



Zur psychoanalytischen Theorie der Weltmusik

1. Weltmusik als interkulturelle Kommunikation

Die Eröffnungsfeierlichkeiten der Leichtathletik-Weltmeisterschaften am **13.8.1993** in **Stuttgart** waren eingebettet in **eine aufwendige Demonstration von Weltmusik**: die Inszenierung von **Eberhard Schoeners "Harmonia Mundi"**. Musikgruppen aus vier Kontinenten wurden über Satellit live mit einer Band im **Stuttgarter Fußballstadion verschaltet**. Die Lautsprecheransage am Ende der Darbietung "Auch diese Satellitenschaltung hat funktioniert! Wir grüßen die **Musiker aus Bali, Brasilien, Kairo und Australien**" suggerierte dem applaudierenden Publikum und den FernsehzuschauerInnen, dafür die entscheidende Frage derart interkultureller Kommunikation sei, ob und wie die Vernetzung der Kontinente technisch bewerkstelligt werden kann.

Ich bin der Meinung, dass solch eine Suggestion *nicht* tragfähig ist.

Ich verkenne nicht, dass Weltmusik grundsätzlich eine industriestaatliche Inszenierung interkultureller Kommunikation ist. (Sie ist allerdings noch mehr als dies. Und nicht jede industriestaatlich inszenierte interkulturelle Kommunikation ist Weltmusik.) **Weltmusik entsteht nicht von selbst, naturwüchsig oder einem immanenten "Bedürfnis" der Kulturen der Welt folgend.** Sie wird vielmehr von industriestaatlichen "Zentren" aus inszeniert und dies aus einem genuin "westlichen" Bedürfnis heraus: **Peter Gabriel, Paul Simon, Joachim Ernst Berendt, Reinhard Flatischler, Eberhard Schoener etc.**

Ich gehe aber nicht davon aus, daß die industriestaatliche Inszenierung interkultureller Kommunikation **verwerflich ist**. Ich setze auch nicht voraus, dass diese Inszenierung notwendig kommerziell ist. Ich gehe aber davon aus, daß zwischen industriestaatlicher Inszenierung und interkultureller Kommunikation ein **Widerspruch besteht**. Die entscheidende Frage ist meines Erachtens, ob dieser Widerspruch als *Produktivkraft für neue musikalische Erfahrungen* genutzt wird oder nicht.

Im vorliegenden Referat möchte ich von Versuchen berichten, die Voraussetzung zur Beantwortung dieser Frage zu schaffen. Und zwar möchte ich exemplarisch untersuchen, ob die Vorstellung von Weltmusik als interkultureller Kommunikation pures Wunschdenken ist, das gegebenenfalls durch Suggestopie die ersetzt wird, oder einen Realitätsgehalt hat.

Hierzu bedarf es nicht der Feststellung, daß und wie die Welt vernetzt ist, sondern einer theoretischen Überlegung dazu, ob solch eine Vernetzung kommunikationstheoretisch überhaupt einen Sinn hat und zu interkultureller Kommunikation taugt.

2. Vom praktischen Nutzen einer Theorie interkultureller musikalischer Kommunikation in der BRD

Bevor ich die psychoanalytische Theorie von Weltmusik als Beispiel für solch eine Theorie darlege, möchte ich kurz sagen, warum es für die Bundesrepublik Deutschland vielleicht existentiell wichtig sein kann, auf diesem theoretischen Feld mehr Klarheit zu gewinnen. Nicht wegen der paar Festivals oder CD-Produktionen von Weltmusik. **Sondern wegen neuartiger multikultureller Konflikte, die sich derzeit in Schulen und auf den Straßen einiger deutscher Großstädte anbahnen.**

Archetypen in der Musik

Udo matthias 07626-2 999 847

mobil: 017621-605276

<http://www.udomatthias.com>

<https://www.facebook.com/udo.matthias.3>

info@udomatthias.com

Diese Konflikte "neuen Typs" sind weder mit dem Links-Rechts-Schema,

If it feels good, it must be in time!!

noch mit deutschen



Ausländerfeindlichkeits-Syndromen fassbar. Es handelt sich um den Umgang mit oft monokulturellen (überwiegend türkischen), bisweilen auch multikulturellen Jugendgruppen, die gegen ihre Eltern, die sich als Gastarbeiter dem deutschen System angepaßt haben, die gegen sozialintegrative Jugendarbeit, die gegen andere Ausländergruppen, die gegen Polizei, den deutschen Staat und deren vermeintliche Repräsentanten (wie türkische, deutsche Rentner, nicht-islamische Jugendliche, verwestlichte türkische Mädchen etc.) mit Gewalt "vorgehen". Das Bild einer multikulturellen Berliner Musikgruppe war als Hoffnungsträger einem eher resignierten Bericht des bekannten Jugendbanden-Forschers Eberhard Seidel-Pielen aber diese neue Problematik in der ZEIT vom 14.4.1996 beigegeben. **Unter der Bezeichnung "die netten Jungs vom Kiez" problematisiert Seidel-Pielen den herkömmlichen Ansatz interkultureller Pädagogik und Sozialarbeit.** Diese war in den 80er Jahren davon ausgegangen, daß das "nationale Selbstbewußtsein" ausländischer Kinder und Jugendlicher gestärkt werden müsse. **Sie hatte seinerzeit die integrative Erziehung der 70er Jahre als kultur-diskriminierend und somit gescheitert bezeichnet und einen radikalen Kulturpluralismus vertreten.** Die leidige Debatte um Universalien interkultureller Kommunikation schien vom Tisch gewesen zu sein (vgl. AUERNHEIMER 1995, 124-163). Während die genannten Konflikte neuen Typs *politisch* relativ einfach aus der Lebenssituation der in deutschen Ausländervierteln geborenen Kindern und Jugendlichen abzuleiten ist, ist der *theoretische* Hintergrund für schul- und sozialpädagogische Maßnahmen umstritten. Letztendlich geht es um die Frage, ob und, wenn ja, wie interkulturelle Kommunikation und eine multikulturelle Republik möglich ist. Die These vom radikalen Kulturpluralismus der 80er ist heute offensichtlich nicht mehr haltbar. Die Frage stellt sich - kurz bevor die politische Staatspleite möglicherweise zur Schließung aller entsprechenden Initiativen führt - in Berlins, Kölns oder Frankfurts Jugendzentren und Schulen erneut: **Gibt es kulturübergreifende Faktoren, gibt es sogenannte Universalien interkultureller Kommunikation? Das Bild in der ZEIT suggeriert unter Anspielung auf eine populäre Meinung die Antwort: "Ja, und zwar in der Musik!"**

3. Psychoanalyse als "universalistische Theorie"

Weltmusik als interkulturelle Kommunikation steht und fällt mit der Antwort auf die Frage, ob es einen interkulturellen "Code" (= Universalien interkultureller Kommunikation) gibt. Das heißt, ob alle kulturspezifischen musikalischen Tätigkeiten der Menschen Ausformungen kulturunspezifischer Eigenschaften von Musik sind. **Von musikwissenschaftlicher Seite gibt es zwei Zugänge zur Frage, ob und, wenn ja, welche Universalien interkultureller Kommunikation es gibt.** Der *eine* geht so vor, daß in interkulturell durchgeführten empirischen Experimenten untersucht wird, auf welchen Ebenen Musik "verstanden" werden kann, wenn sie aus ihrem kulturellen Kontext gerissen wurde. Bei solchen Experimenten spielt die Erklärung eine der phänomenologischen Beschreibung untergeordnete Rolle. Auf diesen Typ Untersuchung gehe ich nicht näher ein. **Helmut Rösing hat im Handbuch Musikpsychologie einiges - auch aus der eignen Küche - zitiert.** In jüngster Zeit hat **Günter Kleinen** mit Bremer und Pekingener Musikstudierenden Laborexperimente durchgeführt. Ebenfalls in Bremen arbeitet **Inge Cordes** über internationale Wiegenlieder. Der in Berlin tätige palästinensische Musikforscher **Habib Hassan Touma** berichtet von Experimenten zum Ausdrucksgehalt von Maqams. Immer wieder hat man dabei feststellen müssen, **daß es bis in den emotionalen Bereich hinein "Universalien" zu geben scheint,** auch wenn die konkreten musikalischen "Bilder" oder die "Tonsprache" mißverstanden

Archetypen in der Musik

Udo matthias 07626-2 999 847

mobil: 017621-605276

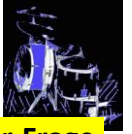
<http://www.udomatthias.com>

<https://www.facebook.com/udo.matthias.3>

info@udomatthias.com

werden. Die scheinbare Existenz von Universalien musikalischer Tätigkeit hat **If it feels good, it must be in time!!**

auch dazu geführt, daß das **Universalismus-Problem** gar nicht als eines der kulturellen Tätigkeit



von Menschen, sondern als Eigenschaft der Musik selbst betrachtet wurde. **Der zweite Zugang zur Frage, ob und, wenn ja, welche Universalien interkultureller Kommunikation es gibt, wird prototypisch von der Tiefenpsychologie praktiziert.**

Die wichtigsten Methoden und Anwendungsfelder sind folgende:

Die **klassische Psychoanalyse** versucht in die tiefsten Tiefen des menschlichen Bewußtseins vorzudringen. Dabei gilt unausgesprochen die These, daß **je tiefer die Schicht, umso universalistischer deren Inhalte**. Sehr elementare musikalische Prozesse können, so eine Erfahrung der **Musikpsychotherapie, in jene Tiefen vordringen**. Nach Sigmund Freud können KünstlerInnen dorthin verdrängte Inhalte in Form von Kunstwerken sublimieren. NormalbürgerInnen auf der Couch ist dies allerdings nicht möglich. Die klassische Psychoanalyse ist dort, wo sie universalistische Aussagen über "den" Menschen gemacht hat, zu Recht kritisiert worden. Dabei bezog sich die Kritik allerdings weniger auf die implizite Unterstellung, die Tiefenschicht des menschlichen Bewußtseins sei universeller Natur, als vielmehr auf die Deutung der Symptome, die jener Schicht entsprangen. **Diese Symptome sind in jedem Falle kultur-, klassen- und sozial bedingt**. Dasselbe gilt für die therapeutische Diagnose und Heilungsstrategie. Die Frage, ob in jedem Menschen auf einer psychisch tiefen Schicht "Allgemeinmenschliches" angesiedelt ist, ist durch die gängige Freud-Kritik noch nicht erledigt. Die **Ethnopsychanalyse** analysiert die Interaktion zwischen ForscherIn und Menschen aus zu erforschenden fremden Kulturen mit Kategorien der Psychoanalyse. Der Forschungsprozeß wird als eine **spezifische Art interkultureller Kommunikation** beschrieben und gedeutet, die Ähnlichkeiten mit einer psychotherapeutischen Sitzung hat. **Das forschende Interesse wird als Ausdruck der einen Kultur interpretiert**. Die Bereitwilligkeit der Erforschten sich darzustellen und etwas mitzuteilen als Ausdruck der anderen Kultur. Die **Jung'sche Psychoanalyse** stellt den interkulturellen Vergleich auf dieselbe Ebene wie die individualpsychologische Tiefenerforschung. Konsequenterweise hat **Carl G. Jung das theoretische Konstrukt des (individuellen) Unbewußten von Freud ergänzt durch das Konstrukt des kollektiven Unbewußten**. Die Traum- oder Wahnsinnsforschung wird ergänzt durch Mythologieforschung und Vergleichende Kulturanthropologie. **Carl Gustav Jung hat mit seinem Konstrukt des kollektiven Unbewußten und der damit zusammenhängenden Archetypenlehre die These, daß die individuellen psychischen Tiefenschichten universalistisch seien, jenseits der Couch untersuchbar gemacht**. → Diese Untersuchungen sind für Fragen der interkulturellen Kommunikation von großem Interesse. Ihnen werde ich mich im folgenden widmen.

4. "Archetypen" in der traditionellen musikwissenschaftlichen Diskussion

Der Begriff des "Archetypus" wird in der musikwissenschaftlichen Literatur in unterschiedlichen Zusammenhängen verwendet. Im publizistischen Umfeld der **harmonikalen Klangforschung** wird sehr häufig auf Johannes Kepler Bezug genommen, der einerseits explizit von astrologischen "Archetypen" spricht und andererseits eine Carl G. Jung sehr verwandte These vertritt. Kepler meint, **daß der Mensch nur deshalb spontan auf harmonikale Verhältnisse der Musik reagieren könne, weil der menschlichen Seele "musikalische Proportionen" als "Urbilder" einbeschrieben seien**. Ein auf das harmonikale Tonhöhenphänomen bezogener ("harmonikaler") Archetypus spielt auch bei Dane Rudyhar eine Rolle, der elementare Skalen - zum Beispiel die pythagoreische - als "archetypische Formen" bezeichnet. **Aleks Pontvik geht noch einen Schritt weiter**, wenn er Wiegenlieder, Volkslieder und Choräle in den Status von

Archetypen in der Musik

Udo matthias 07626-2 999 847

mobil: 017621-605276

<http://www.udomatthias.com>

<https://www.facebook.com/udo.matthias.3>

info@udomatthias.com

If it feels good, it must be in time!!



archetypischen Musikformen erhebt. Den umgekehrten Weg geht Fritz Stege, der mit explizitem Bezug auf Carl G. Jung vom Kreis als musikalischem Archetypus spricht und damit eine Ebene des musikalischen Materials anspricht, die "hinter" der der Tonhöhenorganisation liegt. Stege erwähnt auch - 1961 -, daß der ihm nahe stehende "Arbeitskreis Carl Gustav Jung" sich noch nicht mit musikalischen Archetypen befaßt habe. Carl G. Jung soll nach einer Mitteilung der Pianistin Margaret Tilly 1956 geäußert haben, daß ihn Musik "irritiere", weil "Musik mit einem sehr tiefen archetypischen Material arbeitet und die Leute, die Musik spielen, dies nicht realisieren". Einen Musikeinsatz im Rahmen der Jung'schen Psychotherapie beschreibt Patricia Warming. Obgleich sie sich theoretisch auf die Tradition der harmonikalen Archetypen und die "Kymatik" Hans Jennys bezieht, praktiziert sie doch überwiegend das, was in der deutschen Musiktherapie "Klangarchetypus" genannt wird. Beim "aktiven Imaginieren" - einer auf Jung zurückgehenden Technik - werden gezielt Klänge eingesetzt, die die PatientInnen kulturell nicht einordnen können. Es überrascht nicht, daß die bisher zitierte Diskussion sich zeitlich um den 2. Weltkrieg herum abspielt und geografisch in der Schweiz, Österreich und den USA angesiedelt ist, selbst wenn die zitierten Bücher oft erst in den 60er bis 80er Jahren erschienen sind. Die Diskussion steht trotz Carl G.Jungs kulturvergleichenden Studien noch voll und ganz in der Tradition der abendländischen Musik. Sie klebt daher am Tonhöhenphänomen der Musik und am pythagoreischen Zahlenwesen.

→ Den Mut, den weltweiten Schamanismus mit seinen archetypischen Formen Klang und Rhythmus wahrzunehmen, brachte diese Diskussion noch nicht auf.

5. "Archetypen" in der aktuellen Diskussion: Klang und Rhythmus

Die aktuelle Diskussion um das kollektive Unbewußte, um musikalische Archetypen und die Universalien von Musik ist geprägt durch

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

→ Richtungsweisend für diese neue Sicht- und Handlungsweise scheint mir die

- Tranceinduzierende Musiktherapie von Wolfgang Strobel (Würzburg) und Tonius Timmermann (FMZ München) und
- TaKeTiNa bzw. MegaDrums von Reinhard Flatischler (Zist/Bayern und Wien)

zu sein. Ich möchte im folgenden diese Projekte unter dem Aspekt von Forschungsvorhaben und nicht ästhetisch, medizinisch oder kulturpolitisch interpretieren. In einigen Jahren wird es vielleicht möglich sein, ein drittes Projekt vorzustellen: die kollektiven, bewußtseinsverändernden Erfahrungen junger Menschen bei Rave-Parties.

5.a Klangarchetypen in der Tranceinduzierenden Musiktherapie

If it feels good, it must be in time!!

(Wolfgang Strobel)



Therapien, die mit veränderten Bewußtseinszuständen arbeiten, **verwenden nicht selten die schamanische Technik des monotonen, repetitiven Klanges**. Selbst in der klassischen Hypnotherapie spielt die rein klangliche Seite der hypnotischen Suggestion eine wichtige Rolle. **Wolfgang Strobel hat, als er mit bewußtseinsverändernde Klang-Techniken aus verschiedenen Kulturen der Welt experimentiert hat, die Beobachtung gemacht, daß neben der *allgemeinen* tranceinduzierenden Wirkung von Instrumentalklängen auch die *spezifischen Klänge* eines Instruments regelhafte Auswirkungen auf das "Thema des Erlebens" (1992b, 99) einer PatientIn haben.** Diese Beobachtung wurde, nachdem sie über Jahre hinweg systematisiert worden war, **zum Ausgangspunkt einer 1988 recht konsistent vorgetragenen Archetypen-Lehre.**

→ **Der zentrale Satz dieser Lehre lautet:** "Die verschiedenen Klangstrukturen scheinen also energetischen Urmustern zu entsprechen und Urkräfte darzustellen, welche ganz bestimmte Themenkomplexe im Unbewußten des Menschen anzustoßen vermögen. **Aus diesem Grund ist es sicher gerechtfertigt von Klangarchetypen zu sprechen" (STROBEL 1992b, 101).** Die therapeutische *Praxis* und damit der Einsatz der Instrumente folgt dem klassischen Schema der Psychotherapie:

- PatientInnen zeigen Symptome, unter denen sie leiden. Sie wenden sich an den Therapeuten.
- Dieser versucht herauszufinden, welche im Unterbewußtsein verdrängten Inhalte zu den leidenserzeugenden Symptomen führen.
- Er muß in der Therapie die **Verdrängungswiderstände** durchdringen.
- Die Instrumentalklänge sind ein unter gewissen Umständen geeignetes Mittel. Dabei bedienen sie sich ihrer tranceinduzierenden Fähigkeiten.
- Die verbale Beschreibung der klangarchetypischen Themen durch den Patienten, die der Klang anspricht, sind eine wichtige Informationsquelle für den Therapeuten.
- → **Mit diesen Informationen kann dann weiter gearbeitet werden:** verbal, gestalttherapeutisch, musiktherapeutisch usf.

Mit dem folgenden Schema habe ich versucht, die Theorie, die sich aus diesem zentralen Lehrsatz heraus entfaltet, schrittweise in das Theoriegebäude Carl G. Jungs einzufügen.

Carl.G. Jung: Archetypenlehre	Wolfgang Strobel: Klangarchetypen
Kollektives Unbewußtes	Energetische Urmuster
Es gibt ein kollektives Unbewußtes, eine tiefere Schicht des Unbewußten, die nicht mehr individuellen Erfahrungen entspringt (Jung 7).	Monochrome Klangstrukturen entsprechen energetischen Urmustern, stellen Urkräfte des menschlichen Bewußtseins dar. Eigenschaften der Klangwirkungen sind die der allgemeinen Trance-Induktion (1992b, 99).
Archetypen	Klangarchetypen
Die Inhalte des kollektiven Unbewußten sind die Archetypen. Sie sind noch keiner bewußten	Die verschiedenen Klangstrukturen vermögen ganz bestimmte Themenkomplexe im Unbewußten des Menschen anzustoßen. "Aus diesem Grunde ist es sicher gerechtfertigt, von

Archetypen in der Musik

Udo matthias 07626-2 999 847

mobil: 017621-605276

<http://www.udomatthias.com>

<https://www.facebook.com/udo.matthias.3>

info@udomatthias.com

Bearbeitung unterworfenen, unmittelbaren seelischen Gegebenheiten (Jung 8-9).	Klangarchetypen zu sprechen" (1992b, 101). If it feels good, it must be in time!
Mythen der Welt	Heiltraditionen der Welt
Es besteht eine Kongruenz von Träumen, Delirien, Phantasien und aktivem Imaginieren westlicher Menschen und den Mythen der Welt (Jung 9, 51-53).	Bei der tranceinduzierenden Musiktherapie spielen "Bilder aus dem kollektiven Unbewußten", "Erfahrungen aus anderen Kulturen" eine Rolle (1992b, 112). Die archetypische Wirkung der verwendeten Instrumente wird durch Wirkungen im ethnischen Kontext erklärt (1992a, 292-296).
Begründung	Begründung
Archetypen sind Niederschlag sich stets wiederholender Erfahrungen der Menschheit.	[Strobel gibt keine explizite Begründung für das Entstehen von Klangarchetypen.] Unterschiede in der Klangwirkung werden bisweilen auf unterschiedliche Obertonstrukturen zurückgeführt (Monochord = harmonikal und stabil, Klangschale = quasiperiodisch und schwebend, Gong = oszillierend und veränderlich).
Erlebniskomplex	Evidenzerlebnisse
Archetypen sind "schicksalhaft eintretende Erlebniskomplexe". Man kann sie nicht auflisten und abhaken (Jung 32).	Die von den Klängen ausgelösten Motive und symbolischen Urbilder sind "keine wissenschaftlichen Begriffe, von denen Eindeutigkeit gefordert werden kann" (1992b, 101-102).
Archetypische Bilder	Archetypisches Themenfeld
Zu unterscheiden ist der abstrakte Archetypus-Begriff von den konkreten archetypischen Bildern ("Zentrierung" und Mandalas , die diese Idee umspielen).	Neben der allgemeinen Klangwirkung (Trance-Induktion) gibt es eine der spezifischen Klänge, auf das dem Klang immanente Thema des Erlebens (1988, 122), auf das "charakteristische psychologische Themenfeld" (1992b, 99).
Wirkung der Archetypen	Wirkung in der Hypnotherapie
Archetypen strukturieren und ordnen die Psyche. Sie tun das in "symbolischen Prozessen". Typische Symbolische Prozesse: Tarot, Chakren, Meridiane, Glaubensdogmen (Jung 41). → SYMBOLE Menschen können von archetypischen Bildern ergriffen werden. Arbeit mit Archetypen kann die psychischen Prozesse zentrieren, das Seelenleben ordnen.	In der Dynamik des Trance-Verlaufs übernimmt der energetische Klangarchetypus die "unbewußte Suche" und den "unbewußten Prozeß" (= Phase 3 und 4 bei Erickson/Rossi), die indirekte Suggestion und Aktivierung von Assoziationen und Bildern (1992b, 100). Mit Klangarchetypen kann gearbeitet werden auf der Ebene der "psychodynamisch zu interpretierenden", der "prae- und perinatalen" und der "transpersonalen Erfahrungen" (1992b, 112).



Archetypen in der Musik

Udo matthias 07626-2 999 847

mobil: 017621-605276

<http://www.udomatthias.com>

<https://www.facebook.com/udo.matthias.3>

info@udomatthias.com

If it feels good, it must be in time!!



Strobels interkultureller Bezugspunkt sind verschiedene Traditionen des *Schamanismus*, die er neidvoll als Heiltraditionen betrachtet, zu denen "uns der Zugang verloren gegangen ist" (STROBEL 1988, S. 119).

→ Die Denkformel des "Verlierens von Zugängen" verknüpft die kulturvergleichende mit der tiefenpsychologischen Betrachtung:

in unserer Kultur seien psychische Tiefenschichten verschüttet, die in anderen Kulturen noch zugänglich sind. Die folgende Tabelle zeigt die ethnischen Instrumente, die Strobel verwendet, sowie einige Stichworte aus den recht ausführlichen Beschreibungen der archetypischen Themenfelder:

Klangerzeuger	Kultureller Hintergrund	Archetypische Themenfelder
Hohe Klangschaale	Tibet	Hingabe an eine höhere Macht, an transzendierende Energien. Überwindung von Bedrohung. Progressive Regression.
13-saitiges Monochord	Abendland/Neukonstruktion BRD	Ozeanische, entgrenzte Erfahrungen. Regressive Verschmelzungserlebnisse, verschiedene Arten der Regression. Kosmos, Ureinheit mit der Welt.
Didgeridu	Australien (Aborigines)	Landschaften, Natur, Erde. Triebhaftigkeit, Sexualität, Körperlichkeit, das Animalische.
Indianer- und Schamanentrommel	Amerika, Zentralasien	Tröstlich und unerbittlich, Zuverlässigkeit (Mutterherz). Bei MM = 60 irdisch, selbstbegrenzend (Gegenteil von entgrenzendem Monochord).
Gong Chau Lou	Ostasien (China)	Wandlungs- und übergangserlebnisse, z.B. Geburtsvorgang, Tod. Krisis und Entwicklungsprozeß. Opferzeremonien, Übergang in freie Räume.

Ersichtlich handelt es sich bei diesen Instrumenten mit Ausnahme des Monochords um Klangerzeuger mit starker kultureller Einbindung. Diese hat für Strobel auslösenden und - partiell - die Wirkungstheorie begründenden Charakter. Die Benennung der Klangarchetypen und damit die Beschreibung der Klangwirkung leitet Strobel aber ausschließlich aus empirischen Beobachtungen mit deutschen PatientInnen ab. Die ethnologische Herkunft der Instrumente spielt hierfür keine Rolle. Mit interkulturellen Utopien geht Strobel sehr vorsichtig um:

Archetypen in der Musik

Udo matthias 07626-2 999 847

mobil: 017621-605276

<http://www.udomatthias.com>

<https://www.facebook.com/udo.matthias.3>

info@udomatthias.com

If it feels good, it must be in time!!



➔ "Natürlich können wir afrikanische oder indianische Heilungsrituale nicht einfach übernehmen

Sie wären ohne einen gewachsenen kulturellen und gesellschaftlichen Hintergrund wirkungslos.

Aber wir können ihr Wesen erkennen und von ihnen lernen, damit ähnliches bei uns wieder belebt werden kann" (1988, S. 120).

Es ist kaum zu leugnen, daß die **musiktherapeutische Praxis der BRD ein riesiges Feld musikpsychologischer Handlungsforschung** darstellt. In unzähligen Therapiepraxen werden täglich - wie es Wolfgang Strobel auch über 10 Jahre hinweg getan hat - Protokolle geführt und Einzelbeobachtungen regelhaft verallgemeinert. Die zentrale Form, in der über die musiktherapeutische Handlungsforschung kommuniziert **wird, ist die "Fallstudie"**. In Strobels Publikationen jedoch werden Dutzende solcher Fallstudien komprimiert als Beleg für Theorieelemente verwendet.

5.b **Rythmusarchetypen in TaKeTiNa (Reinhard Flatischler)**

➔ **Flatischler praktiziert TaKeTiNa seit 1970 auf workshops.** Seit den frühen 80er Jahren veranstaltet Flatischler auch workshop-artige Massenveranstaltungen, auf denen er TaKeTiNa mit 1000 Menschen praktiziert (1981: Wiener Festwochen). Über sogenannte **"TaKeTiNa-Konzerte" (1982: Jazzfest Berlin)** gelangte er dann **schließlich (1986) zu "MegaDrums"**, einem prototypischen Weltmusik-Projekt. Bei MegaDrums wirken zwischen 6 und 10 MusikerInnen aus unterschiedlichen Kulturen der Welt zusammen. Flatischler schreibt, nachdem er die Beteiligten besucht, mit ihnen zusammen musiziert und experimentiert hat, eine Partitur und Choreografie. **Im Endeffekt gibt es nur wenige, fest umgrenzte Freiräume für die Beteiligten.** Den mehrwöchigen Proben folgt eine Konzerttournee mit der obligatorischen CD. **Flatischler hat eine eigentümliche Archetypen-Lehre entwickelt, deren zentraler Satz lautet:**

➔ **"Alle Menschen tragen ein und dasselbe rhythmische Urwissen in sich.** Dies Urwissen umfaßt alle rhythmischen Naturgesetze und Rythmusarchetypen. Es ist als Prägung in uns angelegt. ... Damit dies Urwissen erwachen kann, braucht es jedoch der Stimulation von außen" (1995, 6). Die Didaktik zur Erweckung des rhythmischen Urwissens ist die *TaKeTiNa-Praxis*:

"TA KE TI NA sah 1970 in den Grundzügen genau so aus wie heute - Ein Kreis - zwei Felder:

➔ ein stabilisierendes Feld, getragen von der Baßtrommel des Surdo, verbunden mit dem Grundschrift aller Teilnehmer und ein destabilisierendes Feld mit Gesang und Klatsch - Angeboten damals noch nicht begleitet vom Musikbogen Berimbao. **Schon damals verband TA KE TI NA das Individuum und das Kollektiv, Bewußtes und Unbewußtes", schreibt Flatischler 1995 (in einem Brief an den Autor).**

Das umfangreiche Lehrgebäude von TaKeTiNa besteht aus unzähligen Rhythmusübungen, die auf Körperinstrumenten ausgeführt werden. In den prototypischen TaKeTiNa-workshops bilden die über 20 (oft bis 100) TeilnehmerInnen einen Rhythmuskreis. Unter Anleitung Flatschlers, abgesichert durch einen Grundschatz von ein oder zwei AssistentInnen, **wird allmählich ein komplexes Rhythmuspattern entwickelt. Die gesamte Übung dauert etwa 3 Stunden,** wobei der letzte Teil mehr als tranceinduzierendes Konzert Flatschlers und seiner AssistentInnen bezeichnet werden muß. Die TeilnehmerInnen beginnen mit einer Schrittfolge (Fußrhythmus), ergänzen dann durch Rhythmuslinien der Hände (Klatschen, Schnipsen) sowie Sprachrhythmen ("Gamela", "Taketina"). **Der Gesamtrhythmus wird im Laufe der Übung schrittweise komplexer. Wer nachdenkt oder - wie sonst üblich - zu zählen beginnt, fällt unweigerlich raus.** Der Rhythmuskreis aber trägt ihn. Dabei soll, wie es Flatischler seit einigen Jahren immer wieder betont, die Erfahrung eines sich selbst regulierenden Chaos gemacht werden.

Archetypen in der Musik

Udo matthias 07626-2 999 847

mobil: 017621-605276

<http://www.udomatthias.com>

<https://www.facebook.com/udo.matthias.3>

info@udomatthias.com

If it feels good, it must be in time!!

Diese Regulation rühre vom **"rhythmischen Urwissen"** her, dass jeder Mensch in sich trägt und dass, sobald ein einzelner Mensch durch Mitzählen, durch Leistungsstreß oder rationale Kontrolle den Zugang zu diesem "Urwissen" verloren hat, von der gesamten Gruppe, vom Rhythmuskreis, der ja weitergeht, repräsentiert wird.



"Bei Ta Ke Ti Na erlebst Du gleichzeitig unterschiedliche Rhythmen in der Stimme, im Klatschen und in den Schritten. Diese Gleichzeitigkeit ermöglicht Dir, **Kontrolle loszulassen**, Dich dem rhythmischen Fluß anzuvertrauen und auf diesem Weg schließlich zu Deinem eigenen rhythmischen Urwissen zu finden. **Ta Ke Ti Na ist ein zeitgemäßes Ritual, in dem Du Dir selbst und anderen durch Rhythmus begegnen kannst. Du tauchst mit den anderen in ein tragendes, pulsierendes Kraftfeld, und während Du in Deine eigenen inneren Prozesse gehst, kannst Du erleben, wie sich die engen Grenzen Deines Egos aufzulösen beginnen und Du in einen Zustand tiefer Verbundenheit mit anderen und Dir selbst sinkst".**

➔Das Schema zeigt die **Parallelitäten zwischen der Argumentation Flatschlers und Carl G. Jungs.** Dies ist verblüffend, weil Flatschler Jungs Lehre nicht kannte, als er von Rhythmusarchetypen schrieb.

Carl.G. Jung: Archetypenlehre	Reinhard Flatschler: Rhythmusarchetypen
Kollektives Unbewußtes	Rhythmisches Urwissen
Es gibt ein kollektives Unbewußtes , eine tiefere Schicht des Unbewußten, die nicht mehr individuellen Erfahrungen entspringt (Jung 7).	Es gibt ein musikalisches Urwissen in jedem Menschen . Das rhythmische Urwissen ist als Prägung in allen Menschen angelegt (1995,6).
Archetypen	Rhythmusarchetypen
Die Inhalte des kollektiven Unbewußten sind die Archetypen. Sie sind noch keiner bewußten Bearbeitung unterworfen, unmittelbare seelische Gegebenheiten (Jung 8-9).	Das Urwissen ist in Form verschiedener Archetypen im Menschen lebendig. Man bekommt Zutritt zu der Kraft der Archetypen, wenn man sie in sich erkennt (1990,84). TaKeTiNa eröffnet als didaktisches System einen solchen Zutritt für westliche Menschen.
Mythen der Welt	Musikkulturen der Welt
Es besteht eine Kongruenz von Träumen, Delirien, Phantasien und aktivem Imaginieren westlicher Menschen und den Mythen der Welt (Jung 9, 51-53).	Westliche Menschen machen persönlich relevante musikalische Erfahrungen in der Begegnung mit ethnischen Musiktraditionen, z.B. Schamanismus (1990, 15 und 1994, 3). Pulsation, Zyklus und rhythmische Bewegung in den Zwischenräumen sind in allen Musikkulturen realisiert (1990, 84-85).
Begründung	Begründung
Archetypen sind Niederschlag sich stets wiederholender Erfahrungen der Menschheit.	Archetypen gehen (1) auf die Urfahrungen im Mutterleib zurück, Herzschlag und Atem (1990, 94-96), (2) sie entspringen einem genetischen Code (1995b): ➔Pulsation, Zyklus und Teilung. (3) Die musikalischen Archetypen Klang und Rhythmus gehen beide auf Schwingungsverhältnisse - Ordnungszahlen - zurück. (1990, Kapitel 5).

Archetypen in der Musik

Udo matthias 07626-2 999 847

mobil: 017621-605276

<http://www.udomatthias.com>

<https://www.facebook.com/udo.matthias.3>

info@udomatthias.com

Erlebniskomplex	Erfahrung
Archetypen sind "schicksalmäßig eintretende Erlebniskomplexe". Man kann sie nicht auflisten und abhaken (Jung 32).	Ohne Panik aus dem Rhythmus herausfallen (Chaos) und dann "erfahren, dass der Rhythmus uns trägt" (Ordnung): dies ist die Erfahrung des Urwissens (1995,8). 
Archetypische Bilder	Rhythmusfiguren
Zu unterscheiden ist der abstrakte Archetypus-Begriff von den konkreten archetypischen Bildern ("Zentrierung" und Mandalas, die diese Idee umspielen).	Zu unterscheiden ist der Rhythmus als Archetypus von den konkreten Rhythmusfiguren; oder: konkreten Prinzipien, wie Rhythmusfiguren entstehen. TaKeTiNa ist die Didaktik der Rhythmusfiguren (1984, 198, und 1990, 121).
Wirkung der Archetypen	Wirkung im Rhythmuskreis
Archetypen strukturieren und ordnen die Psyche. Sie tun das in "symbolischen Prozessen". Typische Symbolische Prozesse: Tarot, Chakren, Meridiane, Glaubensdogmen (Jung 41). Menschen können von archetypischen Bildern ergriffen werden. Arbeit mit Archetypen kann die psychischen Prozesse zentrieren, das Seelenleben ordnen.	Rhythmusfiguren integrieren Ordnung und Chaos in einem "Im Rhythmusfeld". Im Rhythmus entdeckt man die zentrale Kraft des Lebens. (Siehe oben: Erfahrung!) Verstehen des Selbst und des Anderen - in der Gruppe und ethnisch betrachtet (1995b u.a.). TaKeTiNa als <i>rhythmisches Feld</i> für den westlichen Kulturkreis (1995, 4, und 1996, 14).

Archetypen in der Musik

Udo matthias 07626-2 999 847

mobil: 017621-605276

<http://www.udomatthias.com>

<https://www.facebook.com/udo.matthias.3>

info@udomatthias.com

If it feels good, it must be in time!!



→ Das Rhythmuspattern, das einer Übung zugrundeliegt, ist meist eine didaktische Abstraktion aus konkreten Rhythmen, die in *mehreren Musikkulturen* vorkommen und auf Archetypisches verweisen. Als Beispiel hier die "guideline" der afrikanischen "Zwölferglocke" (= graue Linie im abgebildeten Schema), die über einem 6/8-Feeling liegt. Wenn dieselbe guideline über einem 3/4 liegt, wirkt sie "südamerikanisch": → TaKeTiNa Pulsationsverhältnis 4:3 (1985, 126-127):

Stimme (alternativ) 1	GA	MA	LA	GA	MA	LA	GA	MA	LA	GA	MA	LA
Stimme (alternativ) 2	TA	KE	TI	NA	TA	KE	TI	NA	TA	KE	TI	NA
Klatschen	O				O				O			
Schritte	<u>TA</u>			<u>KE</u>			<u>TI</u>			<u>NA</u>		

In einem Rhythmuskreis kann der Übergang von einem Schritt zum anderen über eine Phase des stillen inneren Pulsierens erfolgen (1990, 131):

Guide (Klatschen) Line	Tin		Go		Go	Go		Go		Go		Go
2er: Schritte	<u>TA</u>						<u>KI</u>					
3er: Schritte	<u>GA</u>				<u>MA</u>				<u>LA</u>			
Stimme	GA	MA	LA	GA	MA	LA	GA	MA	LA	GA	MA	LA
4er: Schritte (afrikan.)	<u>TA</u>			<u>KE</u>			<u>TI</u>			<u>NA</u>		
Stimme	TA	KE	TI	NA	TA	KE	TI	NA	TA	KE	TI	NA
6er: Schritte (südam.)	<u>GA</u>		<u>MA</u>		<u>LA</u>		<u>GA</u>		<u>MA</u>		<u>LA</u>	

Archetypen in der Musik

Udo matthias 07626-2 999 847

mobil: 017621-605276

<http://www.udomatthias.com>

<https://www.facebook.com/udo.matthias.3>

info@udomatthias.com

Wie bei Carl G. Jung unterscheidet Flatischler zwischen kulturspezifischen

If it feels good, it must be in time!!



"Rhythmusfiguren" Rhythmusarchetypen:

"Mit der Zusammensetzung der Rhythmus Elemente [Zyklen, Offbeats, Pulsation] zu Rhythmusfiguren jedoch löst Du Dich mit dem Gestalten aus dem rhythmischen Bereich des Archetypischen.

So kommst Du von den rhythmischen Phänomenen, die es überall gibt, zu Rhythmusfiguren, die Du individuell gestaltest. Zwar gibt es auch im Bereich der Rhythmusfiguren noch Übereinstimmungen, die in allen Kulturkreisen gleich sind. **In den meisten Fällen jedoch wird eine Rhythmusfigur vom Charakter eines bestimmten Kulturkreises geprägt, oder sie ist die Komposition eines Musikers" (FLATISCHLER 1990, S. 121).**

Folgende Punkte führt Flatischler im Sinne von *Handlungsforschung* als Beweis und Erläuterung seiner Theorie an:

1. **Er hat zahlreiche rhythmische "Grundpatterns" oder Haltungen oder Gesten gefunden** die in drei geografisch absolut getrennten Musikkulturen vorkommen. (FLATISCHLER 1990, S. 15-16).
2. **Er ist der Meinung, daß in vielen Musikkulturen gewisse natürliche Grundformen** der Zeitorganisation existieren, die den Stoff für Archetypen abgeben: Pulsation, Wiederholung, Kreisform, Schwingung, Zyklus. (FLATISCHLER 1990, Kapitel 2-4, und FLATISCHLER 1995b)
3. **In der 3-jährigen TaKeTiNa-Ausbildung** beobachtet er Veränderungen der Auszubildenden im Sinne eines zunehmend stärkeren Verortens im "Urwissen" (FLATISCHLER 1995b).
4. **Einige Ärzte haben systematisch mit TaKeTiNa gearbeitet.** Es gibt auch physiologische Messungen an PatientInnen (EEG usw.). Im Ausbildungszentrum List arbeitet ein Arzt, Dr. Wolf Bünting, und in Lüdenscheidt führt eine Ärztegruppe Protokoll über den Einsatz von TaKeTiNa (FLATISCHLER 1994, S. 3-7).
5. **Er berichtet auch von erstaunlichen Erfolgen bei Berufsschlagzeugern.** Einige konnten mithilfe TaKeTiNa Lebens- und Berufskrisen überwinden, wobei sowohl psychische als auch physische Probleme aufgearbeitet wurden.
6. **Seine Kompositionen, die in den MegaDrum-Konzerten ausgeführt werden, basieren auf "archetypischem Komponieren".** Die Tatsache, daß MusikerInnen aus unterschiedlichen Kulturen mitmachen und interkulturell kommunizieren können, ist ihm ein Beweis dafür, daß diese Kompositionsmethode stimmig ist.
7. **"Auch hier zeigte sich wieder, daß das Wissen von den archetypischen Bausteinen, die in den Rhythmen aller Kulturkreise vorkommen, der Schlüssel zur musikalischen Begegnung ist.** Diese Rhythmusarchetypen ermöglichen es, daß Musiker mehrerer Kulturkreise miteinander musizieren können, ohne dabei ihre kulturelle Identität aufgeben zu müssen. Als ich auf dieser Grundlage meine ersten Kompositionen schrieb, war die Idee MEGADRUMS geboren" (FLATISCHLER 1993, S. 3).
8. **Bei der Probenarbeit mit MusikerInnen aus anderen Musikkulturen beobachtet er, daß diese archetypischen Grundmuster spontan begreifen können,** auch wenn solche Muster in ihrer eigenen kulturellen Tradition vollkommen unbekannt sind, z.B. einen "Siebener" bei Gamelanmusikern aus Bali (vgl.Nr. 5 auf der CD "Ketu" von 1993).

Flatischler vermeidet es, seinen internationalen Marktwert und kommerziellen Erfolg als Beweis der Archetypentheorie anzuführen. Die angeführten **7 Beweismomente** reichen von vielfach wiederholbaren Evidenzerlebnissen bis hin zu einfachsten Methoden der naturwissenschaftlich orientierten Medizin. Letztere ist aber für Flatischlers Gesamtargumentation doch eher von peripherer Bedeutung.



6. Zusammenfassung und Konsequenzen

Ich fasse die Ausführungen zur Tranceinduzierenden Therapie und zu TaKeTiNa zusammen: Strobel und Flatischlers musikalische Praxis hat die Theorie der Archetypen nicht nur auf Musik übertragen, sondern auch weiterentwickelt. Stichworte sind: "energetische Urmuster" und "rhythmisches Urwissen". Analog zu Carl G. Jung spielt in der musikalischen Praxis von Strobel und Flatischler eine Schichtung des musikalischen Bewußtseins eine Rolle, wonach sich über der universellen Tiefenschicht der Klang- und Rhythmusarchetypen die Schichten der "klangpsychologischen Themenfelder" und "archetypischen musikalischen Patterns" erheben. Auf diesen Ebenen wird konkret musikalisch gearbeitet. Hier kann auch interkulturell kommuniziert werden. Die Tranceinduzierende Therapie und TaKeTiNa können als Handlungsforschungsprojekte über zwei wichtige Bausteine der Archetypenlehre Carl G. Jungs interpretiert werden. In beiden Projekten wird die Archetypenlehre aber nicht doktrinär angewandt, sondern recht eigenständig weiterentwickelt. Und was folgt aus all' dem? Eine weiterentwickelte Psychoanalyse bietet aber nicht nur tragfähige Theorie für interkulturelle Kommunikation, sie hat auch praktische Konsequenzen. So kann interkulturelle Kommunikation, so kann Weltmusik oder interkulturelle Musikerziehung danach dann gelingen, wenn sie archetypische Dimensionen enthält: zum Beispiel Grenzerfahrung und Transition, Regression, Schwerelosigkeit und Transzendenz, Erdung und Verwurzelung, das Fallenlassen ins Chaos und die Neuorganisation des Bewußtseins usw. Die musikalische Universalismus-Debatte ist bislang möglicherweise auf einer falschen Ebene geführt worden, nämlich der des musikalischen Materials oder der der Instrumente oder Stile. Die vorliegenden Theorien verweisen auf universalistische Phänomene "hinter" diesen Ebenen. Sie verweisen auf tiefere psychische Schichten. Die Erscheinungen auf Materialebene sind bereits kulturelle Ausformungen der Prozesse auf jenen Tiefenschichten menschlichen Bewußtseins. Ich habe eingangs gesagt, daß die entscheidende Frage für die Möglichkeit von Weltmusik darin besteht, ob und wie der Widerspruch zwischen interkultureller Kommunikation und industriestaatlicher Inszenierung produktiv genutzt wird. Ich hoffe, daß Sie nun erahnen, unter welchen Umständen so etwas tatsächlich passiert! Mit technischen Fragen und Problemen von Vernetzung haben zwar die industriestaatlichen Inszenierungen, nicht jedoch die Lösungswege dieses Widerspruchs etwas zu tun.

Literatur zur tranceinduzierenden Musiktherapie (Auswahl):

Wolfgang Strobel: Klang - Trance - Heilung. Die archetypische Welt der Klänge in der Psychotherapie. In: Musiktherapeutische Umschau [MTU] 9/1988, S. 119-139. Ders.: Das Didjeridu und seine Rolle in der Musiktherapie. In: MTU 13/1992, S. 279-297. Ders.: Die klanggeleitete Trance. Eine analytisch orientierte Form nonverbaler Hypnotherapie. In: Hypnose und Kognition 9/1992, S. 98-117. Ders.: Grenzzustände in der Musiktherapie. In: Wolfgang C. Schroeder: Musik. Spiegel der Seele. Eine Einführung in die Musiktherapie. Junfermann-Verlag/Paderborn 1995, S. 281-307. Tonius Timmermann: Musikalische Strukturen und ihre psychische Wirkung. Freies Musikzentrum/Eigenverlag München 1983. Ders.: Das Monochord - eine Wiederentdeckung. In: MTU 10/1989, S. 308-319. Ders.: Die Musik des Menschen. Gesundheit und Entfaltung durch eine menschnahe Kultur. Piper/München 1994. (Insbesondere S. 191-203.) Kristine Schneider: Gong und Imagination. In: Heilende Klänge. Der Gong in Therapie, Meditation und Sound Healing, hg. von Hilarion Petzold. Junfermann-Verlag/Paderborn 1989, S. 125-146.

Archetypen in der Musik

Udo matthias 07626-2 999 847

mobil: 017621-605276

<http://www.udomatthias.com>

<https://www.facebook.com/udo.matthias.3>

info@udomatthias.com

If it feels good, it must be in time!!



Literatur zu TaKeTiNa:

Reinhard Flatischler: Die vergessene Macht des Rhythmus. TA KE TI NA - Der rhythmische Wortschatz. Synthesis-Verlag/Essen 1984. (Mit MC, Neuauflagen mit CD.) Ders.: TA KE TI NA - Der Wortschatz des Rhythmus. Synthesis-Verlag/Essen 1990. (Mit MC) Ders.: Welt Sprache Rhythmus '93. Galli-Agentur/Freiburg 1993. Ders.: Welt Sprache Rhythmus '94. Galli-Agentur/Freiburg 1994. Ders.: World Language Rhythm '95. Galli-Agentur/Freiburg 1995. Ders.: World Language Rhythm '96. Galli-Agentur/Freiburg 1996. Ders.: TA KE TI NA. In: Visionen menschlicher Zukunft, hg. von Frank Siepmann. FORUM-Verlag/Bremen 1995, S. 100-111. Wolfgang Martin Stroh: Das rhythmische Urwissen. Reinhard Flatischler im Gespräch. Ms./Bremen-Oldenburg 1995. [= FLATISHLER 1995b] Interview vom 27.8.1995. Ders.: Auf der Suche nach neuen musikalischen Erfahrungen. New Age im Musikunterricht. In: Musik und Bildung 2/1996, S. 16-23. (Mit Hörbeispielen auf CD.)

Tonträger von Flatischler (alle bei VeraBra Köln)

MegaDrums "Schinore" 1986 MegaDrums "Coreana" 1987 MegaDrums "Transformation" 1990 "Drumming Together" 1992 MegaDrums "Ketu" 1993 MegaDrums "Mega Drums" 1995

Sonstige Literatur:

Carl G. Jung: Archetypen. dtv/München 1995. (= Aufsatzsammlung aus der Taschenbuchausgabe in 11 Bänden bei dtv.) Insbesondere: Über Archetypen des kollektiven Unbewußten (1934) und Der Begriff des kollektiven Unbewußten (1936). Wolfgang Martin Stroh: Handbuch New Age Musik. Auf der Suche nach neuen musikalischen Erfahrungen. ConBrio-Verlag/Regensburg 1994. Insbesondere Kapitel 9: Die transkulturelle Dimension von New Age Musik. Georg Auernheimer: Einführung in die Interkulturelle Erziehung. Wissenschaftliche Buchgesellschaft/Darmstadt 2¹⁹⁹⁵.

**➔s.a. eigene Unterlagen von und mit Gert Kilian ➔
„HOW to really learn a Rhythm“**