es auf meinem Instrument, das auf eine pentatonische Moll-Skala gestimmt ist. Die Kalimba ist nicht gestimmt. Einzelne Töne korrespondieren jedoch mit dem Tonvorrat der Steeldrum. Ich stelle einen tonalen Klangraum her, in dem ihre Töne aufgehoben sind; bei meinem Spiel habe ich die Vorstellung von einer liebevollen Mutter, die ihr kleines Kind umhegt und umsorgt. Es kommt zu rhythmischen Übereinstimmungen und melodischen Entsprechungen. Motive werden behutsam hin und her geschickt ... Doch plötzlich, ehe das Zusammenspiel sich richtig entwickeln kann, beginnt sie nur noch über die Klangzungen zu streichen. Die Töne verhauchen, verlieren ihre tonale Konsistenz; nur leises Rauschen und Scharren ist hörbar.

Jetzt gilt es, den musikalischen Kontakt zur Patientin nicht zu verlieren. Ich spüre die Not der Mutter: »Wo ist mein Kind? Was kann ich tun, um es nicht zu verlieren?« Musikalisch finde ich eine Lösung in den Räumen zwischen den ausgehämmerten, voll klingenden Stellen des Instruments; dort werden auch meine Töne verschwommen und geräuschvoll. Wenn ich statt mit den Schlägeln mit den bloßen Fingerkuppen über diese Stellen streife, kommen wir wieder in musikalischen Kontakt. Es zeichnen sich Möglichkeiten eines gemeinsamen perkussiven Spiels ab. Jedoch, bevor es dazu kommen kann, beginnt sie wieder mit den klar klingenden Tönen zu spielen; musikalisch fühle ich mich eingeladen, das Spiel schulgerecht zu einer ABA – Form abzurunden. Ich greife Motive von vorhin auf, sie antwortet. Aber sie wirkt angespannt dabei; es ist motivische Arbeit im wahrsten Sinne des Wortes. »Schwerstarbeit« für sie, denke ich, als sie ermattet die Musik abbricht und das Instrument wie eine Last vor sich auf dem Boden ablegt.

»Es ist so schwer, ihr gerecht zu werden,« sagt sie und atmet schwer. »Was ist geschehen?« frage ich. »Es war so anstrengend, den richtigen Ton zu finden?« Ich: »Was ist der richtige Ton?« Sie: »Der Ton, der passt. Irgendwann war es mir zu viel; da bin ich weggedriftet. Da war ich nicht mehr anwesend.« »Was geschah dann,« will ich wissen. »Irgendwie kam ich zurück.«

»Wie das?« frage ich. »Irgend etwas war anders als sonst,« sagt sie, und nach einer Weile nachdenklich: »... ich war nicht allein dort, wo ich war; Sie haben mitgespielt; das war es, was anders war als sonst.« Nachdem wir noch etwas über die Anstrengungen gesprochen hatten, die sie gemeint hatte auf sich nehmen zu müssen, um den Ansprüchen der Mutter gerecht zu werden, kommen wir überein, mit denselben Instrumenten eine Musik mit dem Titel zu machen: »Wo immer du auch bist und was du tust: Mutter lässt dich nicht allein und akzeptiert dich, wie du bist.« Das wird jetzt eine mühelose Musik. Wir fügen melodische Motive zueinander, gegeneinander, übereinander, verlassen die tonalen Räume und experimentieren mit Geräuschen, klopfen Rhythmen, sie auf dem hölzernen Korpus der Kalimba, ich am äußeren Rand meiner Klangtonne, kommen wieder zu den Melodien zurück, tauchen später wieder in Geräusche ein usf. ... Irgendwann während einer dieser Geräuschphasen fällt mir Lilli Friedemann ein; ich sehe sie vor mir, wie sie uns ihr geniales Spiel nahe bringt, das sie »homogene Klangfarben« nannte. Und ich empfinde große Dankbarkeit.

Für den therapeutischen Prozess war relevant, dass tonale Melodien, welche die Patientin mit überfordernden Ansprüchen der Mutter in Verbindung brachte, und geräuschvolle Klänge, die für sie ihr Bedürfnis nach Rückzug und Ruhe symbolisierten, als gleichwertig gelten konnten. Wie das bei ihr biographisch verankert ist, klärt sich im weiteren Verlauf der Therapie. In der geschilderten Szene ist von besonderer Bedeutung, dass die Patientin in der Übertragungsbeziehung zum Therapeuten die musikalisch symbolisierte Erfahrung machen konnte, mit allen ihren Bedürfnissen von einer fürsorglichen Mutter angenommen zu sein.

## Ästhetik der Improvisation

Für die Ästhetik der Improvisation relevant ist die prinzipielle Gleichwertigkeit aller klanglichen Erscheinungen. Lilli Friedemann hat sich immer wieder mit großem Nachdruck dafür eingesetzt, dass ihre Schüler die »neuen Klangbereiche« erleben, die sich bei der Emanzipation der Klangfarbe von der Vorherrschaft von Rhythmus und Melodie öffnen. Sie knüpfte damit an die Vision einer »unerhörten zukünftigen Musik« an, die Arnold Schönberg auf den letzten Seiten seiner Harmonielehre aus dem Jahre 1911 entwarf: Da Tonhöhe und Klangfarbe nicht voneinander losgelöst existieren können, so argumentiert er, müsse es möglich sein, aus Klangfarben »Folgen herzustellen, deren Beziehung untereinander mit einer Art Logik wirkt, ganz äquivalent jener Logik, die uns bei der Melodie der Klanghöhen genügt.« Schönberg war fest davon überzeugt, dass sich diese »Zukunftsmusik«, wie er sie nannte, verwirklichen werde und »dass sie die sinnlichen, geistigen und seelischen Genüsse, die die Kunst bietet, in unerhörter Weise zu steigern imstande ist« (Schönberg, 1911, S. 506f.).<sup>2</sup>

2 In einer Arbeit mit dem Titel: »... wie die Zeit vergeht ...«, zeigt Karlheinz Stockhausen (1957) den inneren Zusammenhang von Rhythmus, Tonhöhe und Klangfarbe auf. Rhythmische Impulse erreichen bei Beschleunigung über 16 Hz (Hörschwelle) in unserer Wahrnehmung die Qualität von Tonhöhen (S. 13f.); bei der Überlagerung vieler unterschiedlicher rhythmischer Impulse, die jenseits der Hörschwelle liegen entsteht je nach Intensitätsverlauf (»Betonungen«) und zeitlicher Relation der einzelnen (»mikrostrukturellen«) Rhythmusэле-

Lilli Friedemann stand in der Tradition einer Komponistengeneration, die sich von dieser Vision Arnold Schönbergs inspirieren ließ. Ihre Spiele möchte ich als »Konzeptkompositionen« bezeichnen, denen ein extrem offener Werkbegriff zu Grunde liegt. Der Kompositionsakt besteht in der Formulierung von ihr so genannter »Spielregeln«. Es handelt sich dabei allerdings ganz und gar nicht um Regeln, nach denen ein Gesellschaftsspiel oder eine pädagogische Übung abläuft. Jede Formulierung zielt präzise darauf ab, musikalische Abläufe vorstellbar zu machen und die schöpferische Phantasie der Menschen auf musikalische Phänomene zu lenken, aus denen sich das klingende Ereignis entfalten werde.

Bei dem Spiel »Homogene Klangfarben«, (Friedemann, 1973, S. 38f.) sollen die Spieler im Sinne der *Musique Concrète* »Gegenstände wie auch Instrumente als Klangquellen« benutzen. Des Weiteren enthält das »Werkkonzept« Hinweise, welche die musikalischen Handlungen der beteiligten Personen betreffen: Ein Spieler beginnt mit einem Liegeklang und »diejenigen Spieler, die geeignete Instrumente zur Verfügung haben,« spielen »möglichst sofort in gleichartiger (aber nicht gleicher!) Klangfarbe« mit. »Der Klangphantasie und dem dynamischen Temperament sind keine Grenzen gesetzt. Wichtig ist nur, dass man bei einer Klangfarbe, für die man keine geeigneten Instrumente vor sich hat, auch wirklich *schweigt*. Dies bedeutet keinesfalls, dass man sich bei einer Klangphase nur mit der Instrumentenart, die der »erste« Spieler benutzt, einmischen darf, im Gegenteil: eine wirklich verwandte Klangfarbe auf einem Instrument anderer Gattung zu finden, ist die noch interessantere Aufgabe.«

»Homogene Klangfarben« verfolgt in ähnlicher Weise die Emanzipation der Klangfarbe wie »Atmosphères« von György Ligeti. Beide jedoch unterscheiden sich in ihren musikästhetischen Grundpositionen. »Atmosphères« ist ein in sich geschlossenes Werk. Es setzt voraus, dass es Musiker gibt, die in der Lage sind, es in allen Einzelheiten *so* zu realisieren, wie es sich der Komponist ausgedacht und schriftlich fixiert hat.

»Homogene Klangfarben« hingegen ist ein offenes Werk. Seine Realisierung erfordert Personen, die sich mit ihrer »*Gesamtpersönlichkeit*«, ihrer bio-psycho-sozialen Vielfalt, einbringen und so zu »*sinnlichen, geistigen und seelischen Genüssen*« (Schönberg) kommen, die ihrem *persönlichen Wachstum* »*nach allen Seiten hin*« (Friedemann, 1973, S. 5) dienen. Dem gegenüber ist das geschlossene Werk nur an den handwerklichen und musikpsychologischen Kompetenzen der ausgebildeten Musiker orientiert.

Diese Überlegungen, die Ende der 60er Jahre in Form der »Gruppenimprovisation« in der musikpädagogischen Alltagspraxis konkrete Gestalt annahmen und Ende der 70er Jahre die Entstehung der modernen Musiktherapie ermöglichten, basieren auf den gravierenden musikästhetischen Umbrüchen in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts: Das musikalische Material wird nicht nur jenseits von Metrik und Tonalität aufgefunden; es umfasst jegliche Art bewusst

---

mente Klangfarbe (S. 18ff.). Stockhausen empfiehlt deshalb, den als verwirrend bezeichneten Begriff Klangfarbe »besser durch Klangrhythmus zu ersetzen« (S. 22).

vom Menschen gestalteten Schalls. Zum Instrumentarium gehören Alltagsgegenstände, schallfähige Materialien aus dem Wald, aus Fabrikhallen, von Schrottplätzen usw. Die herkömmlichen Instrumente werden unüblich verwendet und ebenso auch die menschliche Stimme.

Der Kompositionsprozess enthält mehr oder weniger umfangreiche Spielräume, innerhalb derer die Eigeninitiative der Ausführenden das klangliche Ergebnis bestimmt, und die am musikalischen Prozess beteiligten Personen verändern ihre Rollen. Den Interpreten und auch dem zuhörenden Publikum wird immer mehr Verantwortung für die Realisation des Werkes zugewiesen, bis dahin, dass alle gleichzeitig die Rollen von Komponist, Interpret und Hörer innehaben. Und das genau ist Gruppenimprovisation.

Die dabei entstehenden Produkte liegen nicht nur jenseits üblicher musikästhetischer Rezeption, sie liegen auch abseits der musikalischen Vermarktungswege und außerhalb der in der Gesellschaft vorhandenen musikalischen Kommunikationsräume. Insofern muss Gruppenimprovisation heute ebenso wie zur Zeit ihrer Entstehung als subkulturelle Musik gelten, in der das schöpferische Potential des einzelnen und nicht die Gesetze des Musikmarkts gelten. Als subkulturelle Kunst hat sie aber in der Musiktherapie große Bedeutung erlangt, die selbst als Teil einer Subkultur gelten kann, nämlich derjenigen, die von Menschen gebildet wird, welche an den Normen, Ansprüchen und Zumutungen der Gesellschaft gescheitert sind und deshalb nach den Standards der allgemein anerkannten Kultur als behandlungsbedürftig definiert werden. Sie stellt auch international gesehen das wichtigste Behandlungsprinzip der aktiven modernen Musiktherapie dar (vgl. z.B. Bruscia, 1987; Bunt, 1994, 1998; Wigram, Pedersen u. Bonde, 2004; Bunt u. Hoskyns, 2004).

Ästhetik (griechisch: *aisthesis*), die Wissenschaft von der sinnlichen Wahrnehmung und der »Urteilkraft« (Kant, 1790), tate den Menschen der totalen Waren- und Konsumwelt Not, wenn sie nicht den allgegenwärtigen Verlockungen und Verführungen erliegen wollten, die ja allenthalben mit ästhetischen Inszenierungen einhergehen.<sup>3</sup> Kompetenz auf diesem Gebiet bedroht die Interessen der Macher: Menschen, die erkannt haben, wie durch die Erregung der Sinne die Erfahrung des Schönen oder des Hässlichen zustande kommt, wären nur schwer zu manipulieren. Es macht Sinn, sie auf dem Gebiet des schönen Scheins dumm zu halten.

Die ästhetische Wissenschaft erfasst einerseits die Charakteristika der ästhetischen Situation: sinnlicher Kontakt und geistiges Erleben (vgl. Kagan, 1974,

---

3 S. z.B. die heute mehr denn je aktuelle »Kritik der Warenästhetik« von Wolfgang Fritz Haug (1971): Um das Interesse der Gewinnmaximierung zu gewährleisten, versehen Warenproduzenten ihre Produkte mit einem »Gebrauchswertversprechen«, welches mit ästhetischen Mitteln dem Warenkörper hinzugefügt wird (Verpackung, Markenzeichen, Werbebotschaften und -kampagnen etc.). Da Gebrauchswertversprechen und Gebrauchswert mehr oder weniger eklatant divergieren, entsteht beim Konsumenten nach jedem Warengebrauch ein unbefriedigtes Restbedürfnis (»Warenhunger«), welches ihn zur Fortsetzung und Steigerung des Konsums antreibt.

S. 105f.). Daraus resultiert zum einen der Wechsel zwischen Spiel und reflektierendem Gespräch in der Musiktherapie und in der pädagogischen oder künstlerischen Gruppenarbeit, der für Medienkonsum eher atypisch ist. Hinsichtlich des sinnlichen Kontakts liegt in der Musiktherapie zusätzlich ein besonderer Fokus auf Körperreaktionen und neurophysiologische Wirkungen der Musik. In ihren Überlegungen zur Ästhetik der Musiktherapie hat Isabelle Frohne-Hagemann für eine »Ästhetik vom Leibe aus« plädiert, die Leiblichkeit als zentrale Instanz für künstlerische Verstehensprozesse anerkennt (Frohne-Hagemann, 2001, S. 289). Für Drewer ist das Ästhetische ein »auf allen körperlichen und geistigen Ebenen vermittelter Austausch von Systemen, Individuen, Subjekt und Mitwelt« sowie Erkenntnis, die auf dissipativen Strukturen im molekularen, zellulären und organischen Bereich basiert (Drewer, 2000, S. 96f.).

Andererseits fragt die ästhetische Wissenschaft nach den Bedeutungen der Kunst, ihrer Qualität als Mimesis, Widerspiegelung oder Abbildung von Wirklichkeit.

Von Beginn an wurde Gruppenimprovisation als Entwurf einer Gesellschaft verstanden, die von gleichberechtigter Teilhabe aller ihrer Mitglieder bestimmt ist. Bei der Gruppenimprovisation ist jeder »in jeder Sekunde zur Entscheidung, zur Mitbestimmung, zur Wahl« gefordert (Loos, 1986, S. 160). Franco Evangelisti formulierte »kritische Einstellung und Bescheidenheit aller Mitglieder« als maßgebliche Kriterien für den gemeinsamen Schaffensprozess in der Gruppenimprovisation. So entstehe »ein Zusammenspiel, bei dem keiner den anderen überflügelt« (1969). Adorno formulierte in seiner »Ästhetischen Theorie«: »Politisches impliziert Kunst jedenfalls insofern, als in ihr ein formaler Zusammenhang zwischen einzelnen Teilen hergestellt wird; Form als Zusammenhang alles Einzelnen vertritt im Kunstwerk das soziale Verhältnis.« (Adorno, 1971, S. 379). Das heißt, die Art und Weise, wie im musikalischen Kunstwerk die Töne zueinander gefügt sind, wie die Musizierenden sich zueinander verhalten, miteinander umgehen, das alles ist ein Abbild eines gesellschaftlichen Zustandes.

Gruppenimprovisationen stiften in ihrer jeweiligen formalen Gestalt Zusammenhang zwischen den musikalischen Einzelaktionen und stellen so soziale Verhältnisse her. Im Gegensatz zum öffentlich anerkannten »Kunstwerk« haben diese musikalischen Zusammenhänge unmittelbar mit den musikalisch handelnden Personen zu tun.

Die Art und Weise, wie die Spieler in der Gruppenimprovisation mit den Instrumenten, den Klängen und den musikalischen Gestaltbildungen umgehen, wie sie sich selbst ausdrücken und ins Spiel bringen und wie sie sich den Mitspielern gegenüber verhalten, offenbart die Art und Weise, in der sie auch sonst in ihrem Leben mit sich selbst, mit Objekten ihrer Umwelt und ihren Mitmenschen umgehen. In der Musiktherapie ist in diesem Zusammenhang von Symbolik des Musikalischen Verhaltens (Decker-Voigt, 1996; Frohne-Hagemann, 2001, S. 287), oder von der »Analogie« zwischen Pathologischem und Musikalischem (Smeijsters, 1999) die Rede, welche musiktherapeutische Diagnostik, Indikationsstellung, Therapieplanung und Evaluation ermöglicht.



Gruppenimprovisation erfüllt auf idealtypische Weise die kritische, utopische, pragmatische und hedonistische Funktion der Ästhetischer Erziehung (Kerbs, 1975). In ästhetischen Bildungsprozessen, so Stefanie Marr »erschließen sich Menschen Lebenswirklichkeit«. Ziel ist die Entwicklung von »Gestaltungskompetenz, die zu eigener Lebensführung befähigt,« die gelingt, wenn sie »selbstbestimmt an Bedürfnissen und Interessen orientiert verwirklicht wird« (Marr, 2004, S. 245). Gegenstand ästhetischer Erziehung ist nicht nur Kunst, sondern der gesamte lebensweltliche Kontext. Alles, was uns dort begegnet, also auch die alltäglichen Gegenstände, ist neben seinen praktischen Verwendungszwecken immer auch als ästhetisches Zeichen zu verstehen und als solches wirksam. Gelingendes Leben als Ziel ästhetischer Bildung kann gleichermaßen für Therapie und ganzheitlich orientierte Pädagogik gelten, und Gruppenimprovisation hat dort ihren Ort. Lilli Friedemann hat das an den Begriffen: »Entwicklung der Gesamtpersönlichkeit« und »Wachstum nach allen Seiten hin« festgemacht, die über das Musikalische hinaus Seelisches, Soziales und Gesellschaftliches umfassen.

Diese Ganzheitsdynamik impliziert, dass Gruppenimprovisation nicht nur politische Verhaltensmuster abbildet, sondern auch problematische Entwicklungen der individuellen Sozialisation, die diese Verhaltensmuster beim einzelnen ausgebildet haben. Über das freie Spiel mit Tönen und Klängen kommen die Menschen in Kontakt mit unerledigten Konflikten, Traumata und verdrängten Gefühlen. Das erfordert psychotherapeutische Vorgehensweisen, um solche tiefgreifenden Erfahrungen aufzufangen. Der musikästhetische und gesellschaftspolitische Diskurs reichte da nicht hin.

Für viele Vertreter der Gruppenimprovisation begann damit in den 1970er Jahren der Einstieg in die Musiktherapie, bei der die durch freies Spiel mit Tönen und Klängen ausgelöste psychosoziale Dynamik mit psychotherapeutischen Methoden (z.B. der Themenzentrierten Interaktion, Klientenzentrierter Gesprächsführung, Gestalttherapie, Primärtherapie, Psychoanalyse u.a.) aufgearbeitet wird. Das ändert aber nichts daran, dass die Gruppenimprovisation, auch wenn sie im klinischen Rahmen stattfindet, eine ästhetische Angelegenheit ist; und das mit all ihren gesellschaftspolitischen Implikationen.

## **Improvisation als ästhetisches Zeichen**

1991, also zum 85. Geburtstag von Lilli Friedemann, erschien in der Musiktherapeutischen Umschau mein Aufsatz »Über das Musikpädagogische in der Musiktherapie«, in dem ich die Musiktherapeuten daran erinnerte, dass dem musiktherapeutischen Prozess immer auch ein musikpädagogischer implizit ist. Patienten lernen den differenzierten und kritischen Umgang mit Musik, mit sich selbst, mit Personen und Sachen. Das psychosoziale Potential ihres Handwerks lässt dem Musiktherapeuten auch bewusstseinsbildende und präventive Funktionen zuwachsen.

Wie das Verständnis von Improvisation als ästhetisches Zeichen hilfreich zum



Verständnis therapeutischer Szenen wirksam werden kann, soll zum Schluss unter Rückgriff auf die ästhetische Theorie von Jan Mukarovsky verdeutlicht werden.

Mukarovsky diskutiert zunächst den Standort der Ästhetik. Die klassische Philosophie umfasst drei Disziplinen: die Logik oder Erkenntnislehre beschäftigt sich mit der Frage: »was ist richtig und was ist falsch?« Die Ethik oder Morallehre ist die Auseinandersetzung mit der Frage: »Was ist gut, was ist böse?« Die Ästhetik geht der Frage nach: »Was ist schön, was ist hässlich?« Die Tatsache, dass Menschen etwas als schön oder hässlich bewerten können, bezeichnet Mukarovsky als »ästhetische Funktion« und definiert: »Funktion ist die Art und Weise des Sich-geltend-Machens« des Subjekts gegenüber der Außenwelt« (Mukarovsky, 1971, S. 125).

Der Mensch verfügt nach Mukarovsky über *unmittelbare* und *zeichenhafte* Funktionen. Zu den *unmittelbaren* gehört die praktische Funktion, wenn er mit Körperkraft oder Werkzeugen die Wirklichkeit zu seinem Vorteil umgestaltet (vgl. S. 127). Ebenfalls zu den *unmittelbaren* Funktionen gehört die theoretische, bei der der Mensch semantische Zeichen (Sprache, Zahlen, Hinweisschilder etc.) mit dem Ziel verwendet, die Wirklichkeit in das Bewusstsein des Subjekts zu projizieren (vgl. ebd.).

Die *praktische Funktion* ist in der oben geschilderten Therapieszene erkennbar, wenn die Patientin Situationen beschreibt, in denen sie sich nicht zu behaupten vermag. Sie hat keine anderen Möglichkeiten zur Verfügung, als sich in einen katatonen Zustand zurückzuziehen.

Die *theoretische Funktion* macht sie geltend, indem die Patientin diese Verhaltensweise beschreiben kann; ihr steht ein differenziertes sprachliches Ausdrucksrepertoire zur Verfügung, das allerdings nicht ausreicht, um ihr Verhalten zu verstehen und Möglichkeiten zu finden, um es zu verändern. Sie glaubt aber, dass ihr Problem etwas mit ihrem Verhältnis zur Mutter zu tun haben könnte.

Bei der ästhetischen Funktion bedienen wir uns ästhetischer Zeichen wie Musik, Tanz, Theater, Bildende Kunst oder Filme von Charley Chaplin, an deren Analysen Mukarovsky seine Ästhetische Theorie entwickelte. Ästhetische Zeichen unterscheiden sich von symbolischen dadurch, »dass sie auf keine singuläre Wirklichkeit« verweisen, sondern sie spiegeln »in sich die *Wirklichkeit als Ganzes wider*« (S. 129). D. h.: in ihnen können prinzipiell alle Aspekte der Wirklichkeit enthalten sein.

Die Improvisation mit Kalimba und Steeldrum kann für jeden Hörer und jeden Spieler alles und jedes bedeuten, z.B. ein Naturereignis, eine politische Beziehung, ein kosmisches Geschehen oder eine formale Relation und das alles und noch vieles mehr gleichzeitig. Sie enthält »die Wirklichkeit als Ganzes«.

Allerdings wird die durch das ästhetische Zeichen »als Ganzes wiedergespiegelte Wirklichkeit im ästhetischen Zeichen *nach dem Bild des Subjekts unifiziert*« (ebd.). D. h.: Die Vereinheitlichung der als Ganzes wiedergespiegelten Wirklichkeit geschieht nach Maßgabe der subjektiven Erlebnisweise des einzelnen.

Patientin und Therapeut erleben in der von ihnen wiedergespiegelten Wirklichkeit unterschiedliche Mutter-Kind-Interaktionen.

Die Patientin erlebt die Beziehung zur sie überfordernden Mutter wieder.

Der Therapeut gestaltet die Haltung einer bedingungslos annehmenden, fürsorglichen Mutter.

Mukarowský führt weiter aus, dass die ästhetische Funktion mit der »Vereinheitlichung der Wirklichkeit« an die theoretische erinnere. Jedoch unterscheide sie sich von ihr darin, »dass die theoretische Funktion sich um ein zusammenfassendes Bild von der Wirklichkeit bemüht, während die ästhetische eine *vereinheitlichende Verhaltensweise* ihr (der Wirklichkeit, d.Vf.) gegenüber erzeugt« (ebd.). D. h., das ästhetische Zeichen provoziert Bewegungen der Sinne, des Körpers, des Denkens, in denen eine bestimmte Art, sich der Wirklichkeit gegenüber zu verhalten, erlebt wird.

Das ästhetische Zeichen, welches Therapeut und Patientin gemeinsam hervorbringen, erzeugt Verhaltensweisen, die eine Atmosphäre herstellen, in der sich die Patientin als ein Kind erleben kann, das von der Mutter angenommen und geliebt wird, wie es ist. Sie kann »Nachnahrung« erfahren und lustvoll und unbeschwert interagieren.

In der Therapie sind diese drei Bestimmungen besonders wichtig, weil die leidende Person eine Zukunftsperspektive benötigt, um mit Zuversicht vom therapeutischen Prozess die Verbesserung ihrer Situation erwarten zu können. Das kann geschehen, weil die »Widerspiegelung der Wirklichkeit als Ganzes« nicht nur die Wirklichkeit in ihrer gegenwärtig gegebenen Beschaffenheit beinhaltet sondern gleichzeitig alle möglichen und vorstellbaren Veränderungen der Realität bereits konkret enthält.

Außerdem hebt die »Erzeugung von vereinheitlichenden Verhaltensweisen« den dynamischen Charakter des ästhetischen Zeichens hervor. Beides schließt resignierende Haltungen aus. Bereits die Tatsache, dass der Patient sich auf die musikalische Improvisation, also die Herstellung eines ästhetischen Zeichens einlässt, zeugt von Hoffnung auf die Veränderung des Bestehenden.

Ästhetische Theorie öffnet den Blick auf viele andere Aspekte der Musiktherapie. Zum Beispiel hat Georg Lucács in seiner Ästhetik das einzigartige Verhältnis zwischen Musik und Emotionen hervorgehoben (vgl. Lucács, 1972, S. 110). Von Natur aus würden Emotionen grundsätzlich Gegenstände der Wirklichkeit widerspiegeln. Lediglich in der Musik können sie sich »ohne Gegenstandsgebundenheit ausleben« (ebd.). Diese Ansicht findet sich in der neueren neurophysiologischen Forschung bestätigt, welche die unmittelbare Verbindung des Hörsinns mit den neuronalen Mustern des Limbischen Systems beschreibt (vgl. Spintge u. Droh, 1992, S. 20ff.; Spitzer, 2002, S. 394ff.; Amrhein, 2004; Koelsch, 2005).

Schließlich: Gruppenimprovisation als Ergebnis der avantgardistischen Entwicklungen der Neuen Musik liegt extrem außerhalb des Mainstreams allgemeiner »Charts – kompatibler« Musikpräferenzen. Zu Grunde liegt ein völlig anderer Begriff von Musik als der von den Patienten gebräuchliche. Sie bezeichnen ihre improvisierte Musik gelegentlich als »Krach«, Geklimper oder Katzenmusik u.s.w. Damit werten sie ihre eigenen schöpferischen Kräfte ab. Sie haben Anspruch auf

Musiktherapeuten, die die ästhetischen Implikationen ihres Handwerks verstehen und sie vor dieser Art von Autoaggression schützen.

Psychotherapeutische Theoreme sind hilfreich, um Einzelheiten des musiktherapeutischen Prozesses zu überprüfen und zusätzlich zu verstehen. Die theoretische Fundierung der Musiktherapie sollte auch ästhetische Bestimmungen umfassen. Vor allem die Kolleginnen und Kollegen, die sich auf Paul Nordoff und Clive Robbins beziehen (1985), belegen, dass ästhetische Kategorien es sehr wohl ermöglichen, Probleme der Diagnose, der Indikation, der therapeutischen Interventionsmethode und der Evaluation musikalisch zu erfassen. Die ästhetischen Kategorien bewahren die Ganzheit des Menschen und enden nicht an den Grenzen, die von den am verbalen Diskurs orientierten Psychotherapien gezogen werden.

## Literatur

- Adorno, T.W. (1971): *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main.
- Amrhein, F. (2004): Musik und Bewegung. In: Hartogh, T. u. Wickel, H. (Hg.): *Handbuch Musik in der Sozialen Arbeit*. Weinheim: S. 231-244.
- Bruscia, K.E. (1987): *Improvisational Models of Music Therapy*. Springfield.
- Bunt, L. (1994): *Music Therapy: An Art Beyond Words*. London.
- Bunt, L. (1998): *Musiktherapie*. Weinheim.
- Bunt, L.; Hoskyns (2004): *The Handbook of Music Therapy*. New York.
- Decker-Voigt, H.-H. (1996): *Aus der Seele gespielt*. München.
- Drewer, M. (2000): *Gestalt, Ästhetik, Musiktherapie*. Münster.
- Evangelisiti, F. (1969): *Improvisationen der Gruppe Nuova Consonanca*. Begleittext zur Schallplatte DGG 643541.
- Ferand, E.T. (1938): *Die Improvisation in der Musik. Eine entwicklungsgeschichtliche und psychologische Untersuchung*. Zürich.
- Friedemann, L. (1973): *Einstiege in neue Klangbereiche durch Gruppenimprovisation*. Wien.
- Frohne-Hagemann, I. (2001): *Ästhetik und Leiblichkeit*. In: dies. (Hg.): *Fenster zur Musiktherapie*. Wiesbaden: 259-294.
- Haug, W.F. (1971): *Kritik der Warenästhetik*. Frankfurt am Main.
- Kagan, M. (1974): *Vorlesungen zur marxistisch-leninistischen Ästhetik*. Berlin.
- Kant, I. (1790): *Kritik der Urteilskraft*; von Gerhard Lehmann herausgegebene Ausgabe. Stuttgart 1963.
- Kapteina, H. (1991): *Über das Musikpädagogische in der Musiktherapie*. *Musiktherapeutische Umschau* 12: S. 298-307.
- Kasseler Konferenz der Musiktherapeutischen Vereinigungen (1998): *Kasseler Thesen zur Musiktherapie*. *Musiktherapeutische Umschau* 19: S. 232 – 235.
- Kerbs, D. (1975): *Zum Begriff der ästhetischen Erziehung*. In: Otto, G. (Hg.): *Texte zur ästhetischen Erziehung*. Braunschweig: S. 12-24.
- Knill, P. (1990): *Wissenschaftliche Betrachtungen zur Musiktherapie unter ethischen Gesichtspunkten*. In: Decker-Voigt, H.-H. (Hg.): *Musik und Kommunikation*. Tagungsberichte, Band 1. Lilienthal: S. 39-58.
- Koelsch, S. (2005): *Ein neurokognitives Modell der Musikperzeption*. *Musiktherapeutische Umschau* 26: S. 365-381.
- Kurth, E. (1916): *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*. Bern.
- Kurth, E. (1947): *Musikpsychologie*. Bern.

- Loos, G. (1986): Spiel-Räume. Stuttgart.
- Lukács, G. (1972): Ästhetik III. Darmstadt.
- Marr, S. (2004): Lernziel Lebenskunst. In: Marchal, P. (Hg.): Einführung in das Fach Ästhetik und Kommunikation. Ästhetik heute. Beiträge zu einem Studienfach und seinen Teilbereichen, Siegen: S. 232-248.
- Mukarovský, J. (1971): Kapitel aus der Ästhetik, Frankfurt am Main.
- Nordoff, P.; Robbins, C. (1985): Schöpferische Musiktherapie. Stuttgart.
- Schönberg, A. (1911): Harmonielehre. Wien.
- Smeijsters, H. (1999): Grundlagen der Musiktherapie. Theorie und Praxis der Behandlung psychischer Störungen und Behinderungen. Göttingen.
- Spintge, R.; Droh, R. (1992): Musik-Medizin. Stuttgart.
- Spitzer, M. (2002): Musik im Kopf. Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben in neuronalen Netzwerk. Stuttgart.
- Stockhausen, K. (1957): »... wie die Zeit vergeht ...«, die reihe 3.
- Wigram, T.; Pedersen, I.N.; Bonde, L.O. (2004): A Comprehensive Guide to Music Therapy. Theory, Clinical Practice, Research and Training. London.

Hartmut Kapteina, Musiktherapeut (BVM, DMVO), Prof. für Musikpädagogik und Musiktherapie an der Universität Siegen, Hölderlinstraße 3, 57068 Siegen. E-Mail: Kapteina@musik.uni-siegen.de

