



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Vermittlung und Bedeutung der altorientalischen
Musiktherapie im europäischen Raum“

Verfasserin

Katharina Scherner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Musikwissenschaft

Betreuerin:

Univ. – Prof. Mag. Dr. Regine Allgayer-Kaufmann

Danksagung

Während der Entstehungsphase dieser Diplomarbeit hat mich meine Betreuerin Mag. Dr. Regine Allgayer-Kaufmann, die mir stets eine große Hilfe war, tatkräftig unterstützt. Aus diesem Grund möchte ich mich an dieser Stelle dafür bei ihr bedanken.

Des Weiteren möchte ich meinen Dank an meine Wohngemeinschaftsmitglieder richten, die immer für mich da waren und den Prozess der Diplomarbeit in allen Phasen miterlebten, sowie einen großen Part zur Korrektur beitrugen. Meine Eltern, die einen großen Beitrag zur Themenfindung und Korrektur dieser Arbeit geleistet haben und mich während des Studiums immer unterstützten, gilt hier auch ein großer Dank.

Herzlich bedanken möchte ich mich bei meinen Interviewpartnern und Interviewpartnerinnen, Dr. Oruç Güvenç und Azize Güvenç und der Familie Gaupp-Berghausen, die mir die Möglichkeit gaben in Torronteras meine Recherchen für die Diplomarbeit durchzuführen.

Außerdem möchte ich mich auch noch bei Georg Tkalec-Bekina, der von Anfang an mit mir das Musikwissenschaftsstudium bestritt und mit dem ich es nun auch beende, bedanken.

Inhaltsverzeichnis

<i>Abbildungsverzeichnis</i>	4
1.) Einleitung	5
2.) Methodik und Quellen	7
2.1) Problembereich der Forschungsarbeit innerhalb der teilnehmenden Beobachtung	15
2.2) Problembereich der Forschungsarbeit aufgrund des Einsatzes von Tonträgeraufnahmen und Filmmitschnitten	16
3.) Dr. Oruç Güvenç und die altorientalische Musiktherapie – eine Wiederentdeckung..	18
3.1) Aufbau des Seminars	23
3.2.1) Ablauf des Seminars.....	24
3.3) Inhalte und Wurzeln der altorientalischen Musiktherapie	39
3.3.1) Die altorientalische Musiktherapie und der Sufismus	44
3.3.2) Das Makâm-System und die altorientalische Musiktherapie.....	53
3.3.2.1 Musiktheoretische Hintergründe der Mâkam-Musik	54
3.3.2.2) Das Erlernen der Makâm-Spielweise im Zusammenhang mit dem besseren Verständnis dieser musikalischen Gattung.....	59
3.3.3) Das Makâm-System und seine Wirkung	64
3.3.3.1) Die Erfahrungen mit der Wirkung von Makâmat bei den Seminarteilnehmern und Seminarteilnehmerinnen.....	73
3.3.4 Die Bedeutung des Schamanismus in der altorientalischen Musiktherapie und die Pentatonik	77
3.4) Abriss des Seminars in Torronteras	83
4.) Der „Charismatiker“ Dr. Oruç Güvenç und dessen Auswirkung auf die altorientalische Musiktherapie im europäischen Raum	96
5.) Ergebnisse des Seminars durch Interviews mit den Seminarteilnehmern und Seminarteilnehmerinnen	102
5.1) „Representation of voice“ – Der Einfluss des Dolmetschens auf die interviewten Personen	102
5.2) Auswertung der Ergebnisse der Interviews.....	104
6.) Conclusio	109
7.) Literaturverzeichnis	113
7.1) Primärliteratur	113
7.2) Audioquellen.....	113
7.3) Sekundärliteratur.....	113
7.4) Internetquellen	117
Anhang Interviews	119
Abstract	125
Lebenslauf	126

Abbildungsverzeichnis

- Abb.1: Fotografie von Katharina Scherner - Seminar Torronteras - Seminartag 4 [04.08.2010] S.23
- Abb.2: Fotografie von Katharina Scherner – Seminar Torronteras – Seminartag 3 [03.08.2010] S.29
- Abb.3: Fotografie von Katharina Scherner – Seminar Torronteras – Seminartag 4 [04.08.2010] S. 30
- Abb.4: Fotografie von Katharina Scherner – Seminar Torronteras - Seminartag 4 [04.08.2010] S. 32
- Abb.5: Fotografie von Katharina Scherner – Seminar Torronteras - Seminartag 4 [04.08.2010] S.32
- Abb.6: Güvenç, Azize; Güvenç Oruç: *Hey Reisender, hey Reisender. Eine Reise durch islamische Welten & orientalisches musiktherapeutische Landschaften.* – Tümeta Otak Müzik Merkezi: Ankara, 2007 S.159 S.57
- Abb.7: Mete, Denis: *Makâm-Musik in der osmanisch türkischen Musiktradition* ([https://fronter.univie.ac.at/links/files.phtml/1251930203\\$132096582\\$/Ressourcen/Literatur/makamtheorie_DenisMete.pdf](https://fronter.univie.ac.at/links/files.phtml/1251930203$132096582$/Ressourcen/Literatur/makamtheorie_DenisMete.pdf) - 21.11.2011) S. 3 S.57
- Abb. 8: Güvenç, Azize; Güvenç Oruç: *Hey Reisender, hey Reisender. Eine Reise durch islamische Welten & orientalisches musiktherapeutische Landschaften.* – Tümeta Otak Müzik Merkezi: Ankara, 2007 S.159/2 S.58
- Abb. 9: Bakhtiar, Laleh: *SUFI. Ausdrucksformen mystischer Suche.* Aus d. Endgl. Von Jürgen Saupe. – Klösel: München, 1987 S. 64 S.67
- Abb. 10: Bachmaier-Eksi, Michael: *Humoralpathologische Diagnostik in der Konstitutionellen Altorientalischen Musiktherapie.* In: *GanzheitsMedizin* 2007; 19 (3): S.156-161. – *GanzheitsMedizin*: Basel, 2007 S.161 S.72

1.) Einleitung

Der Verlauf meiner Forschung im Bezug auf die folgende Bearbeitung der Fragestellung meiner Diplomarbeit, der *Vermittlung und Bedeutung der altorientalischen Musiktherapie im europäischen Raum*, stützt sich auf die Beobachtung eines fünftägigen Seminars der altorientalischen Musiktherapie von Dr. Oruç Güvenç in Torronteras, Spanien. Dabei geht es vor allem um die Fragestellung, welche Wirkung die altorientalische Musiktherapie auf Menschen aus dem europäischen Raum hat und ob eine solche Wirkung überhaupt eintreten kann, wenn der kulturelle Hintergrund, der dahinter steht und der religiöse Glaube, mit welchem diese Musiktherapie eng verknüpft ist, fehlt. In weiterer Folge ist es das Ziel dieser Diplomarbeit, herauszufinden, welche Rolle dabei eine charismatische Figur wie Dr. Oruç Güvenç einnimmt und in wie weit diese den Prozess einer Wirkung beeinflussen kann.

Mein Ziel ist es, auf der Basis von Literaturrecherche, Interviews, teilnehmender Beobachtung und Aufnahmen, die während des Seminars getätigt wurden, die Vermittlung und Bedeutung der altorientalischen Musiktherapie genau zu beleuchten und damit einen Überblick darzustellen, in wie weit dies innerhalb des europäischen Raumes integriert werden kann.

Dafür ist es für diese Arbeit wichtig, zunächst den Zugang zu den Methoden und Quellen, welche für diese Arbeit verwendet wurden, zu erläutern und die Problematiken, welche diese aufwarfen, darzustellen. Dies ist besonders essentiell, um die Erarbeitung der Beantwortung der Forschungsfrage nachvollziehen zu können. Um den Zugang zur altorientalischen Musiktherapie zu ebnen, wird in weiterer Folge Dr. Oruç Güvenç als Person, die eine wichtige Rolle in der Vermittlung und Wiederentdeckung der altorientalischen Musiktherapie einnimmt, behandelt. Die Inhalte und Wurzeln der altorientalischen Musiktherapie, welche als grundlegende Basis für das Verständnis der Wirkung der altorientalischen Musiktherapie erläutert werden müssen nehmen auch einen großen Teil dieser Arbeit ein. Dabei wird das Makâm-System, die musiktheoretischen Hintergründe dessen, das Erlernen der Makâm-Spielweise im Zusammenhang mit einem besseren Verständnis, das Makâm-System und seine Wirkung, die Erfahrungen der SeminarteilnehmerInnen mit der Wirkung von Makâmat aufgrund der durchgeführten Interviews und die Bedeutung des Schamanismus in der altorientalischen Musiktherapie aufgezeigt.

Um einen genauen Einblick in die Vermittlung der altorientalischen Musik- und Bewegungstherapie darlegen zu können, wird ein Abriss des Seminars in Torronteras (Spanien) dargestellt, welches einen genauen Einblick eines Seminartages wiedergibt. Um

den Stellenwert Dr. Oruç Güvenç in der altorientalischen Musiktherapie genauer darstellen zu können, wird auf ihn als möglicher Charismatiker eingegangen, der möglicherweise aufgrund dieser charismatischen Züge eine Auswirkung auf die Wirkungsweise der altorientalischen Musiktherapie haben könnte.

Die Ergebnisse des Seminars durch die Interviews, welche während des fünftägigen Seminars durchgeführt wurden, bilden den Abschluss, mit Hilfe derer es mein Ziel ist, im Zusammenhang mit den anderen erarbeiteten Ergebnissen während der Diplomarbeit die Fragestellung hinreichend zu beantworten.

2.) Methodik und Quellen

Für die Beantwortung der Forschungsfrage standen mir die folgenden Quellen zur Verfügung: 1. Interviews, die ich mit den Seminarteilnehmern und Seminarteilnehmerinnen führen konnte, 2. Ein Interview mit Dr. Güvenc, 3. meine teilnehmende Beobachtung, 4. die dafür verwendeten Medien, 5. die Auswertung der Daten und 6. die Literaturrecherche.

An dieser Stelle ist es mir wichtig, den zu diesen Forschungsmethoden wissenschaftlichen Standpunkt zu erläutern, welchen Einfluss dieser auf die Wahl der verwendeten Methoden nimmt und in wie weit aufgrund dieses Standpunktes die Entscheidung auf die ausgewählten Methoden gefallen ist.

Die Wahl der qualitativen Forschungsmethode im Zusammenhang mit dieser Diplomarbeit ergab sich vor allem daraus, dass eine bewegliche Offenheit in dieser Methode der Forschung vorherrscht.¹ Die bewegliche Offenheit bezieht sich zum Beispiel darauf, dass im Gegensatz zu der quantitativen Forschungsmethode, in welcher hauptsächlich Fragenbogeninterviews verwendet werden, die kaum Raum für neue Anregungen durch die InterviewpartnerInnen im Bezug auf das Forschungsthema zulassen, im Sinne der qualitativen Forschungsmethode durch eine Interviewführung, die den Aufbau eines Gespräches zwischen Interviewer und Interviewtem vorweisen kann, einige neue Denkansätze durch Aussagen von Seiten der Interviewten entstehen können.

Für die vorzunehmende Bearbeitung der Fragestellung war es besonders wichtig, dass Hypothesen, die im Bezug auf die Forschungsfrage aufgestellt wurden nicht einfach falsifiziert oder verifiziert wurden, wie dies in den quantitativen Methoden üblich ist, sondern dass aufgrund von teilnehmender Beobachtung, Kontakt mit den Seminarteilnehmern und Seminarteilnehmerinnen und Interviews in Form von Gesprächen, auf der Basis von Leitfragen der Prozess der Forschung laufend erweitert wurde und somit ein Ergebnis im Bezug auf die Fragestellung erreicht wurde. Thomas Scheffer beschreibt den Verlauf einer Forschung im Sinne der qualitativen Methode der Forschung in seinem Artikel *Das Beobachten als sozialwissenschaftliche Methode – von den Grenzen der Beobachtbarkeit und ihrer methodischen Bearbeitung folgendermaßen:*

„[...] Dabei wird nicht, wie üblich von einer vorher genau festgelegten Stichprobe ausgegangen, sondern das Sample wird nach den jeweils wichtigen Aspekten für die Theoriebildung laufend erweitert. Damit ist die notwendige Flexibilität des Forschungsablaufes garantiert, um dem Forschungsgegenstand adäquate Hypothesen zu erzeugen. Auf einem solchen Weg werden bereits bewährte theoretische Überlegungen

¹ vgl. Scheffer, Thomas (2002) S.355.7-355.24

erweitert und modifiziert.“²

Der Aspekt der Flexibilität ist jedoch nicht der einzige, der für die Wahl der qualitativen Forschungsmethode spricht, im Sinne der hier in weiterer Folge bearbeiteten Forschungsfrage. Ein wichtiges Argument, welches für die Verwendung der qualitativen Forschungsmethode spricht, ist das der „Subjektivität“. Der Forscher kann im Laufe seiner Recherche, die eine teilnehmende Beobachtung, Beobachtung des zu Erforschenden als außenstehende Person und das Erforschen der Interviewsituation sowie das Interviewgespräch an sich integrieren kann, auf verschiedene Möglichkeiten einen Einblick in das Themengebiet, welches erforscht wird erhalten. Die Erfahrungen, welche dabei gemacht werden, haben auch in Hinblick auf die Forschungsergebnisse eine große Bedeutung und somit ist die subjektive Meinung des Forschers für die Beantwortung Forschungsfrage im Sinne einer qualitativen Forschungsmethode essentiell. Diese Forschungsmethode erlaubt es außerdem, dass der Fokus der momentanen Forschung immer vom Forscher selbst gesteuert werden kann und darum stets auf den für den Forscher relevanten Sachverhalten liegt.

Die Methoden der qualitativen Sozialforschung setzten sich laut Thomas Scheffer zusammen aus der unstrukturierten teilnehmenden Beobachtung, dem ero- epischen Gespräch und dem Studium von Biographien.³ Für den Ablauf dieser Forschung spielen die Methoden der teilnehmenden Beobachtung und des ero- epischen Gesprächs, oder wie es in diesem Falle als offenes leitfadengestütztes Experteninterview bezeichnet wird, eine große Rolle. Dieses leitfadengestützte Experteninterview wurde als Modell der Interviewtechnik für diese Diplomarbeit im Sinne der dafür vorgesehenen Rahmenbedingungen verwendet.

Diese Interviewtechnik des Experteninterviews ist, wie eben erwähnt, den qualitativen Methoden der Forschungsmethoden zuzuordnen und wird in der wissenschaftlichen Forschung oftmals kritisch betrachtet.

Die Kritik bezieht sich zumeist auf den alltäglichen Charakter des Gesprächführens während des Interviews zwischen dem Interviewer und dem befragten „Experten“. Renate Liebhold und Rainer Trinczek beschreiben diese Problematik in ihrem Artikel *Experteninterview*, indem sie feststellen:

„Die strukturelle Nähe des leitfadengestützten Experteninterviews zur (Frage-) Praxis alltäglicher Lebensführung resultiert darin, dass dieses Verfahren häufig der Diskussion um die methodologische Grundlegung von Interviewformen und Debatten um die

² Scheffer, Thomas: *Das Beobachten als sozialwissenschaftliche Methode – Von den Grenzen der Beobachtbarkeit und ihrer methodischen Bearbeitung* S.351-374. In: Schaeffer, Doris; Gabriele Müller-Mundt (Eds.): *Qualitative Forschung in den Gesundheits- und Pflegewissenschaften*. – Huber Verlag: Bern, 2002 S.356.

³ vgl. Scheffer, Thomas (2002) S. 359

jeweiligen Vor- und Nachteile und potentiellen Anwendungsfällen enthoben zu sein scheint – es scheint zu selbstverständlich.“⁴

Das Ziel der Ergebnisse der Interviews dieser Forschungsarbeit schließt genau diesen oftmals kritisch betrachteten Punkt aus, da der Fokus darauf lag, den maximalen Zugang zu den Erlebnissen der TeilnehmerInnen des Seminars von den Interviewten zu bekommen, aufgrund von persönlichen Gedanken und Erfahrungen, welche besonders in offen gestellten Fragen zum Vorschein kommen sollten, im Zusammenhang eines ungezwungenen Gesprächs. Dieses ungezwungene Gespräch muss jedoch mithilfe eines gewissen Leitfadens strukturiert werden, um das optimale Ergebnis erzielen zu können. Dies bildet die Voraussetzung, damit das Interview auf eine gewisse Weise „locker“ und „unbürokratisch“ vollzogen werden kann, auch wenn dieser Leitfaden nicht zu hundert Prozent beibehalten werden muss, sobald sich das Gespräch in eine konträre Richtung entwickelt.⁵

Im Zuge der Vorbereitungen stellte sich auch die Frage, inwieweit Experten als solche gelten und welche Kriterien sie erfüllen müssen, um sie als potentielle InterviewpartnerInnen interviewen zu können.

Die Auswahl der potentiellen InterviewpartnerInnen für diese Diplomarbeit im Bezug auf offene, leitfadengestützte Interviews basieren auf den Ansichten von Michael Meusner und Ulrike Nagel, die in ihrem Artikel *ExpertInneninterviews- vielfach erprobt, wenig bedacht* das Feld der Experten eingrenzen: „In unseren Ausführungen beziehen wir uns auf diejenigen ExpertInnen, die selbst Teil des Handlungsfeldes sind, das den Forschungsgegenstand ausmacht [...] als Experte wird angesprochen [...] wer über einen privilegierten Zugang zu Informationen über Personengruppen oder Entscheidungsprozesse verfügt.“⁶ Dieser breit gefächerte, großräumig eingrenzende Begriff trifft auf die Wahl der für diese Arbeit als Experten interviewten Personen zu. Einerseits steht Dr. Oruç Güvenç in diesem Zusammenhang für den Experten, welcher aufgrund seines privilegierten Zuganges zur altorientalischen Musiktherapie und als Seminarleiter einen großen Beitrag zur Fragestellung liefern kann. Auf der anderen Seite sind die SeminarteilnehmerInnen als Experten zu nennen, die im Zusammenhang mit ihren eigenen Erfahrungen, die sie während des Seminars machten, als Fachleute, also Personen, die über besondere Wissensbestände verfügen, bezeichnet werden können. Diese „Nominierung“ der Experten zielt auf einen

⁴ Vgl. Liebgold, Renate; Trinczek Rainer: In: Kühl, Stefan; Strodtholz, Petra (2002), S. 33

⁵ vgl. Meusner, Michael; Nagel, Ulrike (2005), S. 78.5-78.12

⁶ Meusner, Michael; Nagel, Ulrike: In: Bogner, Alexander: *Experteninterview: Theorie, Methode, Anwendung*. 2. Aufl. – Verlag für Sozialwissenschaften: Wiesbaden, 2005, S.73.

Personenkreis, der im Hinblick auf das jeweilige Forschungsinteresse spezifisches Wissen mitbringt, welches in diesem Sinne für die Forschung von großer Bedeutung ist.⁷

Im Sinne der Auswertung dieser offenen, leitfadengestützten Experteninterviews wird in dieser Arbeit darauf geachtet, die entsprechenden Ergebnisse im Zusammenhang mit der Fragestellung theoretisch generalisierend aufzuarbeiten, um auch daraus ein Resultat für die Beantwortung der Fragestellung erhalten zu können. Darauf bezogen ist es für diese Arbeit wichtig, diesen Interviews eine Gesamtaussage zu entnehmen, die in gewisser Weise überindividuell über die einzelnen Interviews hinausgeht, um dadurch ähnliche und gemeinsame Ergebnisse herauszufiltern, die für die Beantwortung der Fragestellung von großer Bedeutung sind.⁸

Für die Auswahl der potenziellen InterviewpartnerInnen war es für diese Forschung wichtig - abgesehen von dem Interview mit Dr. Oruç Güvenç - verschiedene Blickwinkel auf den Verlauf und die Erfahrungen während des Seminars zu erörtern. Aus diesem Grund fiel die Auswahl auf jeweils zwei Männer und zwei Frauen, wobei ein weiterer Aspekt, jener der bereits vorhandenen Erfahrung mit altorientalischer Musiktherapie berücksichtigt wurde. Zwei Interviewpartner hatten bereits Erfahrungen in diesem Bereich gemacht, da sie schon seit mehreren Jahren an diesem Seminar teilnehmen, wogegen es sich bei diesem Seminar für die anderen zwei InterviewpartnerInnen um Neuland handelte. Die Intension hinter dieser Auswahl an Befragten sollte dazu führen, unterschiedliche Erfahrungswerte preis zu geben, welche trotzdem zu einem generalisierend ausschlaggebenden Ergebnis für die Beantwortung der Fragestellung führen sollten, aufgrund von offenen, leitfadengeführten Fragen, die ihnen die Möglichkeit eröffneten, jene Erfahrungen zu teilen, die sie für die wissenschaftliche Datenerhebung aufgrund der gegebenen Fragestellung als relevant empfanden.

Die teilnehmende Beobachtung, welche den zweiten großen methodischen Forschungshintergrund dieser Arbeit ausmacht, wurde während des Seminars durchgeführt. Das fünf Tage andauernde Seminar, welches der Vermittlung und Einführung in die altorientalische Musiktherapie und dem damit verbundenen Sufiglauben galt, wurde durch die Integration als Seminarteilnehmerin zum Feld der teilnehmenden Beobachtung.

Roland Girtler beschreibt die Methode der „teilnehmenden Beobachtung“ im Bezug auf den Beobachter in seinem Werk *Methoden der qualitativen Sozialforschung*, indem er schreibt: „Er selbst verhält sich bei der Beobachtung gegenüber dem zu Beobachtenden grundsätzlich passiv (was aber nicht heißt, daß er nicht auf das Handeln in der betreffenden Gruppe

⁷ Vgl. Liebgold, Renate; Trinczek Rainer: In: Kühl, Stefan; Strodtholz, Petra (2002), S.33

⁸ Vgl. vgl. Meusner, Michael; Nagel, Ulrike (2005), S. 80.10-80.25

einwirkt, s.u.), wobei er gleichzeitig versucht, seine Beobachtung im Sinne seiner Fragestellung zu systematisieren und den Beobachtungsvorgang kritisch hinsichtlich einer Verzerrung durch seine Perspektive zu prüfen.“⁹ Im Rahmen dieser Forschungsarbeit ist die teilnehmende Beobachtung der des offenen Beobachtens, wie es Girtler nennt, zuzuschreiben. Es geht dabei darum, dass die Beobachtung während des Seminars vonstatten ging, indem die weiteren SeminarteilnehmerInnen über die wissenschaftliche Tätigkeit in Kenntnis gesetzt wurden, und auch eine Erlaubnis dafür von diesen eingeholt wurde. Um die Form der teilnehmenden Beobachtung für die Behandlung der Fragestellung dieser Arbeit noch genauer definieren zu können, ist hier der Begriff der teilnehmenden, offenen und unstrukturierten Beobachtung zu nennen. Es handelt sich dabei um eine Beobachtung, die ohne genaue Angaben darauf bestimmt wird, wie lange, auf welche Art und Weise, gewisse Dinge beobachtet werden. Der Fokus liegt darauf, Situationen und Handlungsprozesse in ihrer Gänze erfassen zu können. Dies bietet in gewisser Weise eine Erweiterung der Perspektive auf das gesamte Geschehen, da dadurch ständig neue Bereiche interpretiert und beobachtet werden können.¹⁰

Die Kritik, die von wissenschaftlichen Standpunkten im Bezug auf diese Art der Beobachtung dargelegt wird, bezieht sich auf die fehlende Kontrolle der Auswertung von gefundenen Daten, da der Forscher die Ergebnisse ohne Verzerrung durch eigene Teilnahme bearbeiten muss. Bei der Verwendung dieser Methode ist die Kontrollinstanz der Beobachtung der Beobachter/ Forscher selbst, der für seine Forschung stets den wissenschaftlichen Standpunkt der Beobachtung erhalten muss, ohne unmittelbar durch persönliche Beziehungen zu den Beobachtenden den wissenschaftlich objektiven Wert der Datenerhebung zu verändern. Diese Problematik wird im nächsten Kapitel, im Bezug auf die Forschungsarbeit für diese Arbeit genauer betrachtet.

Die während der Forschung verwendeten Medien beziehen sich sowohl auf die Audiomitschnitte, die für die Interviews verwendet wurden, sowie auch auf die Audiomitschnitte während des Seminars und die Videoaufnahmen, welche Teile des Seminars wiedergeben. Die Auswahl dieser Medien stützt sich darauf, eine große Anzahl an Materialien für die Diplomarbeit aufweisen zu können, um aus diesen im Sinne der eben erwähnten reflexiven Sicht während der Bearbeitung einer wissenschaftlichen Fragestellung, welche anhand von qualitativen Methoden bearbeitet wird, schöpfen zu können.

⁹ Girtler, Roland: *Methoden der qualitativen Feldforschung. Anleitung zur Feldarbeit*. – Hermann Böhlau Nachf. Gesellschaft m.b.H.: Böhlau, 1984. S. 44

¹⁰ Vgl. Girtler, Roland (1984) S. 45.33-46.25

An dieser Stelle muss jedoch auch gesagt werden, dass die wissenschaftliche Sicht im Bezug auf den Einsatz von Tonträgeraufnahmen und Filmmitschnitten auch immer eine kritische ist. Es wurde für diese Forschung versucht, der Skepsis der Wissenschaft diesbezüglich entgegenzuwirken, indem auf die vorhandenen Problematiken in einem folgenden Kapitel genauer eingegangen wird.

Die Auswertungen der Daten beziehen sich sowohl auf die Interviews, die teilnehmende Beobachtung, sowie die Aufzeichnungen, im Sinne von Fotos, Videomitschnitten und Audiomaterial.

In Form der transkribierten Interviews ist es das Ziel anhand der „narrative analyses“, wie sie in der Ethnographie ihre Verwendung finden eine Analyse zu vollziehen. Dabei ist es essentiell, das während des Interviews Erzählte in drei Kategorien zu unterteilen, die für die Analyse eine Rolle spielen. Zum einen wird der Aufbau des Interviews dargestellt, welcher die Ereignisse während des Interviews aufzeigt, zum anderen wird beschrieben, zu welchem Zeitpunkt, an welchem Ort, mit welchen Personen und in welchem Kontext das Interview statt fand, um das Interviewte im Zusammenhang verstehen zu können, und zuletzt wird eine Struktur der Auswertung dargelegt, indem die Hauptaussage des Interviews und der damit in Verbindung stehende wichtigste Part des Gesprächs festgelegt wird.¹¹

Bei der Auswertung der Interviews muss darauf geachtet werden, dass es sich um eine Ausnahmesituation eines Gesprächs handelt. Martin Cortazzi weist in seinem Text *Narrative Analysis in Ethnography* auf diese Problematik hin, indem er schreibt: „[...] this may mean that narratives given in interviews differ from those that emerge in ordinary conversation or in ceremonial events.“¹²

Aufgrund der Aussage dieses Zitates ist es für diese Diplomarbeit auch besonders wichtig, die teilnehmende Beobachtung in die Auswertungen zu integrieren, um damit die Aussagen der Interviews der Befragten mit den eigenen Beobachtungen zu vergleichen, da zum Zeitpunkt des Seminars eine andere Situation gegeben ist, die dem beschriebenen „ceremonial event“ in dem Kontext gleichen könnte.

Da der Prozess des Forschens während der Zeit des Seminars ein fortlaufender war, der Reflexion und Analyse fortlaufend integrierte, erfolgte die Auswertung der Daten auch schon vor Ort: „the analyst selects, categorizes, analyses, interprets the data with much re-reading, and therefore, re-interpretating.“¹³

¹¹ vgl. Cortazzi, Martin (2010) S. 384.34/2-385.2/1

¹² Cortazzi, Martin: (S. 384-395) *Narrative Analysis in Ethnography*. In: Atkinson, Paul; Coffey, Amanda/ Delamont, Sara, Kofland, John/ Lofland, Lyn: *Handbook of Ethnography*. 4. Aufl. – Sage: London, 2010. S. 385

¹³ ebd. S. 399

Die ausgewählte Form der Führung von Interviews, im Sinne der offenen leitfadengestützten Experteninterviews, trägt aus diesem Grund dazu bei, die Auswertung während der Forschung zu beginnen, indem erste Interpretationen der Erfahrungen im Bezug auf die Forschungsfrage eingeordnet werden. Martin Cortazzi beschreibt die Eignung dieser Art der Forschung in Zusammenhang mit dem Vollzug einer schnellen Auswertung: „Narrative research offers the possibility of allowing a fairly immediate investigation into the organization of social and cognitive interpretations, whether the focus is on the progress of interpretation or on the events interpreted.“¹⁴

Ein weiterer Punkt, welcher während der Auswertung von narrativen Interviews eine große Rolle spielt, die während der Forschung zu dieser Diplomarbeit stattgefunden haben, ist der Aspekt der „representation of Voice“.¹⁵ Dabei handelt es sich um eine Erfahrung, die eine Gruppe von Menschen erlebt hat und die dabei entstehende Problematik, dass die Meinung der Interviewten zu sehr von jemand anderem aus der Gruppe geprägt sein könnte: „[...] may adopt an interventionist stance of advocacy from a [...] perspective.“¹⁶ Im Bezug auf die Auswertung der Interviews dieser Diplomarbeit hat diese Problematik eine besondere Bedeutung, da die Interviews in drei unterschiedlichen Sprachen vollzogen wurden. Zum einen wurde das Interview mit Dr. Oruç Güvenç mit der Unterstützung seiner Frau Azize Güvenç durchgeführt, indem sie aus dem Französischen ins Deutsche übersetzte. Zum anderen wurden die Interviews mit den Seminarteilnehmern und Seminarteilnehmerinnen auf Spanisch geführt, indem Maria de Assas die gestellten Fragen und die Antworten jeweils vom Deutschen ins Spanische und umgekehrt übersetzte. Dabei muss bedacht werden, dass die übersetzenden Personen sich jeweils seit vielen Jahren mit der altorientalischen Musiktherapie beschäftigen und viele Erfahrungen gesammelt haben. Aufgrund dieser durch die vorhandenen Erlebnisse geprägten Meinung zu der Forschungsfrage gilt es bei der Auswertung der Interviews darauf zu achten, auf welche Art und Weise die Übersetzungen der Fragestellungen die Befragten dazu leiten, tendenzielle Antworten zu geben, die im Sinne der dolmetschenden Person sind. Aus diesem Grund ist es für die Auswertung auch essentiell, die Abschnitte der Interviews zu übersetzen, die auf Spanisch oder Französisch wieder gegeben wurden. Weiters werden die Passagen, die in dieser Arbeit aus den Interviews zitiert werden, in beiden Sprachen wiedergegeben, um die Unterschiede der beiden Versionen sichtbar zu machen. Mithilfe dieser übersetzten Transkription kann die Problematik der Adaption einer Meinung zum Thema der Fragestellung, sowie die

¹⁴ Ebd. S. 386

¹⁵ vgl. Cortazzi, Martin (2010) S. 386.3/2-386.60/2

¹⁶ Ebd. S. 386

Unterschiede der Übersetzung und dem Original im Bezug auf die Antwort auf die gestellten Fragen, in gewissem Maße ergründet werden und somit in das Ergebnis der Auswertung mit einfließen. Der Aspekt der Dynamik der Interviewsituation muss an dieser Stelle auch betrachtet werden, da eine weitere Person, die Dolmetscherin, in das Interview integriert ist. Die Fragestellungen können somit nicht direkt an die interviewte Person gestellt werden und auf die Antworten der InterviewpartnerInnen kann auch erst durch die Übersetzung der dolmetschenden Person eingegangen werden, wodurch der direkte Kontakt zu der interviewten Person fehlt, was wiederum eine Auswirkung auf die Gesprächssituation an sich hat. In diesem Fall können Informationen in der Situation des Interviews wegfallen, die von der übersetzenden Person nicht vollständig übersetzt werden, da diese dies nicht für essentiell wertet, die für das Interview jedoch eine Rolle spielen hätten können. Somit gilt es für die Auswertung im Nachhinein sowohl die Originalsprache als auch das Interviewte zu analysieren.

Im Bezug auf die mit Dr. Oruç Güvençs geführten Interviews muss zusätzlich darauf aufmerksam gemacht werden, dass es sich bei dem gesprochenen Französisch um eine Fremdsprache für ihn handelt, da seine Muttersprache Türkisch ist. Aus diesem Grund sind die zitierten Passagen, welche aus dem Interview in die Arbeit integriert wurden, im Bezug auf Grammatik und Satzbau nicht ganz fehlerfrei. Dies spielt auch eine Rolle für die Auswertung der Interviews, da es sich in dem Fall um eine eigenständige Übersetzung von Dr. Oruç Güvenç handelt von der türkischen in die französische Sprache, die wiederum dazu führen könnte, dass Informationen in der Übersetzung verloren gehen. Da Dr. Oruç Güvenç seine Seminare schon seit vielen Jahren auf Französisch durchführt, stellt sich diese Problematik jedoch nur in geringem Maße dar, da er es gewohnt ist, diese Materie innerhalb der französischen Sprache darzustellen.

Durch die Dokumentationen während des Seminars in Form von Mitschrift des Erläuterten von Seiten Oruçs, sowie der Erfassung des Beobachteten, Tonträgeraufnahmen und auch Videomitschnitten, war es während der Zeitspanne des Seminars und auch im Nachhinein möglich, in unterschiedlichen Stadien der Forschung die Ergebnisse zu beleuchten. Peter Atteslander beschreibt den nötigen Prozess der qualitativen Forschung auf ähnliche Weise: „Der Forschungsverlauf verläuft nicht uni-linear sondern reflexiv und vielfach rückkoppelnd.“¹⁷

¹⁷ Atteslander, Peter: *Methoden der empirischen Sozialforschung*. 11. Aufl. – Erich Schmidt Verlag GmbH & Co: Berlin, 2006 S. 90

Diese Möglichkeit der reflexiven, variierenden Sicht auf die Ergebnisse der Datenerhebung wurde in dieser Forschungsarbeit noch unterstützt durch die darauf erneut folgende, erweiterte Literaturrecherche, die durch die Vertiefung der Thematik zu weiteren Forschungsansätzen führte.

2.1) Problembereich der Forschungsarbeit innerhalb der teilnehmenden Beobachtung

Mit jener Problematik der teilnehmenden Beobachtung im Sinne eines Erhaltens einer objektiven Meinung trotz Integration in den Kreis von Seminarteilnehmern und Seminarteilnehmerinnen galt es auch im Rahmen dieser Forschung umzugehen. Der Part der teilnehmenden Beobachtung umschloss in diesem Zusammenhang die aktive Teilnahme am Seminar und dabei die Erforschung der Wirkung der altorientalischen Musiktherapie auf die anderen SeminarteilnehmerInnen und an mir selbst. Der Platz der forschenden Person stellt dabei den Anspruch sich aufgrund wissenschaftlicher Herangehensweisen, trotz der Integration in eine Gemeinschaft, die Erfahrungen in einem Bereich macht, der auf einer Vertrauensbasis zueinander basiert, da Therapie auch immer an Gefühle und einem Preisgeben von sich selbst gebunden ist, mit dem Forschungsthema auseinanderzusetzen.

Ein weiterer Aspekt, der im Sinne des Seminars in Torronteras hinzukommt und die Problematik des objektiven Beobachtens verstärkt, ist die Zeit außerhalb des Seminars, die auch hauptsächlich gemeinsam verbracht wurde. Torronteras, der Ort in der spanischen Region von Guadalajara, an welchem das Seminar stattfand, ist eine Lokation, die aus fünf Häusern besteht, auf einem Berg, der mit dem Auto eine halbe Stunde von dem nächst gelegenen kleinen Dorf, Pareja entfernt ist. Diese Häuser, die größtenteils ausschließlich während Seminarzeiten bewohnt werden, dienen den Seminarteilnehmern und Seminarteilnehmerinnen als Schlafplätze. Die Familie Gaupp, die das restliche Jahr Torronteras alleine bewohnen, haben dieses früher einmal verfallene „Dorf“ wieder aufgebaut und als Seminarzentrum für die Sommermonate gestaltet. Aufgrund der abgelegenen Lage blieben die SeminarteilnehmerInnen während des Zeitraumes des Seminars auch in diesem Dorf und gestalteten ihr Leben außerhalb der Seminarzeiten auch gemeinsam. Zum gemeinsamen Essen trafen sich die Seminargäste in dem kleinen Restaurant ein und aßen gemeinsam. Dieser gemeinsame Tagesablauf verstärkte das Gemeinschaftsgefühl, welches die „Gratwanderung“ zwischen Forscherin und Seminarteilnehmerin oft zu einer Einheit verschmelzen ließ.

Damit die Forschungsarbeit ihren wissenschaftlichen Wert jedoch nicht verlor, versuchte ich während der teilnehmenden Beobachtung verschiedene voneinander getrennte Phasen einzuhalten. Dabei handelte es sich um verschiedene Phasen der teilnehmenden Beobachtung, indem ich unterschied zwischen Phasen, in denen ich ausschließlich den Verlauf des Seminars beobachtete und den Forschungsposten als solchen einnahm, um die Wirkung der altorientalischen Musiktherapie auf die SeminarteilnehmerInnen zu erörtern und die dadurch bewirkten Veränderungen, sowie die Abläufe des Seminars unter den Gesichtspunkten der Forschungsfrage und Phasen in denen ich als „integrativer“ Seminarteilnehmerin die Wirkung der altorientalischen Musiktherapie auf mich beobachtete. Obwohl durch den engen Kontakt zu den Seminarteilnehmern und Seminarteilnehmerinnen ein Zugehörigkeitsgefühl vorhanden war, welches im Sinne des Terminus „going native“ als wahrnehmungsverzerrend auf eine Forschung wirken kann, konnte ich durch den Perspektivenwechsel während der einzelnen Phasen meiner Meinung nach den objektiven Blick, welcher für eine wissenschaftliche Forschung notwendig ist, bewahren.¹⁸

2.2) Problembereich der Forschungsarbeit aufgrund des Einsatzes von Tonträgeraufnahmen und Filmmitschnitten

Der Problembereich der Forschungsarbeit aufgrund des Einsatzes von Tonträgeraufnahmen und Filmmitschnitten liegt vor allem darin, dass dieses Seminar, wie schon im vorigen Kapitel erwähnt, auf einer sensiblen Thematik aufbaut, die Gefühle der SeminarteilnehmerInnen integriert und diese in intime Situationen bringen kann, welche schon innerhalb des Kreises der SeminarteilnehmerInnen Hemmungen hervorrufen können, jedoch im Zusammenhang des Gefilmtwerdens sich noch verstärken können. Der Einsatz von Tonaufnahmegeräten und Filmmitschnitten durch eine forschende Person kann dazu führen, dass die SeminarteilnehmerInnen sich innerhalb ihres Settings und während der Therapie nicht so verhalten, wie dies im Normalfall vonstatten gehen würde, da die Angst einer Verbreitung vor allem der Videomitschnitte gegeben ist und ihre Verhaltensweisen während intimen Momenten der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden könnten. Dieser Aspekt einer Veränderung des Verhaltens der SeminarteilnehmerInnen kann dazu führen, dass die Authentizität des Inhalts dieses Seminars verloren geht, da gerade im Zusammenhang mit der altorientalischen Musiktherapie die Wirkung auch besonders auf

¹⁸ Vgl. Atteslander, Peter (2006) S. 89.1-89.9

einer entspannten Situation beruht, die im Falle eines anwesenden Aufzeichnungsgeräts nicht gegeben sein könnte.

Während meiner Forschung, hatte ich jedoch nicht das Gefühl, dass diese Medien einen großen Einfluss auf den Ablauf des Seminars oder die SeminarteilnehmerInnen im Konkreten hatten. Aufgrund meiner Integration innerhalb der Gruppe als beständiges Mitglied des Seminars der Musiktherapie, das auch an den Therapien teilgenommen hat und dabei teilweise auch von anderen Teilnehmern und Teilnehmerinnen gefilmt wurde, wurde das Aufnahmegerät und die Videokamera zu einem Teil des Seminars, der nach geraumer Zeit gar nicht mehr wirklich wahr genommen wurde.

Ich für meinen Teil habe mich bei meiner Arbeit darauf konzentriert, dieses Medium zu integrieren, obwohl ich mir der Problematik bewusst war. Aus diesem Grund habe ich versucht, mich so weit wie möglich an die SeminarteilnehmerInnen anzupassen, sodass sie sich von den Aufzeichnungen nicht gestört und nicht abgelenkt fühlten, wodurch eine für die Forschung wertvolle Forschungsquelle hinzu gekommen ist.

3.) Dr. Oruç Güvenç und die altorientalische Musiktherapie – eine Wiederentdeckung

Die altorientalische Musiktherapie begegnet in ihrer Historie einer Verbindung von Kulturen, Religionen und Ethnien. Diese Verkoppelung verschiedenster Einflüsse findet ihren Ursprung in der Schamanenmusik Zentralasiens. Dabei sind gewisse Merkmale zu nennen, die als Hauptbestandteile der altorientalischen Musiktherapie für ihre mögliche Wirkung stehen: „Kunst, Musik, Tanz, Gesang, Bewegung und Poesie haben dabei die Funktion, von der göttlichen Einheit und der sich manifestierenden göttlichen Schönheit und Gesetzmäßigkeit der kosmischen Ordnung zu zeugen. Durch Musik und Tanz wurde die schöpferische Urkraft erlebbar.“¹⁹ Aus diesem Zitat kann entnommen werden, dass die ausschlaggebenden Elemente der altorientalischen Musiktherapie aus einem Zusammenschluss der Musik mit dem Glauben an eine ewige Urkraft steht, im Bezug auf eine Religion und eine kosmische Ordnung.

Diese essentiellen Bestandteile finden sich auf der einen Seite in den schamanistischen Heilritualen, sie sind auf der anderen Seite jedoch auch im Sufitum zu finden. Mit der Ausdehnung des Islams auf die asiatische Steppe im 7./8. Jahrhundert ergaben sich neue Verknüpfungen der Spiritualität und Heilmethoden. Durch die Verdrängung der schamanistischen Traditionen fand ein Übergang der schamanischen Tänze in sufische Gebetstänze statt, die sich in ihren Ansätzen sehr ähneln.²⁰ Die Verbindung von Musik und Tanz als Hilfestellung des Erlangens eines höheren Bewusstseinszustandes und dadurch auch zur Erhaltung der Gesundheit finden sich in beiden Glaubensrichtungen wieder und bilden damit in ihrem Zusammenschluss die Basis der altorientalischen Musiktherapie. In weiterer Folge verband sich zentralasiatische Musik, die der pentatonischen Musik entstammt, und die Sufimusik in der altorientalische Musiktherapie im Laufe ihrer Entwicklung auch mit der alttürkischen Musik und der klassisch-türkischen Musik, sowie der Improvisation dieser Musikgenres.

Diese Tradition der altorientalischen Musiktherapie, die aus unterschiedlichen Ursprüngen entstanden ist, ist es, die Dr. Oruç Güvenç in seiner Lehre seinen Schülern vermitteln will. Während seines Unterrichts wird sichtbar, dass er die Position des Lehrers der Beschreibung Michaela Mihiriban Özelsel annimmt. Diese beschreibt das Lehren, indem sie sich in dem

¹⁹ Güvenç, Azize: *Hey Reisender, hey Reisender. Eine Reise durch islamische Welten & orientalische musiktherapeutische Landschaften.* – Tümatata Otak Müzik Merkezi: Ankara, 2007

²⁰ vgl. Güvenç, Azize (2007) S. 121

Artikel *Die „spirituelle Osmose“ – Sufische Betrachtungen zur Meister – Schüler Beziehung* darauf bezieht: „[...] Er verkörpert die Lehre als lebendiger Repräsentant der Tradition.“²¹

In seiner Lehre wird deutlich sichtbar, dass eine Beziehung zu seiner eigenen Geschichte, in der Vermittlung der Tradition der altorientalischen Musiktherapie, sowie dem Sufiglauben überliefert wird.

Aufgrund Dr. Oruç Güvençs familiären Wurzeln, welche sowohl in Kirgisien, Tataristan und Istanbul situiert sind, spiegeln sich die Ursprungsorte der altorientalischen Musiktherapie auch in seiner Lebensgeschichte wider.

Musikalisch im Sinne von Liedern aus Zentralasien und religiös geprägt durch den islamischen Glauben der Eltern, hatte er bereits im Alter von zwölf Jahren, 1960, den ersten Kontakt zum Sufitum, indem er seinen ersten Meister, Fazil Bey, kennen lernte. Bis zu dessen Tod blieb Oruç Güvenç sechs Jahre lang bei ihm und lernte dort viele Schriften des Sufitums kennen, sowie das Rebabspiel. Während seines Besuchs der philosophischen Universität Istanbul lernte er seinen zweiten Meister, Turgut Baba, kennen. Aus diesem Lehrer – Schüler Verhältnis erwarb er das Wissen, dass Musik, der Glaube und Poesie eine wichtige Verbindung zueinander haben, auf welches er in weiterer Folge auch im Bezug auf die altorientalischen Musiktherapie eingeht.

Die Gründung der Gruppe Dönsüsüm war der erste Weg, mit traditionell zentralasiatischen Instrumenten, sowie auch modernen Instrumenten auf Reisen ein Repertoire an traditionell zentralasiatischer Musik zu finden. Auf diese Art und Weise machte er sich auf die Suche nach seinen Wurzeln und den Wurzeln der altorientalischen Musiktherapie. Er promovierte 1976 an der medizinischen Fakultät der Istanbuler Cerrahpasa Universität und beendet damit sein philosophisches, medizinisches und psychologisches Studium mit einer Abschlussarbeit über altorientalische Musiktherapie.

Mit seiner nächsten Gruppe, Tümata, eine Zusammenkunft von Sängern, Tänzern und Musikern, versucht er bis heute, traditionelle Musik Zentralasiens, die Tänze und Instrumente zu dokumentieren und im Sinne von Aufführungen dieses historische Material zu neuem Leben zu erwecken. In dem Jahr, indem er promoviert, steckte er sich auch das Ziel, die altorientalische Musiktherapie in die klinische Praxis aufzunehmen und zu integrieren. Die Leitung der Abteilung für Ethnomusikologie, Forschung und Musiktherapie, der Universität Istanbul brachte ihn in diesem Sinne seinem Ziel der Rückführung der altorientalischen Musiktherapie in moderne medizinische Umfelder etwas näher.

²¹ Özelsel, Michaela Mihiriban: *Die „spirituelle Osmose“ – Sufische Betrachtungen zur Meister – Schüler Beziehung*. In: *Dialog der Religionen*, 6. Jahrgangsheft S.2 [<http://www.ozelsel.de/german/ausgewahlte.htm> – 12.09.2011 {13:15}]

Mittlerweile hat sich Dr. Oruç Güvençs Idee der Ausbreitung des Wissens der altorientalischen Musiktherapie im Sinne der alten Weise des Lehrens bereits innerhalb Europas auf Standpunkte in Spanien, Deutschland, Österreich und der Schweiz ausgedehnt.²²

Die Idee dazu, diese altorientalische Musiktherapie einem weiteren kulturellen Lebensraum zugänglich zu machen, eröffnete sich Dr. Oruç Güvenç schon während der Anfänge der Forschungsarbeit zum Themengebiet der altorientalischen Musiktherapie:

Oruç (Französisch): « Qui...quand je suis commencé étudier et pratique oriental musicothérapie système j'ai observer que pendant Selschuke et Otoman aussi dans état il y avait plusieurs différents populations. [...] avec cette intégration différente population j'ai observé que cette influence, thérapeutique influence n'a pas une individuelle chose pour une seulement population. »

Azize (Deutsch): „Als ich begonnen habe diese altorientalische Musiktherapie zu erforschen und zu studieren und zu schauen wo ich Informationen herbekomme, habe ich gesehen, dass gerade auch im Seldschukischen und Osmanischen Bereich viele Völker zusammen lebten, viele verschiedene Völker zusammenlebten. (Telefonat zwischendurch) [...] und ich habe dann nachgedacht und gedacht dieser musikalische Einfluss kann nicht nur ein individueller Einfluss sein, sondern ist ganz unabhängig von einem Volk.“²³

Die Überlegung der Vermittlung dieser Musiktherapie außerhalb der Türkei verstärkte sich, als er in Österreich anfang Seminare sowie auch erste Musikkurse zu geben und dabei auf einen Organisten (Christoph Wilken) aus Berlin traf, welcher ihm die Parallelen des pentatonischen Repertoires der altorientalischen Musiktherapie zu der pentatonischen Musik, wie sie im europäischen Raum vorhanden war, aufzeigte. Die Verbindung dieser musikalischen Parallelen erläutert Dr. Oruç Güvenç im Zusammenhang mit einem Gespräch mit Christoph Wilken während des in Torronteras entstandenen Interviews:

Oruç (Französisch) « Il a expliqué que en anciennes temps il y avait aussi pentatonique musique en Europe [...] aussi dans autre littérature j'ai pris, église interdit il y a une magique influence [...] mais grégorienne musique par exemple est pentatonique [...] et aussi il a dit c'est Christof, anciennes temps en Europe il y avait quelques comma système comme orient. Ca veut dire que, quand je suis venue en Europe je ne veut pas une idee que c'est unique pour le Turque seulement, cette musicothérapie je cherche mon idée pour universal.

Azize (Deutsch) „[...] und der hat damals gesagt, dass auch in Europa ganz viel Pentatonische Musik gegeben hat und ich hab dann gelesen, dass die Kirche wohl diese pentatonische Musik verboten hat, weil sie dachten da ist ein magischer Einfluss mit verbunden, aber die gregorianische Musik ist ja auch fast pentatonisch [...] Und dieser Christoph hat auch gesagt, dass es auch in dieser alten europäischen Musik so etwas gegeben hat wie das Komma System im Orient. Es heißt als ich nach Europa kam war

²² Vgl. Güvenç, Azize (2007) S.24-32

²³ Katharina Scherner im Gespräch mit Dr. Oruç Güvenç, Torronteras, 06.08.2010 [01:38-04:36 min.]

meine Idee nicht, dass es jetzt nur Musik für die Türken ist, sondern, dass Musik generell einen Einfluss auf den Menschen hat.“²⁴

Der Glaube an eine universelle Wirkung der Musik Zentralasiens sowie der Makam-Musik wurde Dr. Oruç Güvenç immer mehr bewusst und eröffnete ihm somit den Wunsch, in Zusammenarbeit mit verschiedenen Instituten im Bezug auf Forschungsprojekte die Wirkung der Musik auf Patienten aus einem kulturellen Raum, der abseits des Ursprungs der altorientalischen Musiktherapie liegt, aufzuzeigen. Das erste Projekt, welches aus dieser Idee entsprang, wurde im Urban Krankenhaus in Berlin unter der Leitung von Professor Bachmaier durchgeführt, der zum damaligen Zeitpunkt Chef des neurophysiologischen Instituts dieser Institution war. Das Ziel war es mithilfe von EEG-Ableitungen, mit welchen Basisemotionen bei Menschen dargelegt werden können, wie Hunger, Aggression, Entspannung, Freude und Trauer, aufzuzeigen, in wie weit sich diese Gefühle unter dem Einfluss von Musik verändern. Während dieser Forschungsarbeit wurden die Vermutungen Dr. Güvençs bestätigt, im Sinne der Wirkung auf Patienten, die keinerlei Hintergrundwissen zu der altorientalischen Musiktherapie besitzen, dass sehr wohl eine Beeinflussung vorhanden ist, die auch nachgewiesen werden kann. Die Ergebnisse, welche dieser Forschung entspringen, zeigen auf, dass die 25 Versuchspatienten, die für dieses Projekt ausgewählt wurden, im EEG sichtbar werden ließen, dass das Instrument der Ney²⁵ zu nativen Entspannungen führte, die Klänge der Ud²⁶ ein Gefühl der Freude erweckten und die Arbeit mit dem Makam Rast auch zu tiefer Entspannung geführt hat. Diese Ergebnisse gleichen den in der alten Literatur beschriebenen Zuständen, welche durch diese Instrumente und Skalen ausgelöst werden.²⁷ Die an dieser Stelle genannten Wirkungen der verschiedenen Makâmat, welche schon im 13. Jh. zum ersten Mal belegt wurden, im Bezug auf therapeutische Anwendungen in diesem Sinne, werden im Kapitel 2.3.3 noch genauer abgehandelt werden.

Diese Ergebnisse in Zusammenhang mit einem weiteren prägenden Vorfall, welcher sich im Jahre 1992 in München ereignete, bei welchem ein Junge im Alter von 9 Jahren aufgrund eines Autounfalls ins Koma fiel, und mithilfe Dr. Oruç Güvençs Musik wieder aufwachte, verstärkten den Glauben daran, auch im westlichen medizinischen Bereich eine

²⁴ Katharina Scherner im Gespräch mit Dr. Oruç Güvenç, Torronteras, 06.08.2010 [04:36-07:10 min.]

²⁵ Die Ney ist eine Bambusflöte, die sieben Spiellöcher hat und eine wichtige Bedeutung hat innerhalb Mevlanas Orden der Mevlevis einnimmt [vgl. Güvenç Azize, Güvenç Oruç (2007) S.86.9/2-88.15/1].

²⁶ Die Ud oder auch Kopuz genannt, ist eine Kurzhalslaute, die aus Zentralasien stammt und mit 11 Saiten ausgestattet ist. Ihr Körper ist besonders auffällig, da sie einen weit ausladenden Körper hat und einen relativ kurzen Hals, der ohne Bünde ist. Die Saiten dieses Instruments werden nicht gezupft, sondern mit einem Pick (Plektron) angeschlagen [vgl. Güvenç Azize, Güvenç Oruç (2007) S.90.1/1-90.13/1].

²⁷ vgl. Katharina Scherner im Gespräch mit Dr. Oruç Güvenç, Torronteras, 06.08.2010 [09:16-12:46 min.]

Unterstützung darstellen zu können. In diesem speziellen Komafall wurde von Seiten der westlichen Medizin keine Verbesserung des Zustandes erreicht. Aus diesem Grund wandten sich die Eltern an Dr. Oruç Güvenç, von dessen Heilerfolgen sie in diesem Gebiet gehört hatten. Dieser konnte zu diesem Zeitpunkt gerade nicht nach Deutschland kommen und schickte aus diesem Grund eine Kassette mit Musik, welche dem Makâm Rast zugeordnet wird, welche dem Jungen dann regelmäßig vorgespielt wurde. Zwei Tage später erwachte er aus dem Koma.²⁸

Aufgrund dieser nachweislichen Wirkung kam es zu einer Zusammenarbeit mit Dr. Tucek, der 1989 in Österreich begann, die altorientalischen Musiktherapie mit der westlichen Medizin zu vereinen. Die Meidlinger Klinik in Wien stand ihm für seine Forschungsprojekte zur Verfügung, bei welchen er auf der Basis von Alpha und Theta-Wellen die Wirkung der rezeptiven altorientalischen Musiktherapie bei Komapatienten erforschte. Das Ergebnis, welches für Dr. Oruç Güvenç in diesem Zusammenhang besonders erstaunlich war, bezog sich auf die Tatsache, dass auch Komapatienten aufgrund der Musik in einen Trancezustand verfallen können. Die Komponente der Trance ist in der aktiven altorientalischen Musiktherapie ein wichtiger Aspekt, der von Güvenç in seinen Seminaren im Sinne des Semas, welches an späterer Stelle noch genauer behandelt wird, durchgeführt wird.

Es wurde aufgrund Güvençs Vorarbeit, der Einführung der altorientalischen Musiktherapie in den europäischen Raum, auch von anderen Seiten versucht, diese Therapieform weiter zu führen. Vor allem in der Schweiz und in Spanien wurde diese Musiktherapie publik gemacht, welche heute besonders im Sinne einer alternativen Therapieform im Zusammenhang mit westlicher Musiktherapie vor allem im Bereich der Arbeit mit geistig- und körperlich behinderten Menschen ausgeübt wird.

Da diese Fortsetzung seiner Idee, die Tradition der altorientalischen Musiktherapie fortleben zu lassen und auch in den europäischen Raum einzuführen im Laufe der Zeit von verschiedenen Seiten aufgenommen wurde, wurde es Dr. Oruç Güvençs Ziel, sich auf die Vermittlung dieser Musiktherapie zu konzentrieren. Auf diese Art und Weise möchte er diese Lehre nutzen, um die damit verbundene Tradition dieser Therapieform aufrecht zu erhalten mit all ihrem musikalischen Repertoire, dem Wissen, welches damit in Verbindung steht, im Sinne der schamanistischen Traditionen, den Zentralasiatischen Musikinstrumenten, den Zentralasiatischen Liedern und Tänzen, gekoppelt an die Lehre und das Wissen des Sufitums, den daraus folgenden Tänzen und Musikstücken, entsprungen aus der Makam-Musik. In den Seminaren, mit welchen er sein Ziel, die Vermittlung dieser

²⁸ vgl. Katharina Scherner im Gespräch mit Dr. Oruç Güvenç, Torronteras, 06.08.2010 [12:46-14:10 min.]

Tradition, verfolgt, ist es ihm aber auch besonders wichtig, die Verbindung von Kunst, Musik und Spiritualität darstellen zu können. Es geht ihm nicht nur darum, das Repertoire zu lehren, welches in weiterer Folge von den Teilnehmern und Teilnehmerinnen erlernt wird, sondern auch den Zusammenhang sichtbar zu machen, den Musik und Spiritualität als Einheit wirksam macht:

Oruç (Französisch) « Il y a une coopération entre arts spécialement musique et spiritual évolution, pour ça, avec tout les combinaisons avec les temps spiritualité et musicothérapie fait [sic] une forte dans ma vie [...] et le croyance entre une important émotion de human, variété de human - en Sufism il y a plusieurs méthodes pour envoyer le croyance pour ça -dance notre seminar j'a ampleur ce deux combination, parce que en notre seminar viennent des traditions de mon meister comme education spiritual. »

Azize (Deutsch) „Es gibt eine Verbindung von Kunst Musik und Spiritualität. Und bei meinem Leben haben die Musik und die Spiritualität gemeinsam, sie sind zu einer Spitze zugelaufen und haben so ein Dach gebildet in meinem Leben. Und der Glauben ist grundsätzlich etwas, das im Menschen angelegt ist und im Sufitum hat man hald verschiedene Methoden entwickelt, um diesen Glauben zu vertiefen.

Deshalb sind in unseren Seminaren diese beiden Themen auch immer miteinander verknüpft und die Musiktherapie wenn sie jetzt von mir aus kommt, kommt aus einer Tradition meiner Lehrer.“²⁹

Diese Art und Weise der Vermittlung einer Tradition innerhalb deren Traditionen, eingebettet in das Umfeld eines europäischen Raumes, bildet den Rahmen der Seminare Dr. Oruç Güvençs. Eines dieser Seminare wird im Genauerem im folgenden Kapitel erläutert und bildet den Fokus der Beantwortung der Fragestellung dieser Arbeit.

3.1) Aufbau des Seminars



Abb. 1: Seminarraum in Torronteras in der Kirche/ Platz der Instrumentalisten und Dr. Oruç Güvençs

²⁹ Katharina Scherner im Gespräch mit Dr. Oruç Güvenç, Torronteras, 06.08.2010 [min 28:31-30:07]

Das altorientalische Musiktherapie – und Sufiseminar, welches seit 30 Jahren in Torronteras seinen Platz gefunden hat, unter der Leitung von Dr. Oruç Güvenç, bildet die Basis der Forschungsarbeit dieser Diplomarbeit.

Es handelte sich dabei um ein Seminar, welches fünf Tage, vom 01.08.2010-05.08.2010 ganztägig, bis auf drei Unterbrechungen andauernd, einen Raum für SeminarteilnehmerInnen bietet, sich mit der altorientalischen Musiktherapie und der damit verbundenen, aus dem Sufismus stammenden Spiritualität, zu beschäftigen.

Das Setting dieses Seminars bezog sich, auf ein kleines „Dorf“ in der Provinz Guadalajara, welches zu dieser Zeit ausschließlich von den Seminarteilnehmern und Seminarteilnehmerinnen und der Familie, welche in dem Dorf lebt, bewohnt wurde.

In den Pausen wurde gemeinschaftlich gegessen und nach dem Seminar, am Ende des Tages gemeinsam Tee getrunken.

Die Anzahl der Teilnehmenden variierte zwischen 18 und 25 aktiven Teilnehmern und Teilnehmerinnen, die alle fünf Tage daran teilnahmen.

Im Bezug auf die Unterteilung in bereits erfahrene SeminarteilnehmerInnen und TeilnehmerInnen, die noch keinerlei Erfahrung in diesem Bereich gemacht haben, konnte festgestellt werden, dass die meisten Beteiligten schon seit mehreren Jahren Erfahrungen mit der altorientalischen Musiktherapie gemacht haben und aus diesem Grund auch schon seit mehreren Jahren dieses Seminar besuchen. Aufgrund dieses jährlichen Wiedersehens herrschte eine familiäre Stimmung während des gesamten Seminars. Des Weiteren gab es jedoch auch sehr wohl SeminarteilnehmerInnen, die sich diesem Themengebiet zum ersten Mal annäherten. Das Seminar war in seinem Aufbau darauf abgestimmt, sowohl den erfahrenden Teilnehmern und Teilnehmerinnen, wie auch den neuen Teilnehmern und Teilnehmerinnen einen Einblick zu geben in die altorientalische Musiktherapie, ihr Repertoire, ihre Wirkung, im Sinne von aktiver und rezeptiver Musiktherapie und dem spirituellen Kontext, welcher mit dieser Musiktherapie in Verbindung steht.

3.2.1) Ablauf des Seminars

Der Ablauf des Seminars gliederte sich in den fünf Seminartagen nach einem strikten Tagesablauf, der sich in drei Abschnitte unterteilte, welche die unterschiedlichen Bereiche, die in die altorientalische Musiktherapie miteinfließen, umfassten.

In der Früh um neun Uhr startete das Seminar mit einer Einführung in die altorientalische Musiktherapie, im Sinne von aktiver und rezeptiver Musiktherapie, sowie einer Einführung in die spirituellen Denkweisen im Bezug auf den Sufiglauben. Dabei wird von Dr. Oruç

Güvenç mit Mantrén gearbeitet, welche auch als Zikir oder Dhikr bezeichnet werden können, die dazu beitragen sollen, eine Reinigung zu vollziehen und den Weg zu einer spirituellen Selbstfindung unterstützen sollen.

Der Zikir ist eine Art des Gebets, welche im Koran aufgrund verschiedener Aspekte eine hohe Anerkennung verzeichnet. Ahmed Hulusi benennt in seinem Werk *Gebet und Zikir* fünf Punkte, welche die Wirkung des Zikirs darstellen und eine Begründung dafür liefern, weshalb dieser als lobenswerte Tätigkeit im Koran angesehen wird:

- „1. Durch Zikir wird die Gehirnkapazität in Bezug auf die Bedeutung des im Gehirn wiederholten Wortes erweitert.
2. Durch Zikir wird die im Gehirn produzierte Energie in die Seele ausgestrahlt und dort in einer Art holografischen Strahlenkörper gespeichert und auf diese Art wird gewährleistet, dass die Seele für das Leben nach dem Tode gekräftigt wird.
3. Durch Zikir vertieft sich im Gehirn die Möglichkeit, die Bedeutung des wiederholten Wortes zu verstehen, es zu begreifen und zu verinnerlichen.
4. Zikir schafft Nähe zu Allah.
5. Zikir ermöglicht das Hervortreten der Eigenschaften Allahs.“³⁰

Bei dem Zikir handelt es sich um eine Rezitation der Namen oder Eigenschaften Allahs, sowie aus Worten des Korans, Prophetenüberlieferungen (hadith) und selbstständige Analogieschlußfindungen (icihad).³¹ Dieses Gedenken an Gott, als welches es auch bezeichnet wird, kann schweigend oder laut vollzogen werden. Aus der Sicht des Sufitums ist der Zikir der wichtigste Pfeiler auf dem Weg zu Gott.³²

Dr. Oruç Güvenç verwendet in seinen Seminaren eine Auswahl von achtzehn verschiedenen Zikir Formeln, die er im Sinne des stimmhaften Zikirs wiedergibt, welche Namen oder Eigenschaften Allahs wiedergeben, die in weiterer Folge zu einer engeren Verbindung zu sich selbst im Sinne der Verinnerlichung leiten und letztlich zu Allah führen sollen. Gott wird im Koran als „Besitzer der Schönsten Namen“ beschrieben, es gibt davon 99 dieser rühmenden Namen, die nicht die Eigennamen Gottes darstellen, sondern diesen beschreiben.³³ Dr. Oruç Güvenç arbeitet während des Seminars mit 18 dieser Namen: „1.) Estafirullah (Bitte um Vergebung, Reue und Versöhnung)³⁴; 2.) Bismillah irrahman irrahim (Bitte um Barmherzigkeit und Gnade)³⁵; 3.) La ilahe illallah (Es gibt nur einen Gott, einzig Allah {existiert}); 4.) Allah (Alle Existenz, alle Schöpfung hat eine Verbindung zur Göttlichkeit)³⁶; 5.) Hu (Er/Sie, das Allumfassende, das göttliche Wesen wird durch die

³⁰ Hulusi, Ahmed: *Gebet und Zikir*. – Kitsan: Istanbul, 2009 S.58

³¹ vgl. Mete, Denis [<http://www.artmete.at/imworte/derwisch Tanz.pdf>] [10.10.2011/ 20:01] S. 3.7-3.7

³² vgl. Schimmel, Annemarie (1979) S. 184.19-184.37

³³ ebd. S. 193.32-194.10

³⁴ vgl. Güvenç Azize, Güvenç Oruç (2007) S. 204.13-204.16

³⁵ ebd. S. 206.32/2-206.36/2

³⁶ ebd. S. 212.12/1-212.17/1

materielle Form hindurch bewusst)³⁷; 6.) Hay (Der Lebendige)³⁸; 7.) Allahhay (Allah, das Lebendige)³⁹, 8.) Ya kayyum (Das Leben, Allah, das Unwandelbare)⁴⁰, 9.) Allah ya daim (Allah, der Immerwährende)⁴¹; 10.) Hayyul kayyum ya Allah (Allah gebe uns Kraft nach dem Koran zu leben und ihn zu lehren); 11.) Allah hu, Allah hu Allah Mevla ya Mevla ya Melvla (Gott der Allumfassende, ich liebe dich⁴²); 12.) Il lallah (Es gibt nur einen Gott)⁴³; 13.) Hu Allah, Hu Allah, la illahe illallah (Der Allumfassende Gott, es gibt nur einzig Allah);⁴⁴ 14.) Allah, vahid, ahad, samed (; 15.) Entel hadi entel hak leysel hadi illa hu; 16.) Amenna ve saddekna; 17.) Hasbi rabbi cellallah mafi kalbi gayrullah nurui Muhammed sallallah la illahe illallah; 18. La Faile Illallah“.⁴⁵

Der Zusammenhang zur altorientalischen Musiktherapie ist vor allem darin gegeben und wird von Dr. Oruç Güvenç wohl in dieser Weise in sein Seminar integriert, dass diese Wiederholung von einzelnen Formeln, der Bedeutung entsprechend, eine Wirkung auf die ausübende Person hat: „denn jeder Buchstabe, jedes Wort ist eine Umwandlung einer bestimmten Schwingungsfrequenz durch unser Gehirn in Tonwellen [...] da jede Frequenz eine Bedeutung aufweist, bilden Worte den in Tonfolgen transferierten Zustand von bestimmten, bedeutungstragenden Frequenzen.“⁴⁶ Ahmed Hulusi beschreibt in seinem Werk ein Beispiel für eine mögliche Formel und deren Wirkung, aufgrund der Wortbedeutung. Der Name „Mürid“ steht für die Willenskraft Allahs. Sobald nun diese Eigenschaft im Sinne einer Rezitation ausgesprochen wird, können Gehirnzellen aktiviert werden, die normalerweise in unserem Gehirn brach liegen, indem sie auf die Schwingungsfrequenz dieses Namens programmiert werden. Laut Ahmet Hulusi kann nach einiger Zeit bereits festgestellt werden, dass sich die Willenskraft dieser Person gesteigert hat und sie plötzlich in der Lage ist, Dinge zu vollbringen, die sie vorher nicht vollbringen hätte können.⁴⁷

Der Bezug zu einer gewissen Schwingungsfrequenz, der Formeln, ist besonders wichtig im Hinblick auf die Verwendung des Zikirs während des altorientalischen Musiktherapie Seminars. Dr. Oruç Güvenç, sowie auch Ahmet Hulusi gehen wohl davon aus, dass diese aus dem Koran stammenden arabischen Worte auf alle Menschen, egal welcher sprachlichen Herkunft, eine Wirkung haben, da es sich bei der Aussprache um besondere Schwingungen

³⁷ ebd. S.213.4/1-213.10/1

³⁸ ebd. S. 214.6/1

³⁹ ebd. S. 214.7/1-214.13/1

⁴⁰ ebd. S. 214.7/2-214.13/2

⁴¹ ebd. S. 214.1/2-214.6/2

⁴² ebd. S.214.10/1-214.40/1

⁴³ ebd. S. 214.21/1-214.23/1

⁴⁴ ebd. S.214.12/1-214.13/1

⁴⁵ ebd. S. 214.8/1-214.11/1

⁴⁶ ebd. S. 96

⁴⁷ vgl. ebd. S. 75.12-75.20

dieser Tonfrequenzen handelt, die die arabische Sprache am meisten geeignet dafür erscheinen lassen.⁴⁸ Somit scheint diese Art der Seelenstärkung als geeignete Form der Therapie, im Sinne der altorientalischen Musiktherapie, welche für Menschen aller kulturellen Hintergründe zugänglich sein sollte.

Der genaue Ablauf des Zikirs und die damit verbundenen Regeln wurden den Seminarteilnehmern und Seminarteilnehmerinnen während dieses Abschnitts des Seminars genau vermittelt.

Die gewählte Floskel wird von den Praktizierenden moduliert und skandiert, womit eine einfache Melodie konstruiert wird:⁴⁹ „[...] les dhikirs sont psalmodiés de façon rythmiques avec le soutien d’instruments à percussion [...]“.⁵⁰

Während des Seminars wurde ein Zikir ausgeführt, indem ein ovaler Kreis gebildet wurde, in welchem die SeminarteilnehmerInnen am Boden saßen und darin die ihnen vorgegebene heilige Formel, rhythmisch an Dr. Oruç Güvenc angelehnt, wiedergaben. Dabei wurde des Weiteren synchron von allen Beteiligten eine Bewegung mit dem Kopf durchgeführt. Je nachdem, welche Formeln verwendet wurde, da jede Formel mit einer unterschiedlichen Wirkung ausgestattet ist - zum Beispiel im Sinne von einer Reinigung des Körpers – wurden zusätzliche Bewegungen zu den Kopfbewegungen hinzugefügt. Die Unterschiede lagen zum Beispiel darin, beide Hände auf den Brustkorb zu legen, während die Formel gesprochen wurde, oder die Füße zu überkreuzen und die rechte Hand aufs Herz zu legen. Diese Bewegungen sollen den Kontakt zu Allah verstärken. Ahmed Hulusi schreibt in seinem Werk *Gebet und Zikir* auch zu der Bedeutung der gewissen Körperhaltung bei der Ausführung des Zikirs: „Dadurch treffen die Strahlen, die von den Händen wie von Parabolspiegeln aufgefangen und reflektiert werden, mit den vom Gehirn ausgesendeten Strahlen zusammen und werden so verstärkt.“⁵¹

Dr. Oruc Güvenc beschreibt das Ausüben des Zikirs, indem er darauf hinweist, dass man sich, sobald man daran Teil nimmt, eng an den Meister angleichen muss. Sobald der Meister den Zikir in seinem Tempo steigert oder verlangsamt, muss auch von Seiten der Mitwirkenden das Tempo angeglichen werden. Zunächst wird der Zikir auf eine langsame Art und Weise gestartet, die mit der Zeit an Geschwindigkeit zulegt, um aufgrund der immer schneller werdenden Atmung, die durch das Skandieren einen eigenen Ablauf bekommt, zu einer gemeinsamen Trance zu führen. Sobald jemand das Tempo nicht mehr halten kann,

⁴⁸ vgl. ebd. S. 96.20-97.14

⁴⁹ During, Jean (1988), S. 21.4-21.30

⁵⁰ During, Jean: *Musique et Extase. L’audition mystique dans la tradition soufie*. – Editions Albin Michel S.A.: Paris, 1988, S. 21

⁵¹ Hulusi, Ahmed: *Gebet und Zikir*. – Kitsan: Istanbul, 2009 S.31

weil er die Formel in der Geschwindigkeit nicht mehr wieder geben kann, muss diese Person leiser werden. Kann man aufgrund der Atmungstechnik körperlich nicht mehr mithalten, muss man, um die anderen nicht zu bremsen, aus dem Kreis zurücktreten. Sobald dies passiert, ist es wichtig, den Kreis sofort wieder zu schließen, um geschlossen in den gewünschten Zustand der Trance eintreten zu können. Die Atemkontrolle ist dabei eine wichtige Form der Konzentration, die an ihre Spitze getrieben wird, indem die Wiederholung des Wortes Allah zum Beispiel bis zu achtzehnfach in einem Atemzug wiederholt wird. Die Formeln werden dabei immer mehr verkürzt, dabei wird bei dem Wort Allah in der Bewegung des Kopfes von links nach rechts das „ha“ gegen die linke Schulter vokalisiert, das „hu“ gegen die rechte Schulter und das „hi“ mit einer Beugung des Hauptes ausgeführt. Das Tempo nimmt dabei immer mehr zu und führt aufgrund der immer schneller werdenden Atmung im besten Fall zu einer Ekstase.⁵² Dr. Oruç Güvenç sieht deshalb einen Zikir als Vorbereitung zur tiefen Innenschau.⁵³

Sobald der Zikir in den Sema, der an späterer Stelle genauer erläutert wird einfließt, nehmen die Melodien, welche während des Semas gespielt und improvisiert werden, den Rhythmus an, welcher vom Zikir vorgegeben wird und variiert wird.⁵⁴ Den Zikir kann man während des Seminars auch als Teil der aktiven Musiktherapie sehen, da eine gewisse Wirkung von diesen Mantren ausgeht, in Kombination mit den gesprochenen heiligen Namen des Korans, der Bewegungen, die dazu ausgeführt werden und dem Zustand der Ektase oder Trance, in den man dadurch kommen kann.

Die aktive Musiktherapie während des Seminars bezeichnet den Part der Musiktherapie, in welchem die SeminarteilnehmerInnen sich durch Bewegung, Gesang oder beides, initiiert durch Dr. Oruç Güvenç, aktiv in das Geschehen des Seminars integrieren. Im Allgemeinen wird die aktive Musiktherapie als jene bezeichnet, bei welcher eine Therapie durch eigenes Musizieren erfolgt.⁵⁵ Im Zusammenhang mit diesem Seminar besteht dieser Abschnitt zumeist aus einer Verbindung der Lehre einer Findung von Spiritualität und der damit verbundenen Wirkung auf die Patienten und Patientinnen oder in diesem Fall SeminarteilnehmerInnen. Es wird in dieser aktiven Musiktherapie auch ein Wissen über zentralasiatische Traditionen im Bezug auf schamanistische Tänze vermittelt, die dazu verhelfen können, einen Eintritt in einen Trancezustand zu erlangen. Des weiteren wird eine

⁵² vgl. Schimmel, Annemarie (1979) S. 194.21-194.42

⁵³ vgl. Mitschrift Forschung Seminartag 3/ 05.08.2010

⁵⁴ Dering, Jean (1988), S. 21.30.22.12

⁵⁵ vgl. Bruhn, Herbert (2000) S. 22.12-22.16

Einführung in Sufitraditionen gegeben, wie den eben beschriebenen Zikir, der ebenso wie schamanistische Tänze einen ekstatischen Zustand mit sich bringen kann.

Einen weiteren Teil dieses Tagesabschnitts bildet die rezeptive Musiktherapie, die im Allgemeinen als Therapie des Musikhörens bezeichnet wird. An dieser Stelle muss aber auch gesagt werden, dass die Dichotomie zwischen rezeptiver- und aktiver Musiktherapie nur schwer aufrechterhalten werden kann, da sowohl das Musikhören eine aktive Haltung darstellt, als auch das Musikhören ein Zuhören, also in diesem Sinne Rezeption voraussetzt.⁵⁶ Dieser Abschnitt wurde getragen von Maqammusik und dem Repertoire der zentralasiatischen Musik, sowie Improvisationen aus beiden musikalischen Bereichen, welche von Oruç, Azize, dem Bruder Oruç, und Kanikey Güvenç vor Ort dargeboten wurden, sowie dem Klang des Wassers, angelehnt an die rezeptive Musiktherapie, wie man sie in den alten Spitälern – Gesundheitshäusern, genannt Sifahanes, des Orients praktiziert hat.⁵⁷ Die SeminarteilnehmerInnen wurden für die rezeptive Musiktherapie dazu aufgefordert, sich auf den Boden zu legen, die Augen zu schließen und zu den Klängen mithilfe einführender Worte von Oruç Güvenç eine entspannte Position einzunehmen, die es ihnen ermöglicht, sich ganz den musikalischen Untermalungen hinzugeben. Azize Güvenç beschreibt das gewünschte Ziel dieser Therapieform auch in ihrem Buch *Heilende Musik aus dem Orient*: „Hauptanliegen der rezeptiven Musiktherapie ist es, sich zu entspannen und sich ganz den heilenden Klängen der Instrumente und des Wassers zu überlassen.“⁵⁸ Um einen Einblick liefern zu können, wie eine solche rezeptive Musiktherapie aussehen kann, wird an dieser Stelle ein Foto des in Torronteras abgehaltenen Seminars dargestellt.



Abb. 2: SeminarteilnehmerInnen während der rezeptiven Musiktherapie

Nachdem die Therapie in dieser Form beendet war, wurden von Güvenç stets Fragen gestellt, die sich auf die Erfahrungen der SeminarteilnehmerInnen während der rezeptiven

⁵⁶ ebd. S. 22.13-22-15

⁵⁷ vgl. Güvenç, Azize Andrea; Güvenç Oruç (2009) S. 110.1-110.24

⁵⁸ Güvenç, Azize Andrea; Güvenç Oruç: *Heilende Musik aus dem Orient. Vom traditionellen Wissen der Schamanen und Sufis zur praktischen Anwendung altorientalischer Musiktherapie.* – Südwest- Verlag: München, 2009, S. 107

Musiktherapie bezogen, die zum Beispiel wie folgt lauteten: „Konnte jemand dem Rhythmus des Wassers folgen?/ Fühlt sich jemand relaxed?/ Sind neue Ideen aufgetaucht?/ hat jemand das Gefühl, dass er sich frisch fühlt und nicht mehr schlafen muss?“⁵⁹

Die gesamte Einheit am Vormittag wurde abgesehen von den einzelnen Therapieformen und den darin integrierten traditionellen Ausübungstechniken von allgemeinen Informationen zu den Wurzeln der altorientalischen Musiktherapie, sowie ihrer Entwicklung bis zu dem heutigen Stand geprägt.

Nach einer Pause von 12:00 bis 13:30, startete das Sohbet, welches als Gespräch mit dem Meister, Gespräch mit den Mitschülern, „Gespräch“ mit den Büchern der Heiligen und als direktes Gespräch mit Allah gilt.⁶⁰ An dieser Stelle wird auch ein Bild des Sobeths dargelegt, wie es sich in Torronteras ereignet hat, um eine Vorstellung des Settings bekommen zu können, innerhalb welchem das Sohbet statt gefunden hat.



Abb. 3: Oruç Güvenç, Azize Güvenç, Maria, Yasar während des Sobhets

Dieses Lehrgespräch, welches während des Seminars dem „Gespräch“ mit den Büchern der Heiligen entspricht, wird von Dr. Oruç Güvenç aufgebaut, indem aus dem Mesnevi Texte ausgewählt werden, um die Mystik des Sufitums verstehen und kennen zu lernen.

Das Mesnevi ist das sechsbändige Hauptwerk des Sufimeisters Celaleddin Mevlana Rumi (1207-1273), der als Inspiration für den Sufi Mevlevi Orden, den Orden der tanzenden Derwische diente. In seinem literarischen Werk, welches aus mehr als dreißigtausend Versen lyrischer Poesie besteht, sowie das Mesnevi (Mathnawi), mit über 26000 Versen, als auch Tischgespräche, die im Fihî ma fihî (Sammelwerk von Rumis Aussprüchen und Lehren) aufgezeichnet sind, vereint er beinahe jede mystische Theorie, die im 13. Jahrhundert bekannt war.⁶¹ Seine Schriften widmen sich der Beschreibung der Verständnisebene des heiligen Korans. Mithilfe der Geschichten, die seine Werke prägen,

⁵⁹ vgl. Seminar Mitschrift Tag 3 [03.08.2010]

⁶⁰ vgl. Güvenç, Azize Andrea; Güvenç Oruç (2007) S. 261.26/2-261.32/2

⁶¹ vgl. Schimmel, Annemarie (1979) S. 345-351

will er eine weitere Verstehensebene dieser heiligen Schrift eröffnen, die allen Menschen zugänglich ist: „[...] They are distinct symbols pointing to things that are incomprehensible and transcendental. Rumi is a „translator“ of the divine message. [...] He speaks to all people of all ages, all races, all nations, and all walks of life.“⁶²

Das Mesnevi wurde von Celaleddin Mevlana Rumi größtenteils innerhalb eines Zustandes der Trance geschrieben. Dies ist während mancher Stellen noch anhand des Rhythmus der Sprache wiederzuerkennen, der die kreisenden Bewegungen, aus denen die Zeilen entstanden sind, wiedergibt.⁶³ Diese kreisenden Bewegungen, welche eine Trance initiieren können, sind Teil des Semas, welcher in diesem Kapitel noch genauer erläutert werden wird. Das Mesnevi ist geprägt von einer Vielzahl an Symboliken, die aus der Musik oder dem mystischen Reigen stammen, welche auch in der altorientalischen Musiktherapie eine wichtige Stellung einnehmen. Instrumente wie die Rebab⁶⁴ oder die Harfe (Çeng)⁶⁵ nehmen vor allem symbolischen Wert in den Geschichten des Mesnevis ein.⁶⁶ Dr. Oruç Güvenç sieht durch diesen Stellenwert, der den Instrumenten im Mesnevi eingeräumt wird, in therapeutischer Hinsicht einen Gewinn, da die Kraft der Instrumente, die im Mesnevi besprochen wird, ihre Kraft wohl auch in der altorientalischen Musiktherapie wirksam machen können. In dem in Torronteras durchgeführten Interview mit Dr. Oruç Güvenç, geht er auf die Bedeutung der Instrumente und Musik im Mesnevi ein, als Basis für die altorientalische Musiktherapie:

(Oruç: Französisch) «[...] avec cette travail j'ai vue que beaucoup de musical possibilité materiale evolé dans mevlevi culture pour employer en musicotherapie, par exemple aujourd'hui nous avons parlent de rebab, rebab name, dans mesnevi cheng sortit et après quelques pages il y a venir Ney. »

(Azize: Deutsch) „[...] und ich hab dann gesehn dass dann in der Mevlevi Kultur unheimlich viel Musik komponiert wurde geschrieben wurde, die in der Musiktherapie verwendbar ist. Also das ist wirklich eine Quelle von Musik die Mevlevi Kultur.

Ja, wir haben über die Rebab heut morgen gesprochen, die aus der mevlevi Kultur kommt und jetzt im Mesnevi tauchte die Harfe auf also im türkischen Mensevi ist es die Cheng, also wirklich die Urharfe und wenn man jetzt weiter gelesen hätte wäre die Ney

⁶² Özelsel, Michaela: *Rumi Resonates Through the Ages. Rumi & his Sufi path of love.* – The light. 2006, S. 1

⁶³ vgl. Schimmel, Annemarie (1979) S.351.35-352.31

⁶⁴ Die Rebab ist ein Saiteninstrument, welches aus drei Saiten und einer ausgehöhlten Kokosnuss, als Klangkörper, die auf der offenen Seite mit einer Schafs- oder Fischhaut bespannt ist, besteht. Die Saiten sind auf dem langen bundlosen Hals gespannt. Davon bestehen zwei Saiten aus Metall, die im inneren aus Seiden Fäden bestehen und die dritte und tiefste Saite besteht aus Pferdehaaren. Der Ursprung dieses Instruments liegt in Zentralasien. Mevlânâ Rumi brachte sie aus dem zentralasiatischen Raum in die Türkei [vgl. Güvenç, Azize; Güvenç Oruç (2007) S. 91.1/1-91.14/1].

⁶⁵ Die Çeng ist eine Harfe, die als Vorläuferin der Harfe gilt, welche dem zentralasiatischen Raum entstammt. Die Anzahl der Saiten beläuft sich entweder auf vierzehn oder vierundzwanzig Saiten. Besonders in der Mevlevimusk war die Çeng früher zu hören. Oftmals ist die Çeng mit Tierköpfen verziert, da diese als Vermittler zwischen der geistigen und der realen Welt galten [vgl. Güvenç, Azize; Güvenç Oruç (2007) S. 96.1/1-96.10/1].

⁶⁶ ebd. (1979) S. 353.24-353.29

aufgetaucht, also das sind alles Instrumente die in der Mevlevi Tradition verwendet wurden.⁶⁷

In diesem Interview und während des Sobhets wurde deutlich, dass Dr. Oruç Güvenç das Mesnevi als einen Weg der Lehre ansieht, der mit den Worten des Propheten und des Korans, eingebettet in Geschichten von Celaleddin Mevlana Rumi, den richtigen Weg zeigt, welcher Tugenden wie Vertrauen, Hoffnung, Standhaftigkeit und Geduld zu leben und damit wieder „heil“ zu werden für die Menschen zugänglich macht.⁶⁸

Im Sinne des Sobeths wird der „richtige“ Weg für die SeminarteilnehmerInnen vom Mesnevi dargestellt, indem Oruç täglich die oder den jüngsten der Gruppe nach einer Zahl zwischen eins und sechs befragte und je nach Antwort, sich einem der sechs Bücher des Mesnevis widmete. Als nächster Schritt folgte ein zufälliges Aufschlagen einer Seite, deren Geschichte in weiterer Folge von Dr. Oruç Güvenç vorgetragen, entschlüsselt und gedeutet wurde.

Die dritte Einheit begann täglich, nach dem gemeinsamen Essen, um 20:30 und wurde zumeist eingeleitet durch erneuten Informationen über die altorientalische Musiktherapie und deren Hintergründe, sowie mit einem weiteren Versuch, das Repertoire der zentralasiatischen Lieder zugänglich zu machen. Während dieser abendlichen Sitzung fand die Vermittlung der zentralasiatischen Musik zumeist im Zusammenhang mit aktiver Musiktherapie statt, indem mitgesungen wurde bei den einzelnen Liedern oder Tänze mit konkreten Bewegungen von Azize Güvenç vorgeführt wurden, die auch von den Seminarteilnehmern und Seminarteilnehmerinnen ausgeführt wurden. Die folgenden zwei Bilder stellen die SeminarteilnehmerInnen während einer aktiven Musiktherapie dar:



Abb. 4: SeminarteilnehmerInnen während der aktiven Musiktherapie Abb.5: SeminarteilnehmerInnen tanzen Baksi-Tanz

⁶⁷ vgl. Katharina Scherner im Gespräch mit Dr. Oruc Güvenc, Torronteras, 06.08.2010 [min. 27:28-28:34]

⁶⁸ vgl. Özelsel, Michaela (2006), S.2.13-2.20

Den Abschluss eines jeden Seminartages bildete der Sema, welcher nach strengen Regeln auszuführen war, welche in der ersten Sitzung gelehrt und gelernt wurden.

Während des Seminars, nimmt der Sema eine wichtige Bedeutung ein, sowohl im Sinne der Therapieform, als auch um die Spiritualität erweitern zu können und er soll dazu verhelfen, den Seminarteilnehmern und Seminarteilnehmerinnen einen Einstieg in einen Zustand der Trance zu ermöglichen.

Der Sema geht auf den Ordensgründer Celaleddin Mevlana Rumi im 13. Jahrhundert zurück und seine Entstehung wird, wie dies im Sufiglauben üblich ist, durch eine Geschichte erzählt:

„Hz. Mevlana ging über den Basar, durch die Gasse der Goldschmiede. Durch den Klang der Hämmerchen der Goldschmiede geriet er jedoch in spirituelle Ekstase und begann sich zu drehen. Die Goldschmiede, die das sahen, gerieten ebenfalls in Ekstase, hämmerten weiter ohne Rücksicht auf Schmuckstücke, an denen sie gerade arbeiteten. Als alles abklang, zeigte sich zur Verwunderung aller, dass dennoch nicht ein einziges Schmuckstück durch das endlose Hämmern zerstört worden war.“⁶⁹

Bei dieser Art der Trance oder Ekstase handelt es sich um eine kinetische Tranceinduktion, die auch als Ethnotrance bezeichnet werden kann. Dieser Zustand der Trance wird ausgelöst durch eine heftige Körperbewegung, die im Zusammenhang mit dem Sema durch das Drehen und die schräge Kopfhaltung erlangt wird. Dies führt in weiterer Folge zu einer Reizung des Vestibularapparates.⁷⁰ Diese Art des Eintretens in einen Trancezustand wurde jedoch auch schon in schamanistischen Ritualen in Zentralasien im 8. Jahrhundert praktiziert, im Sinne des Baksi Tanzes, der an späterer Stelle noch genauer erläutert wird. Diese Parallele einer kinetischen Tranceinduktion in den beiden Traditionen als Therapieform und Eintritt in die Spiritualität, ins Innere der Seele, macht erneut die Verbindung dieser Kulturen in der altorientalischen Musiktherapie verständlich.

Den Zustand der Trance oder Ekstase, initiiert durch den Sema sehen die Angehörigen des mevlevi Ordens als das „Finden“ Gottes: „[...] das heißt Gott zu finden und in diesem Finden stille zu werden. In der überwältigten Seligkeit, Ihn gefunden zu haben, kann der Mensch in ekstatische Entzückung entrückt werden.“⁷¹ Der Zustand des „Entwerdens“, der Ekstase, der auch als „fana“ bezeichnet wird, ist dabei das Ziel welches die Semazen,

⁶⁹ Özelsel, Michaela Mihriban: *Sufi Rituale - in der Tradition und heute*. In: Nürnberger & Schmiderer: *Tanzen/Rituale – Integrität und das Fremde*. S.7

⁷⁰ vgl. ebd. (S.23)

⁷¹ vgl. ebd. (S.2)

diejenigen, die das Ritual des Drehens vollziehen, erreichen wollen, indem sie den Weg des Gottsuchens durch die Balance von Innen und Außen erleben.⁷²

Diese Balance wird im Sufitum durch die zeremonielle Form des Semas, der mukâbele erreicht. Diese Tradition bildet den Rahmen für das „Drehen“, welches von Dr. Oruç Güvenç in die altorientalische Musiktherapie integriert und für therapeutische Zwecke transformiert wird.

Der zeremonielle Ablauf, wie er im Mevlevi Derwischorden praktiziert wird, hat eine genaue Struktur, die von den Anwesenden ausgeführt wird.

Diese Tradition des Drehens, wie sie zum heutigen Zeitpunkt von den Semazen vollzogen wird, wurde von Adil Çelebî, dem Nachfolger von Celledin Mevlânâ Rumi, 150 Jahre nach dessen Tod eingeführt.

Die Zeremonie wird stets von Makâm-Musikimprovisationen begleitet, die taksîm genannt werden. Dabei spielen gewisse, in dieser Tradition angesiedelte Instrumente eine bedeutende Rolle. Die Einleitung des Rituals wird durch eine Improvisation der Ney⁷³ initiiert, wodurch das Einhauchen der Lebensseele des Menschen durch Gott symbolisiert wird. Sobald diese Einleitung vollendet ist, beginnt der zweite Abschnitt, der sogenannte Sultân Veled-Gang, durch welchen das Eintreten der Menschen in die physische Existenz dargestellt wird. Dies wird dargestellt mit einem Schlag auf die Kudüm-Pauke⁷⁴. Dabei schreiten die Derwische drei Runden um den Ort des Gebetstanzes (meydan) und verneigen sich vor einer Schwelle, die nicht direkt vorhanden ist, sondern als Linie oder Horizont gedacht wird, zwischen dem Platz des Meisters (post) und dem gegenüberliegenden Punkt dieses Platzes. Diese Schwelle, wovor die Verneigung stattfindet, deutet auf die direkte Verbindung des Meisters zu Gott und zum Ordensgründer Celledin Mevlânâ Rumi hin. Die musikalische Untermalung, während des Schreitens wird als Ouvertüre (pesrev) bezeichnet, welche in Form eines Makâm's gespielt wird und gleichzeitig als Einleitung für die Semâ- Ritualmusik gedacht ist.⁷⁵

⁷² vgl. Schimmel, Annemarie (1979) S. 196.9-196.22

⁷³ Die Ney ist eine Bambusrohrflöte, die aus neun Bambusabschnitten besteht, welche durch eine innere Membran verbunden sind. Diese Membranen werden durchstoßen, um die Ney zum Klingen zu bringen. Dieses Instrument hat sieben Spiellöcher. Mevlânâ hat diesem Instrument eine große Bedeutung zugeschrieben, indem er die Ney als das Symbol für den vollkommen entwickelten Menschen sieht [vgl. Güvenç, Azize; Güvenç Oruç (2007) S.86.8/1-89.36/2; 126.22/2-126.49/2].

⁷⁴ Die Kudüm ist eine Trommel aus Ton oder Kupfer, die in Paaren verwendet wird, welche auf La (6. Ton der Skala) und Re (2. Ton der Skala) gestimmt sind. Überzogen ist die Trommel zumeist mit Kamelhaut, es können jedoch auch andere Tierhäute dafür verwendet werden. Gespielt wird die Kudüm mit zwei Schlägel, deren Ende als bülbül türük bezeichnet wird, was als Speichel der Nachtigall übersetzt werden kann. [vgl. Güvenç, Azize; Güvenç Oruç (2007) S. 95.1/2-95.19/2].

⁷⁵ Vgl. Mete, E. Denis: *Makam-Musik in der osmanisch-türkischen Musiktradition*. In: [http://www.artmete.at/imklang/makamtheorie.pdf – 06.05.2011 {15:00}] S.6.12-6.17

Während der Drehtanz, der Semâ stattfindet, kommt eine besondere Musikkomposition zum Einsatz, welche Mevlevî-âyânî serîf genannt wird. Diese Komposition, welche im Sinne der Makâm-Kunst, welche im Kapitel 3.3.2 genau beschrieben wird, besteht aus vier Sätzen (selâm), die den Sufi-Weg in seinen vier Stufen darstellen, die Religionspraxis, wie sie von außen durchgeführt wird, mit allen Regeln, die dazu gehören und Pflichten; der Ordensweg, welcher den Weg darstellt geistige Fähigkeiten zu transformieren und sich aneignen zu können; der Aufstieg zur Gotteswirklichkeit mit all ihrer Exstatik und als vierte Stufe die Rückkehr zum einfachen Leben auf Erden und dem selbstlosen Dienst an der Menschheit.

Abgeschlossen wird die Zeremonie, indem ein Ney-taksîm in Kombination mit der Koran-Rezitation *Wohin der Mensch sich auch wendet, überall ist Gottes Angesicht* wieder gegeben wird.⁷⁶

Der Teil des Semâs wird in gewisser Weise von Dr. Oruç Güvenç aus seinem strikten zeremoniellen Kontext genommen, indem er das Element des Drehens in sein Seminar integriert. Trotzdem folgt der Sema auch während des Seminars strikten Regeln und Anordnungen, welche von den Seminarteilnehmern und Seminarteilnehmerinnen angenommen und umgesetzt werden müssen.

Das Drehen erfordert eine besondere Haltung der Arme und Beine, mit welcher die benötigte Balance gefunden werden kann. Jede Bewegung und jede Stellung des Körpers wird jedoch nicht ausschließlich eingenommen, um eine gute Position zum Drehen einnehmen zu können, sondern hat für sich eine spezielle Bedeutung.

Im Zuge des Seminars ist es Dr. Oruç Güvenç auch wichtig, diese Bedeutungen der Körperhaltung deutlich zu machen und einen zeremoniellen Kontext zu wahren, der nicht in der Form des von den Mevlevî Derwischen praktizierten Rituals stattfindet, jedoch auch einen genauen Ablauf hat.

Um einen Einblick darlegen zu können, in wie weit die Erläuterungen des Drehens Dr. Güvençs während des Seminars sich von jenen Beschreibungen des Praktizierens eines Semâs im Sinne der Derwische unterscheidet, wird an dieser Stelle ein Vergleich dargeboten. Ingrid Bauer und Kurt Bauer beschreiben in ihrem Werk *Sema. Der Wirbeltanz der Derwische* ihre Erfahrungen mit dem Sema, wie er in Konya von ihnen vorgefunden und ihnen überliefert wurde.

Zu Beginn des Semas werden die Arme und Beine gekreuzt. Dabei ist es wichtig, dass die rechte Hand beim Kreuzen die linke Schulter umgreift und die linke Hand somit die rechte Schulter umfasst. Durch diese besondere Körperhaltung wird die Energie gleichsam

⁷⁶ ebd. (06.05.2011 {15:00}) S.6.24-7.7

„versiegelt“, womit der Semanze Grenzen ziehen kann und diese aber auch wieder auflösen kann, indem er im nächsten Schritt die gekreuzten Beine auflöst.⁷⁷

Vergleicht man dies mit der Einleitung des Semas, wie sie im Seminar von Dr. Güvenç vorgefunden wurde, so können eindeutig Parallelen vorgefunden werden. Der Sema begann auch hier, indem man die Arme und die Beine kreuzte, jedoch folgte darauf ein Kuss auf den Boden, welcher mit der verschränkten Körperhaltung am Boden durchgeführt wurde. Dies diente dazu, in Form einer Demutsgeste auszudrücken, dass sich der Mensch nicht über die gesamte Schöpfung stellt, sondern sich als Teil dieser empfindet.⁷⁸ Das Setting, in welchem der Sema eingebettet war, bestand aus einem Kreis, welchen die SeminarteilnehmerInnen und die Musikern, Dr. Güvenç, dessen Bruder, Azize Güvenç, Kanikey Güvenç und Sandra, die spanische Dolmetscherin bildeten. Der Kreis der SeminarteilnehmerInnen praktizierte einen vorgegebenen Zikir, welcher durch Dr. Güvenç in rhythmischer und temporaler Form vorgegeben und geleitet wurde. Sobald die SeminarteilnehmerInnen den richtigen Zeitpunkt für sich auserkoren hatten, verließen sie den Kreis und begaben sich ins Innere des Kreises, wodurch sie den Sema für sich starteten.⁷⁹ Sobald das Innere des Kreises erreicht war, wurde die beschriebene Körperhaltung eingenommen und der Boden geküsst.⁸⁰

Ingrid und Kurt Bauer beschreiben den weiteren Verlauf des Semas, in dem die Semazen mit beiden Beinen fest auf dem Boden stehen, womit Durchhaltevermögen, Verankerung und Stabilität ausgedrückt wird.⁸¹ Mit dieser Konzentration auf die Bindung des Menschen mit dem Boden wird die gekreuzte Körperhaltung aufgehoben und die Grundstellung des Drehens eingenommen. Zunächst sind die Füße versiegelt, eine Position der Füße, die jeweils vor und nach dem Sema ausgeübt wird, indem die große Zehe des rechten Fußes auf die große Zehe des linken Fußes gesetzt wird.⁸² Diese Haltung wird bei der ersten Drehung gelöst, die dadurch initiiert wird, dass der linke Fuß etwas nach vorne versetzt ist. Das Gewicht des Semazen wird auf diesen Fuß verlagert, wobei der rechte Fuß den ganzen Körper jeweils eine Vierteldrehung weiter dreht. Die Bedeutung des linken Fußes ist es, einen Standpunkt zu beziehen, seine Werte zu finden, sie auszugestalten und im Leben zu vertreten.⁸³ Die Arme in ihrer speziellen Haltung haben auch eine bestimmte Bedeutung und werden aus diesem Grund stets auf dieselbe Weise positioniert. Der rechte Arm wird dabei mit einer offenen Hand nach oben ausgestreckt, was auf die Bereitschaft und Offenheit, auf

⁷⁷ vgl. Bauer Ingrid; Bauer Kurt: *Sema. Der Wirbeltanz der Derwische* S.43

⁷⁸ vgl. http://www.transpersonal.at/tagung2003/heilenden_klaenge.htm [17.10.2011 - 13:49]

⁷⁹ Videomittschnitt Seminar Katharina Scherner [05.08.2010]

⁸⁰ vgl. Mitschrift Katharina Scherner Seminar [02.08.2010]

⁸¹ vgl. Bauer Ingrid; Bauer Kurt S. 43

⁸² vgl. ebd. S. 124

⁸³ vgl. ebd. S. 43

das Empfangen und Annehmen hindeutet. Aufgrund dieser Armhaltung resultiert eine gestreckte Form des Oberkörpers, die wiederum im Sinne des sich nach oben Ausstreckens auf das Freisein von negativen Bindungen und weltlichen Dingen hindeutet. Der linke Arm ist nach unten gerichtet, wodurch das Geben, Loslassen und Freisein zum Dienst ausgedrückt wird.⁸⁴ Diese spezielle Armhaltung wird im Sufitum aus dem Grund eingenommen, um mit der rechten Hand die Energie zu empfangen, diese gewonnene Energie in seinem Herzen zu transformieren, um diese transformierte Energie dann an die Welt weiterzugeben.⁸⁵

Der Kopf wird bei der Drehung leicht schräg nach rechts, nach innen horchend geneigt.

Beendet ist der Sema, sobald die Körperhaltung in die Form der Versiegelung zurück geführt wurde und somit die Zehen wieder aufeinander liegen.⁸⁶

Der Sema, welcher in dem Seminar von Dr. Güvenç praktiziert wurde, ist den Beschreibungen von Ingrid und Kurt Bauer sehr ähnlich. Nachdem der Sema durch den Kuss auf den Boden eingeleitet wurde, nehmen die SeminarteilnehmerInnen auch hier die beschriebene Grundstellung ein, um das Drehen vollziehen zu können. Die Füße und Arme nehmen dabei dieselben Positionen ein, wobei laut der Erklärungen Güvençs die rechte Hand die Unendlichkeit symbolisiert und die linke Hand eine Verlängerung für die Mitmenschen darstellt, die dazu beiträgt das Erfahrene zu teilen. Durch die eingenommene Körperhaltung dreht man sich immer Richtung Herz. Abgeschlossen wird der Sema während des Seminars, indem erneut der Boden mit gekreuzten Händen und Füßen geküsst wird und die Semanten sich zurück in den Kreis begeben und den Zikir wieder miteinstimmen.⁸⁷

Der Sema mit all seinen festgelegten Abläufen, wie der Körperhaltung, der musikalischen Gestaltung und des Settings, hat für das Sufitum vor allem die Bedeutung, den Rhythmus des Lebens zu finden: „Die Lebensbalance im Geben und Nehmen, Festhalten und Loslassen, Annehmen und Weitergeben von Energie an die Welt, Dienen und Verdienen, Standhalten und Nachgeben.“⁸⁸

Die Relevanz, um diese Tradition des Sufitums auch im Sinne einer Therapieform in die westliche Kultur übermitteln zu können, liegt vor allem darin, dass der Sema ein Weg ist, mit dem eigenen „Ungleichgewicht“ konfrontiert zu werden und dieses durch die Form des

⁸⁴ vgl. ebd. S. 43

⁸⁵ vgl. ebd. S.125

⁸⁶ vgl. ebd. S. 43

⁸⁷ vgl. Mitschrift Katharina Scherner Seminar [02.08.2010]

⁸⁸ Bauer Ingrid, Bauer Kurt: *Sema. Der Wirbeltanz der Derwische*: S. 43

Drehens ausgleichen zu können.⁸⁹ Dr. Oruç Güvenç beschreibt die Bedeutung des Drehens als Therapieform in dem Werk *Hey Reisender, hey Reisender. Eine Reise durch islamische Welten & orientalisches musiktherapeutische Landschaften*:

„Bewegungen, die einer jahrtausendealten Tradition entstammen, tragen Essenzen und Informationen in sich. Diese Essenzen werden im Moment wirksam, indem die Bewegung aktiviert wird. Wird die Bewegung in dem Bewusstsein durchgeführt, Kontakt zu sich selbst herzustellen, können sich neue Kanäle öffnen, die das Heilpotential dieses Menschen erwecken. Musik und Tanz wirkten auf vielen Ebenen gleichzeitig. Sie wirken auf den menschlichen Körper, wie auf die Emotionen und den Geist. [...] Musik und Tanz stecken voller Heilkraft und sind therapeutisch anwendbar.“⁹⁰

Das Drehen als solches kann bei regelmäßiger Anwendung ein Weg der Selbsterziehung sein, durch welchen Krankheiten der Seele und somit auch jene des Körpers schwinden und eine stabilisierte Gesundheit erreicht werden kann. Dr. Michaela Özelsel, eine Tranceexpertin, hat in ihren Forschungen herausgefunden, dass durch das Drehen, welches aufgrund der Kopfhaltung in Zusammenhang mit der Rotation des Körpers eine kinetische Trance hervorrufen kann, der Nasalzyklus verändert wird. Dabei handelt es sich um jenen Zyklus des Menschen, der dafür zuständig ist, dass der Mensch im Laufe des Tages abwechselnd betont durch jeweils ein Nasenloch atmet, wodurch jeweils die entgegengesetzte Gehirnhälfte aktiviert wird. Durch die rechtslastige Kopfhaltung der Semazen entsteht ein rechtshemisphärischer Prozess, der dazu beiträgt, dass der Nasenzyklus in seiner natürlichen Form verändert wird. Die Rhythmik des Nasenzyklus ist laut Özelsels Forschungsangaben, welche in diesem Fall aus dem Bereich der Neurophysiologie entstammen, eng verbunden mit neurotischen Ängsten, Unsicherheit und Selbstwertmangel.⁹¹ Der Sema kann somit innerhalb eines Seminars oder in Form der Selbstpraxis dazu führen, dass Kraft gesammelt wird, um einen Einklang mit dem Körper wiederzufinden, im Sinne eines Selbstheilungsprozesses. Dies gilt wohl sowohl für Menschen, die diese Art der Trance in ihrem Leben integriert haben, als auch für Menschen, denen ein solcher Zustand in ihrem Alltag als fremd erscheint.

Den Abschluss jedes Seminartags bildete der Anschluss des Semas. Sobald der Zikir durch die Anweisung von Dr. Güvenç verstummte und die letzten SeminarteilnehmerInnen das Drehen abgeschlossen hatten, wurde auch die musikalische Begleitung beendet. Danach stand es den Seminarteilnehmern und Seminarteilnehmerinnen offen, einem gemeinsamen Treffen mit Tee und Nüssen beizuwohnen oder schlafen zu gehen.

⁸⁹ vgl. ebd. S.43

⁹⁰ Güvenç, Azize; Güvenç Oruç: *Hey Reisender, hey Reisender. Eine Reise durch islamische Welten & orientalisches musiktherapeutische Landschaften*. – Tümatata Otak Müzik Merkezi: Ankara, 2007 S.108/S.110

⁹¹ ebd. S. 32.1/1-32.60/1

3.3) Inhalte und Wurzeln der altorientalischen Musiktherapie

Die Inhalte der altorientalischen Musiktherapie bewegen sich innerhalb einer Interaktion der Traditionen aus dem zentralasiatischen Raum, im Sinne der schamanistischen Kultur mit ihren musiktherapeutischen Ansätzen, dem zentralasiatischen Musikrepertoire, den arabisch medizinischen Therapieformen und den Einflüssen der türkisch- klassischen Musik, der Makam-Musik, ihrer Wirkungsform innerhalb der Musiktherapie und einer spirituellen Weise des Denkens, wie sie innerhalb der Sufiorden der Mevlevi zu finden ist und war.

Die Basis der altorientalischen Musiktherapie stützt sich auf den Tanz und die Musik, welche aus den einzelnen Kulturen entstanden sind, sowie auch Elementen des Tanzes und der Musik, die aufgrund einer Verbindung der Traditionen entstanden sind.

Der geschichtliche Hintergrund der Vereinigung beider kultureller Konzepte aus dem zentralasiatischen Raum und dem orientalischen Raum spielt dabei eine essentielle Rolle, um die Verbindung dieser Traditionen in der altorientalischen Musiktherapie nachvollziehen zu können.

Der Austauschprozess zwischen dem musikalischen Repertoire Zentralasiens und der türkischen Kunstmusik hat seinen Ursprung in der Lage der Handelsknotenpunkte, aufgrund der Seidenstraße. Besonders das Gebiet zwischen Amu-Darja und Sry-Darja, mit den Städten Samarkant, Buchara und Chiwa wies chinesische, indische, hellenistische, türkische, byzantinische und persische Einflüsse auf, sowie buddhistische, maichäische, zoroasiatische, animistische und schamanistische Vorstellungen.⁹²

Dieser Austausch kultureller und musikalischer Einflüsse war jedoch nicht ausschließlich der Auslöser einer Verbindung schamanistischer Traditionen mit jenen der Sufis aus dem türkischen Raum, die in weiterer Folge für die altorientalische Musiktherapie von großer Bedeutung war.

Durch die Eroberung Transoxaniens, des Iran und Chorasans von Seiten der Araber 751 n. Chr. fand die Eingliederung in das arabisch-islamische Imperium statt. Es kam zu dieser Zeit zu einem ökonomischen Aufschwung durch die Entwicklung von Ackerbau und städtischem Handwerk, einer stärkeren Durchsetzung und Festigung des Feudalverhältnisses, verstärkte Handelsbeziehungen und einer integrierten Rolle des Islams und der arabischen Sprache.⁹³ Aus diesem Zusammenschluss entstanden nicht nur kulturelle Wechselwirkungen, sondern auch im Speziellen musikalische Interaktionen. Im Zusammenhang mit der altorientalischen Musiktherapie ist an dieser Stelle der Einfluss der Turkvölker besonders wichtig, der

⁹² vgl. Jung, Angelika (1989) S. 11.20-12.13

⁹³ vgl. Gumpfenberg von, Marie-Carin; Steinbach, Udo (2004) S. 120.5-120.17

innerhalb der musikalischen Entwicklung eine essentielle Rolle einnahmen. Durch diese kulturelle Verschmelzung verschiedener Traditionen kam es zu einem Gesamtwissen in Bezug auf kulturelle und wissenschaftliche Bereiche, resultierend aus zentral- und mittelasiatischen Kulturen, sowie der Weltansicht und den Wissenschaftsströmungen, wie sie aus dem Islam hervorgingen. Daraus folglich entwickelte sich eine Blütezeit orientalischer Wissenschaften im 7. Und 8. Jahrhundert n. Chr., welche besonders von Musiktheoretikern und Denkern der Geistesgeschichte wie al-Fârâbî, Ibn Sina und Safî al-Din geprägt wurde.⁹⁴ Al-Faribi, der als einer der wichtigsten Denker der islamischen Geistesgeschichte gilt, griff in seinen Lehren einen Punkt auf, der die medizinische Schule des 7. Und 8. Jahrhunderts und danach entstandene Ansätze stark beeinflusste und auch besonders im Sinne der altorientalischen Musiktherapie, wie sie Dr. Oruç Güvenç vermittelt, von Bedeutung ist. Die Wechselwirkung von Körper und Seele in ihrem Zusammenspiel im Prozess einer Heilung wird von ihm als essentiell dargestellt:

„Er sagt, dass der Körper die erste Substanz der Seele sei, und mit dem Geist, der sich im Inneren des Herzens befindet, den Körper teile. [...] Der Körper ist krank, wenn die Seele geschwächt ist und er ist beeinträchtigt, wenn sie beeinträchtigt ist. Daher geschieht die heilung des Körpers durch die Heilung der Seele, indem ihre Kräfte wieder hergestellt und ihre Substanz in die rechte Ordnung gebracht wird, mit Hilfe von Klängen, die dies bewirken können und dafür geeignet sind.“⁹⁵

Dieser Ansatz des Glaubens an die Einheit von Körper, Geist und Seele im Menschen entstammt aus antiken griechischen und zentralasiatischen kulturellen Vorstellungen. Die Balance zwischen Körper, Geist und Seele ist dabei essentiell, um die Gesundheit des Menschen zu wahren. Werner Friedrich Kümmel greift in seinem Werk *Musik und Medizin. Ihre Wechselbeziehung in Theorie und Praxis von 800 bis 1800* zur Beschreibung der Wechselwirkung von Körper und Seele auf Platon zurück:

„So gebraucht PLATON das Bilde der Leier, um die „musikalische“ Übereinstimmung des Menschen mit sich selbst in Erkenntnis der Dinge und im Ethnischen darzustellen. Mit dem gleichen Bild verdeutlicht er die Gemeinschaft von Körper und Seele: Der Leib ist „eingespannt“ und zusammengehalten von gegensätzlichen Qualitäten und Elementen, die Seele, den Saiten der Leier vergleichbar, ist die rechte Mischung und Stimmung dieser Komponenten, die sofort Schafen leidet, wenn Krankheit den Körper ergreift.“⁹⁶

Im Sinne der zentralasiatischen Traditionen herrscht die Meinung, dass eine Krankheit nie lediglich körperlichen Ursprungs ist, sondern sowohl mit dem geistigen als auch dem

⁹⁴ vgl. Jung, Angelika (1989) S. 12.20-12.30

⁹⁵ Güvenç, Oruç: *Geschichtlicher Abriss der Musiktherapie im Allgemeinen und im Besonderen bei den Türken und ihr heutiger Stand*. 2. Aufl. Überarbeitete Übersetzung der Dissertation. –Niederneustift 1989, S.21

⁹⁶ Kümmel, Werner Friedrich: *Musik und Medizin. Ihre Wechselbeziehung in Theorie und Praxis von 800 bis 1800*. Freiburger Beiträge zur Wissenschafts- und Universitätsgeschichte. Band 2, Teil 1. 1.Aufl. – Alber: Freiburg; München, 1977 S.91

seelischen Befinden des Menschen einhergeht. Der Aspekt der Wiederfindung der Balance von Körper, Geist und Seele, wird in der jahrtausendealten gewachsenen Tradition Zentralasiens ähnlich wie in al-Fârâbîs Schriften mithilfe von Tönen, Klängen oder Melodien veranlasst.⁹⁷ Al-Fârâbîs Ansicht im Bezug auf das Verhältnis von Körper und Seele ist eine ganz konkrete, indem er schreibt, dass: „der Körper die erste Substanz der Seele sei, und mit dem Geist, der sich im Inneren des Herzens befindet, den Körper teile.“⁹⁸

Die Wandlung von Disharmonien in Harmonien der körperlichen, geistigen und seelischen Befindlichkeiten sind in der zentralasiatischen- und der Sufi-Tradition jedoch auch mit dem Kontakt zum Unbewussten des Menschen verbunden, im Sinne der Trance. Mithilfe von Tänzen, wie dem Baksi-Tanz oder auch Schamanen-Tanz genannt, ein schamanistischer Heiltanz, wird in der altorientalischen Musiktherapie durch die Wirkung von Rhythmen, pentatonischen Melodien und der Macht der Bewegung, welche auch zu Tancezuständen führen können, psychische und physische Gesundheit vermittelt.⁹⁹

Al-Fârâbî, dessen Herkunftswurzeln sowohl dem mittelasiatischen Raum entspringen, als auch türkischer Herkunft sind, kann wohl auch als jener gesehen werden, der als Verbindungsglied der unterschiedlichen Traditionen einen Grundstein für die altorientalische Musiktherapie gelegt hat. Als Vater der Makâm-Musiktherapie, wie er in den *kîd al-edvâr*-Werken arabischer, persischer, chagataischer und osmanischer Herkunft gesehen wird, ist er für die altorientalische Musiktherapie von großer Bedeutung, da diese Therapieform einen wichtigen Bestandteil der altorientalischen Musiktherapie ausmacht. Dabei handelt es sich vor allem um eine Musiktheorie, die eine enge Verbindung von Musik und Kosmos darstellt. Die Makâm-Musik und im Genaueren diese Sicht einer Einheit der Makâmat mit dem Kosmos, welche im Kapitel 3.3.2 genauer erläutert wird, wird von al-Fârâbî in so weit begründet, dass er die zwölf Grundmodi, oder auch Grundmâkamat, den zwölf Sternzeichen zuordnete und die sieben Töne einer Skala den Planeten gegenüberstellte.¹⁰⁰ Aus dieser mystischen Sichtweise und Denkstruktur von Ibn Sina, al –

⁹⁷ vgl. Güvenç, Azize; Güvenç, Oruç (2004) S.32.1-32.21

⁹⁸ Mete, Denis E.: *Al-Fârâbî und seine Philosophie* [<http://www.artmete.at/imworte/farabi.pdf> {13.10.2011/16:15}] S. 8

⁹⁹ Baksi, welche als Schamanen Zentralasiens gelten, sind Künstler, Dichter, Tänzer, Komponisten, Kräuterkundige, Geistheiler, Kommunikationsexperten und es kann sich dabei auch um talentierte Schauspieler handeln. Ein Baksi wird zum Schamanen, indem er einen Ruf erhält von der Urmutter- oder Urvaterseele, dem er sich nicht entziehen darf. Diese Anrufung und Akzeptanz der neuen Berufung geht einher mit einer Zeit der Initiation, die mit Krankheiten, Visionen und schweren Krisen behaftet sein kann. Dadurch schöpft er jedoch in weiterer Folge seine Fähigkeit des Heilens. Die Bedeutung der Baksi liegt vor allem auch darin, dass sie die alten Traditionen in ihren Ritualen bewahren und ausführen und somit Menschenwissen mit sich tragen, welches auf die ältesten bekannten Heilsysteme der Welt zurück geht [vgl. Güvenç, Azize; Güvenç, Oruç (2004) S.34.1-34.].

¹⁰⁰ vgl. ebd. S.12.19-12.29

Fârâbî und auch al-Kindî ausgehend entspringt auch die Verbindung der Viersäftelehre oder Humoralpathologie mit der Makam-Therapie, die wiederum in Kapitel 3.3.2 genauer behandelt wird.¹⁰¹ Die vier Körpersäfte werden dabei von al-Kindî den vier Saiten der Laute zugeordnet, sowie bestimmten Rhythmen, Monaten, Tagen und Stunden.¹⁰²

Die Verbindung der zentralasiatischen und arabischen kulturellen Strömungen, welche in der altorientalischen Musiktherapie ihren Eingang finden, wurde des Weiteren durch die Vereinheitlichung der neupersischen Schriftsprache im transoxanischen-, persischen- und afghanischen Raum verstärkt. Dieser Prozess führte zu einer Veränderung der eigenen Tradition, im Sinne einer Entwicklung und Umbildung dieser, die jedoch auch zugleich gekoppelt war an Verluste in Bezug auf die individuelle sprachliche Vielfalt und in diesem Zusammenhang auch im Allgemeinen einen Verlust individueller kultureller Bestandteile dieser Tradition. Der kulturelle Austausch fand im Zusammenhang mit den Turkvölkern vor allem dadurch statt, dass türkische Stammesverbände in unterschiedlichen Zusammensetzungen über die nördlichen Steppengebiete nach Süden und Südwesten vordrangen und die kulturell hochstehenden Gebiete eroberten. Diese Eroberungszüge führten dazu, dass in der Musik, der Poesie und anderen Künsten eine starke Prägung türkischer Kunstformen in Mittelasien ihren Einzug fanden.¹⁰³

Durch die Eroberung Tamerlans entstand im 14. Jahrhundert noch einmal ein riesiges islamisches Weltreich mit der darin liegenden Hauptstadt Samarkand. Die verschiedenen Ethnien und kulturellen Traditionen, die in Samarkand aufgrund der Eroberung zusammentrafen, bewirkten vor allem, dass die einheimischen Musiker Teile der fremden Musizierweisen in ihre musikalisch traditionellen Formen integrierten und dadurch zu einer neuen musikalischen Sprache verbanden.¹⁰⁴ Angelika Jung beschreibt dieses Phänomen in ihrem Werk *Quellen der traditionellen Kunstmusik der Usbeken und Tadshiken Mittelasiens*: „melodiös spielende Instrumentalisten und süßzüngige Sänger waren damit beschäftigt, in der Art und Weise (tariqa) der Perser, der Ordnung (tarib) der Iraner (agam), der Regel (qa'ida) der Araber, der Methode (jusun) der Türken, dem Tonfall (ajalgu) der

¹⁰¹ Dabei handelt es sich um die Vorstellung, dass die Klänge, welche von den Makamat ausgehend an die Patienten weitergegeben werden, eine unmittelbare Wirkung besitzen, die mit einer medikamentösen Behandlung gleichgesetzt werden kann. Unterschiedliche Krankheitszustände werden dabei mit verschiedenen Modi, die den Makamat entspringen behandelt. Die vier Körpersäfte: das feucht-warme Blut, die trocken-warme Galle, der feucht-kalte Schleim und die trocken-kalte Schwarzgalle bilden im menschlichen Körper im Sinne eines ausgewogenen Mischungsverhältnisses die Grundvoraussetzung für die Gesundheit. Die Therapieform, die von diesem Wissen der Säftelehre ausgeht dient dazu die Balance zwischen den vier Körpersäften zu halten oder diese einzeln für sich zu stärken [vgl. Bachmaier-Eksi, Michael (2004) S. 644-646]

¹⁰² vgl. Güvenç, Oruç (1989) S. 22.1-22.24

¹⁰³ vgl. Jung, Angelika (1989) S.13.1-13.23

¹⁰⁴ vgl. ebd. S. 13.34-14.24

Mongolen, dem Brauch (rasm) der Chinesen und dem Stil (sijaq) der Altaier auf den Instrumenten zu spielen, Lieder zu verfassen und vorzutragen.“¹⁰⁵

Diese Vielfalt musikalischen Wissens und Traditionen basieren auf einer jahrhundertelangen Tradition islamischer Kunstmusik auf der einen Seite und den traditionellen Musikformen der Einheimischen, die im 14. Und 15. Jahrhundert in Transoxanien vorhanden waren, auf der anderen Seite.¹⁰⁶

Diese Kombination aus traditionellen Elementen zum einen aus dem zentralasiatischen Raum, zum anderen in der Kunstmusik aus dem arabischen Raum bilden das Repertoire der altorientalischen Musiktherapie.

Eine wichtige Verbindung der altorientalischen Musiktherapie, die auch aus dem geschichtlichen Zusammenhang hervor geht, ist die schon im einleitenden Kapitel erwähnte Begegnung des Sufitums mit dem Schamanentum. Die Islamisierung brachte ein Verdrängen der schamanistischen Rituale und Traditionen mit sich, da sich einige Ansätze im deutlichen Widerspruch zur muslimischen Glaubenslehre befanden. Das islamisierte Schamanentum fand eine Möglichkeit der Ausübung ihrer Traditionen in dem muslimisch mystifizierten Sufitum, da dieses die unterschiedlichen vorislamischen Glaubensmuster in sich aufnahm, zu welchen auch das Schamanentum gehört. Die zuvor beschriebene Gebetsform des Zikirs und der Sema sind Elemente des Sufitums, die konkret auf schamanistische Wurzeln hindeuten. Die Elemente der Trance, die rhythmischen Ausrufe in Verbindung mit der heiseren rhythmischen Ausatmung und dazu angeglichene Körperbewegungen bei dem Zikir weisen Ähnlichkeiten zu schamanistischen Ritualen auf.¹⁰⁷ Hoca Ahmed Yesevi war der erste, im 11. Jh., der einen Weg suchte, um eine Verbindung zwischen schamanistischen Traditionen und islamischen Grundsätzen herstellen zu können. Diese Verknüpfung schuf er, indem er das Wissen aus dem Schamanentum und dem „heiligen Tanz“ in seine mystischen Tänze integrierte, um damit Gesundheit und höheres Bewusstsein erlangen zu können. Dieses ineinander Übergehen der schamanistischen Traditionen in die Denkweisen und das Handeln des Sufitums war möglich, da die schamanischen und die islamischen Weltansichten als holistische Verstehensweisen der Existenz in ihren Grundzügen übereinstimmen.¹⁰⁸ Diese ähnlichen Denkweisen werden zum Beispiel sichtbar im Zusammenhang mit der Definition des

¹⁰⁵ Jung, Angelika: *Quellen der traditionellen Kunstmusik der Usbeken und Tadschiken Mittelasiens*. In: Beiträge zur Ethnomusikologie 23. – Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner: Hamburg, 1989

¹⁰⁶ vgl. ebd. S. 15.1-15.16

¹⁰⁷ vgl. Güvenç, Azize, Güvenç Oruç (2007) S. 69-71

¹⁰⁸ Özelsel, Michaela Mihibran: *Therapeutische Aspekte des Sufitums-Schamanisches und Islamisches*. In: Ethnomusikologische Mitteilungen 4 (2), 1995 S. 129.1.129.7

Ursprungs einer Krankheit. Beide Sichtweisen zeigen hier ähnliche Quellen als Ursache auf. Aus Sufi-Sicht kann jeder Krankheitszustand auf die „Illusion der Getrenntheit“ zurück geführt werden. Dabei wird davon ausgegangen, dass die essentielle Einheit der Schöpfung als solches nicht mehr wahrgenommen werden kann. Körperliche und seelische Störungen treten dadurch wohl durch Separation und die daraus entstehenden Ängste auf.¹⁰⁹ Die Parallele zur schamanischen Kultur kann dadurch aufgezeigt werden, dass dieser Aspekt der Separation sehr ähnlich gedeutet wird. Die Gesundheit basiert hier darauf, sich in Harmonie mit der Welt zu befinden und sich allen Erfahrungen der Schöpfung zuzuwenden.¹¹⁰

Die altorientalische Musiktherapie findet ihre Quellen somit ausgehend von dem Wissen eines „Melting Pots“ an kulturellem-, musikalischen-, geisteswissenschaftlichen-, sowie medizinischen Wissen verschiedener Kulturen, die aufgrund historischer Begegnungen in gewisser Weise ineinander übergingen.

3.3.1) Die altorientalische Musiktherapie und der Sufismus

In der altorientalischen Musiktherapie, wie sie von Dr. Oruç Güvenç ausgeführt wird, spielen Elemente der mystischen Spiritualität und im weiteren Sinne auch der Religion des Sufismus eine bedeutende Rolle. Um den Kontext, in den die altorientalische Musiktherapie eingebettet ist, besser verstehen zu können, bedarf es die Grundzüge des Sufismus kennen zu lernen, der als Verbindungsglied eine wichtige Rolle einnimmt.

Sufismus oder auch Sufik kann als Synonym für die islamische Mystik beschrieben werden. Um den Begriff des Sufismus näher beleuchten zu können, ist es somit auch essentiell den Terminus Mystik zu verstehen.¹¹¹ Annemarie Schimmel widmet sich in ihrem Buch *Mystische Dimensionen des Islam* einer Definition des Begriffes Mystik, merkt jedoch auch an, dass es im Grunde genommen nicht möglich ist, eine konkrete Definition dafür finden zu können:

„Mystik ist als ‚der große geistige Strom, der alle Religionen durchfließt‘, bezeichnet worden. Im weitesten Sinne kann Mystik als Bewußtsein der Einen Wirklichkeit definiert werden, ganz gleich, ob man diese nun als ‚Weisheit‘, ‚Licht‘, ‚Liebe‘ oder ‚Nichts‘ benennt. [...] Denn das Ziel des Mystikers, jene Wirklichkeit die unaussprechlich ist, kann durch keinen normalen Erkenntnisakt begriffen oder ausgedrückt werden.“¹¹²

¹⁰⁹ vgl. ebd. S. 137.6-137.18

¹¹⁰ vgl. ebd. S. 137.6-137.25

¹¹¹ vgl. Schimmel, Annemarie (1979) S. 3.11-3.20

¹¹² vgl. Schimmel, Annemarie: *Mystische Dimensionen des Islam*. Deutsche Übersetzung. – Qalandar- Verlag, GmbH: Katwijk aan Zee, Holland 1979. S. 4

Diese Suche nach der Wirklichkeit bildet den Sufipfad, der auf einer mystischen Suche mit ganzer Seele zur göttlichen Mitte hin basiert und dabei von verschiedenen Traditionen begleitet wird. Der Pfad gestaltet sich durch Gnosis, Liebe, asketische Übungen, Praktiken der Ekstase und die Inspiration durch die göttlichen Worte wie sie im Koran offenbart werden.¹¹³

Das essentielle Ziel der Reise zum Weg der Wirklichkeit, Erkenntnis oder auch dem Weg zur Erleuchtung gestaltet sich in drei Schritten: 1.) durch das gewisse Wissen; 2.) durch die Schau der Gewissheit und 3.) durch die Wirklichkeit der Gewissheit. Das „gewisse Wissen“ wird dabei durch die Kenntnis der Lehre des geistigen Weges erreicht, die „Schau der Gewissheit“ bezieht sich auf geistige Methoden und Übungen und die „Wirklichkeit der Gewissheit“ resultiert aus den geistigen Methoden und Übungen, die zum Wissen führen und in weiterer Folge zu Erleuchtung. Das Ziel dieses Sufi-Weges ist es, vor allem eine Bewegung nach innen zu erlangen, die über geistige Methoden zum Geheimnis, dem Geist führt.¹¹⁴

Um den Sufi-Weg und dessen Ziel genauer erläutern zu können, ist es essentiell, die Verbindung des Sufismus zu dessen religiösen Ansichten genauer zu beleuchten. Die Verbindung des Sufismus mit dem Islam wird oft als Geistigkeit oder Mystik der islamischen Religion angegeben. Dies initiiert auch eine starke Verbindung zu den Denkweisen, welche dem islamischen Glauben zugeordnet sind. Die Existenz einer Verbindung zwischen Sufismus und Islam ist nicht wegzudenken, wie auch William Stoddart in seinem Werk *Das Sufitum. Geistige Lehre und mystischer Weg* schreibt: „Es gibt kein Sufitum ohne Islam.“¹¹⁵

Obwohl diese Verkopplung des Sufitums mit dem Islam vorhanden ist, muss immer bedacht werden, dass die Sufis davon ausgehen, dass alle Religionen einer einzigen Wahrheit zu Grunde liegen. Es wird grundsätzlich von einem nicht-religiösen Gesichtspunkt ausgegangen, in dem Sinne, dass die Sufis bewusst machen wollen, dass es eine fundamentale Identität alles religiösen Glaubens gibt. Wichtig dabei ist der Weg zu einer Selbst-Vervollkommnung des Menschen in jede denkbare Gesellschaftsform, unbedeutend dessen, welchen religiösen oder sozialen Zielen sich diese verpflichtet fühlen.¹¹⁶ Idries Shah beschreibt in ihrem Werk *Die Sufis. Botschafter der Derwische, Weisheit der Magier* diese Denkweise eines Sufis:

¹¹³ vgl. Bakhtiar, Laleh (1987) S. 6.4-6.25

¹¹⁴ vgl. Bakhtiar, Laleh (1987) S. 8.5-8.11

¹¹⁵ Stoddart, William: *Das Sufitum. Geistige Lehre und mystischer Weg*. – Aurum Verlag: Freiburg im Breisgau, 1979 S. 16

¹¹⁶ vgl. Shah, Idries (1980) S. 28.29

„Ich lebe im Heiden; ich bete am Altar des Juden; ich bin der Götze des Yehemiten, der wahre Tempel des Feueranbeters, der Priester des Magikers; ich bin die innere Wirklichkeit des mit beschränkten Beinen meditierenden Brahmanen, der Pinsel und die Farbe des Malers [...] Das eine macht das andere nicht unwirksam – bringt man zwei Flammen zusammen, so vereinigen sie sich in ihrem „Flammenden“.¹¹⁷

Jallalddin Rumi schreibt über die Vernetzung der Religionen, dass im Allgemeinen jeder religiöse Lehrer mit seinem Glauben und dem dadurch geprägten Leben für den Sufi einen Aspekt des Weges aufzeigt, die in ihrer Gesamtheit zum Sufismus führen. Aus diesem Grund schreibt Rumi über die einzelnen symbolischen Werte der unterschiedlichen Religionen, welche sie für den Sufismus und dessen Lehre einnehmen: „Der Weg des Jesu war der Kampf gegen die Einsamkeit und die Überwindung der Begehrlichkeit. Der Weg Mohammeds war es, in der Gemeinschaft der gewöhnlichen Leute zu leben. ‚Geh den Weg Mohammeds‘ sagt er, aber wenn du das nicht kannst‘, dann gehe den christlichen Weg.“¹¹⁸ Es geht dabei darum, den Suchenden die Möglichkeit zu geben zur Erfüllung zu gelangen, egal für welchen religiösen Weg sie sich entscheiden.

Trotzdem besteht eine enge Beziehung zwischen Sufismus und Islam, welcher wohl dadurch am besten verstanden wird, indem man den Kernansatz des Sufismus beleuchtet, der davon ausgeht, dass das Sufitum innerlich frei ist, auch wenn es äußerlich gesetzlich ist. Jede Religion besteht aus einem äußeren Gesetz und einer inneren Wahrheit, die im Falle des Islam als „sharī‘a“ und „haqīqa“ bezeichnet werden. Das Sufitum kann das „äußere“ Dogma nicht verwerfen, weil es gleichzeitig dessen „innerer“ Bereich ist. Trotzdem kann sich das Sufitum von den förmlichen Zwängen des Dogmas „von innen“ her befreien.¹¹⁹ Um dieses Phänomen besser erklären zu können, wird an dieser Stelle ein Beispiel gegeben, welches den Unterschied zwischen „sharī‘a“, dem äußeren Gesetz des Islams, und „haqīqa“, der inneren Wahrheit, wiedergibt. Jallalddin Rumi, der Begründer des Ordens der wirbelnden Derwische, welcher mit seinen Schriften einen wichtigen Grundstock für den Sufismus gelegt hat meint, dass die Lehren des Korans allegorisch seien und auf sieben verschiedenen Bedeutungsebenen zu verstehen sind¹²⁰. Diese Überzeugung kann wohl als Hilfestellung dafür gesehen werden, um das folgende Beispiel der Darlegung eines Unterschieds zwischen äußerem Gesetz und innerer Wahrheit aufzuzeigen: Der Satz *lā ‘ilāha ‘illallāh* (*es gibt nur einen Gott*), der aus dem Glaubensbekenntnis „shahāda“ entspringt, bedeutet auf der Ebene

¹¹⁷ Shah, Idries: *Die Sufis. Botschaft der Derwische, Weisheit der Magier*. 2- Aufl. – Diederichs gelbe Reihe: Düsseldorf, Köln, 1980 S. 48

¹¹⁸ Shah, Idries: *Die Sufis. Botschaft der Derwische, Weisheit der Magier*. 2- Aufl. – Diederichs gelbe Reihe: Düsseldorf, Köln, 1980 S. 111-112

¹¹⁹ vgl. Stoddart, William (1979) S. 43.4-43.16

¹²⁰ vgl. Shah, Idries (1980) S. 109.5-109.35

des äußeren Gesetzes der islamischen Religion, dass es keinen Gott außer Gott gibt. Die innere Wahrheit einer Religion, welche vom Sufitum innerhalb des Islams vertreten wird, liest den Satz auch als: „Es gibt keine Wirklichkeit außer der Wirklichkeit“. Dies resultiert daraus, dass es neunundneunzig schöne Namen Gottes im Koran gibt, mit Hilfe derer die Attribute Gottes dargestellt werden. Ein Name davon ist „Haqq“, was so viel bedeutet wie Wirklichkeit oder Wahrheit. Es gibt auf der Seite der „inneren Wahrheit“ einer Religion mehrere Möglichkeiten der Interpretation.¹²¹ Der Satz *lā 'ilāha 'illallāh* beschreibt somit keinen festgelegten Glaubensansatz, über das Wesen der Gottheit und die Beziehung zum Propheten, da verschiedene Ansätze des Glaubens aus diesem Satz entstehen können. Aus diesem Grund gibt es in diesem Satz nichts, das ein Sufi nicht unterschreiben könnte, da dieser Gott nicht als eine bestimmte Gottheit in dem Sinne abgesehen wird, sondern als eine Sache der persönlichen Erfahrung.¹²²

Die formale Religion des Islams ist für den Sufi eine Schale, wobei an dieser Stelle nicht vergessen werden sollte, dass diese durchaus eine wichtige Bedeutung hat, echt ist und ihre Funktion vor allem in der inneren Lehre findet. Der Islam wird als eine Manifestation des Emporquellens der transzendentalen Lehre des Sufismus anerkannt.¹²³

Um die Denkweise des Sufismus genauer verstehen zu können, dient das *Mesnewi* (*Mathnawi-i-Manawi*) von Jallalddin Rumi. Dieses sechsteilige Werk, welches schon im Kapitel 3.2.1 behandelt wurde, wurde geschrieben, um die Bedeutung zu vermitteln, die innerhalb der gewöhnlichen menschlichen Erfahrungen keine Entsprechungen hat. Darin finden sich Witze, Fabeln, Gespräche, Bezüge auf frühere Lehrer und auf Methoden, die zur Ekstase führen. Mit diesen Elementen wird ein Bild aufgebaut, das die sufische Botschaft in das Bewusstsein einschmelzen lassen soll.¹²⁴ Ein wichtiger Aspekt des *Mesnewis* ist der Bezug zur Liebe, der im Sufismus auch einen Weg darstellt, das Ziel, die innere Mitte, zu erreichen. Es handelt sich in diesem Sinne um die Liebe zu Gott, die dem Sufi ermöglicht, damit die Entwicklung zur inneren Wahrheit vornehmen zu können. Idries Shah beschreibt die Bedeutung der Liebe zu Gott als essentiell für den Pfad der Sufis: „Der Mensch ist unausgefüllt, voller Sehnsüchte, und er ringt darum, durch alle möglichen Wahrnehmungen und Zielsetzungen Erfüllung zu finden. Aber einzig die Liebe führt zur Erfüllung.“¹²⁵ Idries Shah schreibt in ihrem Werk *Die Sufis. Botschaft der Derwische, Weisheit der Magier*, dass

¹²¹ vgl. Stoddart, William (1979) S. 43-44

¹²² vgl. Shah, Idries (1980) S. 112.5.112.11

¹²³ vgl. Shah, Idries (1980) S. 32.10-32.33

¹²⁴ vgl. ebd. S. 109-110

¹²⁵ Shah, Idries: *Die Sufis. Botschaft der Derwische, Weisheit der Magier*. 2- Aufl. – Diederichs gelbe Reihe: Düsseldorf, Köln, 1980 S.113

die Liebe die Basis auf dem Weg zur Erleuchtung und Entwicklung darstellt, die ein Sufi erreichen will, im Sinne eines Einswerdens von Geist und Intuition.¹²⁶

Um diese Liebe nutzen und dadurch zur eigenen Mitte finden zu können, beschreibt Rumi im Mesnewi, wie diese im Zusammenhang mit Meditationsanweisungen ihre Anwendung finden kann.

Ein weiterer Weg zur Findung der eigenen Mitte ist die Suche nach neuen Dimensionen, die es dem Sufi ermöglichen, eine neue Sicht, eine Sicht nach innen hin erreichen zu können.

Der Sufismus lehrt, dass man die Gesamtheit der Existenz nicht erfassen kann, solange man dies mit den Methoden unseres Bewusstseins versucht. Rumi beschreibt dies im Mesnewi, indem er sagt, dass den Suchenden das Verständnis vermittelt werden soll, mit Hilfe von Meditation vorübergehend den Kontakt zur Gesamtheit der Wirklichkeit zu verlieren, auch wenn das gewöhnliche Leben als diese Gesamtheit erscheint. Nur auf diese Weise werden Dimensionen zugänglich, die die eigentliche Gesamtheit darstellen, die in weiterer Folge zur Erleuchtung beitragen kann.¹²⁷

Vereint wird die Suche nach der inneren Mitte, der Wirklichkeit, oder der Erleuchtung in der Lehre der Einheit des Seins (wahadat al-wujud). Dies Lehre, welche von Ibn'Arabis entwickelt wurde (1165-1240), stellt einen wichtigen Aspekt des Sufi-Daseins dar.¹²⁸ Dabei steht der Glaubensansatz, einer inneren Sichtweise des Islams im Mittelpunkt: „La ilaha illa Allah (Keine Gottheit außer Gott)“ - mit immer neuen Formulierungen und auf verschiedene Weisen wird von den Sufis versucht, den in den Aussprüchen enthaltenen Inhalt auszudrücken, dass es keinen Gott als Allah gibt und er somit allein ihrer Anbetung würdig ist.¹²⁹ Der Sufi versucht durch die Meditation und die Ausrufung der schönen Namen Gottes die Vereinigung mit der inneren Wahrheit zu erreichen. Die Meditation erfolgt im Sinne der Rezitation des Korans, die ein wichtiges Mittel darstellt, um den Geist in einen mystischen Zustand versetzen zu können und diesen damit auch zu entrücken, im Sinne einer Trance oder Ekstase. Mithilfe der klangvollen Melodien, die aus dem heiligen Buch rezitiert wurden, konnte durch den Klang und den damit verbundenen Rhythmus die Seele in höhere Sphären geführt werden.¹³⁰

Die neunundneunzig schönsten Namen, welche die beschreibenden Attribute Gottes im Koran darstellen, werden für die Ausrufung verwendet, die als Brücke zwischen den Menschen und der göttlichen Essenz eine Verbindung herstellen. Sie sind in ihrer Existenz

¹²⁶ vgl. ebd. S. 120.7-120.13

¹²⁷ vgl. vgl. Shah, Idries (1980) S. 114.12-114.40

¹²⁸ vgl. Frembgen, Jürgen (1993) S. 14.1-14.25

¹²⁹ vgl. Bakhtiar, Laleh (1987) S. 9.11-9-15

¹³⁰ vgl. ebd. S.26-28

äußerlich real erkennbar und innerlich potentiell wahrnehmbar.¹³¹ In der Lehre der Einheit ist das Ziel, selbst zurückzutreten und dabei dem Absoluten den Weg zu ebnet, welches in weiterer Folge dazu führt sich selbst zu erkennen. Das Absolute, Gott wird in der leer gewordenen Seele als Einheit sichtbar. Die Einheit des Seins ist somit das erreichte Ziel, welches es ermöglicht, die Dinge zu sehen wie sie wirklich sind.¹³²

Laleh Bakhtiar beschreibt in seinem Werk *SUFI. Ausdrucksformen mystischer Suche* die Assoziation der Sufis im Sinne der Dinge, die man sieht, wie sie wirklich sind stets in Bezug mit einem Glauben an Gott: „Man erfaßt, daß man nie von Gott getrennt war, daß Gott in seiner Einheit immanent wie auch transzendent ist.“¹³³

Ein Ziel während des mystischen Weges hin zur Einheitserfahrung ist eine Hinwendung zum eigenen Herzen, welches des Öfteren in der Literatur des Sufismus als Spiegel dargestellt und bezeichnet wird, der dazu da ist, als Spiegel Gottes zu dienen. Der Sufi wird in dem Prozess der Innenkehr zum Instrument, indem er sich selbst entleert und sein Herz somit reinigt, was gleichzeitig die Voraussetzung für das Gebet und die mystische Vereinigung mit Gott darstellt.¹³⁴

Die Tatsache, dieser Spiegel für Gott sein zu können, ist das Ziel auf einem langen Pfad, welcher mithilfe der Entwicklungsstadien der Nefs erreicht werden kann. Nefs hat im Sufitum eine wichtige Bedeutung. Sie ist eine unbewusste Struktur im menschlichen Körper, die auch als Triebseele bezeichnet werden kann. Bedeutend ist ihre Verbindung zwischen Himmel und Seele, sowie zwischen Erde und Körper. Das Ziel der Sufis ist es, zu hoher Reife des Nefs zu gelangen, woraus eine enge Verbindung zu Gott resultiert. Der Mensch soll im Laufe der Entwicklung des Nefs lernen, dieses zu leiten und zu nutzen. Zu Beginn steht der Wille, sich Allah zu widmen und damit ihm und seinen Werten zu dienen. Dabei verliert der Körper an Substanz, wodurch die Seele an Freiheit findet, was wiederum den Glauben unterstützen soll.¹³⁵

Die Unterteilung der Stadien des Nefs gliedern sich in: 1.) Emmare: das niedrigste Nef, in dem der Mensch von seiner Begierde gesteuert wird und Lust am Bösen hat – sein/ihr Ego steht dabei im Vordergrund; 2.) I Levamme: hier meldet sich das Gewissen und der Wunsch nach einer inneren Reinigung, außerdem stellt sich hier die Suche nach Vergebung ein; 3.) I Mülhime: die Seele hat in diesem Stadium zur Befriedigung und Sättigung gefunden und

¹³¹ vgl. ebd. S. 14.10-14.21

¹³² vgl. ebd. S. 10.12-10.25

¹³³ Bakhtiar, Laleh: *SUFI. Ausdrucksformen mystischer Suche*. Aus d. Endgl. Von Jürgen Saupe. – Klösel: München, 1987 S. 10

¹³⁴ vgl. Frembgen, Jürgen (1993) S. 14.20-14.35

¹³⁵ vgl. Güvenç Azize; Güvenç Oruç (2007) S. 236.1/1-236.20/1

befindet sich im Zustand des Friedens, der Zugang zur inneren Welt wird hier geebnet, da sich die Seele dem Schöpfer zugewandt hat. Was der Mensch sucht, manifestiert sich nun im Spiegel seines Herzens; 4.) I Mutmainne: der Mensch lebt aus seiner Intuition heraus und ist in seiner Entwicklung schon sehr stark mit Allah verbunden; 5.) I Raziye: in dieser Etappe ist der Mensch ohne Widerstand und akzeptiert alles, was ihm widerfährt; 6.) I Marziye: Allah hat an dieser Stelle die Nefs des Menschen angenommen; 7.) I Safiye/ Kamile: innerhalb dieses Endstadiums kommt es zur vollkommene, reine, reife Nefs.¹³⁶

Um diese Entwicklungsstufen der Nafs vollziehen zu können, dienen den Sufis die Wiederholungen der göttlichen Namen, in Form des Zikirs, die auch innerhalb eines Semas praktiziert werden können, die negative Emotionen in positive umwandeln und den Weg zu Allah ebnen, sowie der Sema, der die Nähe Gottes spürbar macht, die Meditation und die Initiation.¹³⁷

Der mystische Pfad, der als Lehre der *Einheit des Seins* bezeichnet wird und aus den eben genannten verschiedenen Praktiken besteht, die dazu verhelfen sollen, zur inneren Mitte zu finden, kann den Sufi aufgrund des Zikirs und anderen Meditationsmethoden zu seinem Ziel führen, indem er von Gott berührt wird. Die Verbindung zu Gott stellt sich dar, indem die Übungen auf dem Weg zur Einheit des Seins zu einer Extase oder einem Entrücken führen können. Durch dieses Ent-Werden, welches auch als Vereinigung mit dem göttlichen Geliebten gleichgesetzt wird, hat der Sufi das Ziel des mystischen Weges erreicht.¹³⁸

Die altorientalische Musiktherapie, wie sie von Dr. Oruç Güvenç ausgeführt und vermittelt wird, steht in einer engen Verbindung mit dem Sufitum. Dies resultiert zum einen daraus, dass Güvenç selbst als praktizierender Sufi des Mevlevi Ordens in seiner Lebensweise durch diesen mystischen Weg geprägt ist, und zum anderen, dass gewisse Techniken der Meditationsmethoden als integrativer Teil der Therapieform eine wichtige Bedeutung haben. Der Zikir und der Sema, welche dazu da sind, zur eigenen Mitte zu finden und im weiteren Sinne eine Verbindung zu Gott zu erreichen, werden im Kontext der Therapie dafür verwendet, Stärke im Leben zu finden, gemäß einer neu entstandenen Entscheidungskraft, die durch die Meditationsmethoden hervorgerufen wird. Die Sufirituale mit ihren Gebetstänzen, wie sie innerhalb des Semas praktiziert werden, beinhalten spezifische Bewegungen und heilende Worte des Korans, die aufgrund der steten Wiederholung

¹³⁶ vgl. ebd. S. 236.3/2-237.2/2

¹³⁷ Initiation symbolisiert im Sufismus die Einweihung Tod und Wiedergeburt des Ich. Der Suchende wird geistig mit dem Unendlichen verbunden und kann somit den Bund mit Gott schließen. Der Prophet Mohammed hat laut dem Sufitum die Kraft, die Menschen in dieses göttliche Mysterium einzuführen und den Menschen damit zu helfen, Dinge auf neue Weise sehen zu können [vgl. Bakhtiar, Laleh (1987) S. 24.1-24.12]

¹³⁸ vgl. Frembgen, Jürgen (1993) S.14.30-14.40

negative Emotionen in positive umwandeln können. Besonders Depressionen und Krankheiten, die aufgrund von Ängsten entstehen und somit zumeist psychischen Ursprungs sind, werden auf diese Weise in der altorientalischen Musiktherapie behandelt.¹³⁹

Für den Zusammenhang des Sufismus mit der altorientalischen Musiktherapie ist es auch wichtig, die Heilungsverfahren zu betrachten, die von den Sufis verwendet werden. Dr. Oruç Güvenç lehnt sich an das Wissen des Sufitums, im Sinne der möglichen Auslöser einer Krankheit und die dafür vorgesehenen Mittel, um diese in einen Zustand der Gesundheit umzuwandeln, an. An dieser Stelle geht es darum, diese heilenden Kräfte in Verbindung mit Praktiken zu ergründen, die für die altorientalische Musiktherapie von Bedeutung sein können und auch auf Menschen einwirken, welche nicht in direktem Zusammenhang mit dem Sufismus stehen.

Sufis haben eine besondere Sichtweise auf Heilungsverfahren, die in der Ausführung des Sufismus ihre Anwendung finden. Dabei geht es vor allem um die genannten Entwicklungsprozesse hin zur eigenen Mitte, die auch gleichzeitig ein Heilungsverfahren von Körper, Seele und Geist darstellen. Michaela Mihriban Özelsel schreibt in ihrem Text *Konzepte von Gesundheit Krankheit und Behandlung* über den Auslöser jeder Krankheit aus Sufisicht, indem Krankheit auf der „Illusion der Getrenntheit“, das heißt auf dem Verlust der intuitiven Wahrnehmung der essentiellen Einheit der Schöpfung basiert.¹⁴⁰ Mit Hilfe des Zikirs und der Wiederholung der göttlichen Namen soll diese Getrenntheit aufgelöst werden und somit aufgrund des Hinausgehens über das individuelle Bewusstsein ein Zustand der Vereinigung mit dem Universum gefunden werden. Gezielt wird im Sinne des Sufismus auf eine Therapie des wieder Ganz- wieder Heilwerdens, im Sinne der Lehre der Einheit des Seins. Der eigentliche Heiler ist in diesem Falle Allah, der im Sinne der altorientalischen Musiktherapie durch den Therapeuten einen Vertreter findet.¹⁴¹ Die wichtigsten Elemente die im Sufismus im Zusammenhang mit Heilung ihre Verwendung finden, sind Musik (Makâm-Musik), Bewegung (Sema/Zikir), meditative Kunsttherapieformen, die alle zusammen veränderte Bewusstseinszustände mit sich führen können und somit Visualisierungsprozesse und die kognitive Umstrukturierung fördern. Diese kognitive Umstrukturierung findet sich vor allem im Sobeth wieder, das Gespräch mit dem Meister, dessen Platz im Sinne der altorientalischen Musiktherapie vom Therapeuten eingenommen wird. Mithilfe verschiedener Geschichten, Anekdoten und Metaphern aus dem Koran oder dem Mesnewi wird den Menschen durch Humor, Schock, Umdeutungen und Paradox dazu

¹³⁹ vgl. Güvenç, Azize; Güvenç Oruç (2009) S. 53.1-53.20

¹⁴⁰ vgl. Özelsel, Michaela Mihriban (1955) S. 137.5-137.10

¹⁴¹ vgl. ebd. S.140.13-140.15

verholpen, neue Sichtweisen in ihr Leben integrieren zu können, die ihnen auch dabei helfen sollen, neue Handlungsweisen zu erlernen.¹⁴² Im Sinne der Heilung von Krankheiten ist es im Sufitum auch noch essentiell innerhalb einer Gemeinschaft sich der Problematik zuzuwenden. Ein Heilverfahren innerhalb des Sufismus ist verbunden mit dem Ziel eines Aufbaus einer positiven Erwartungshaltung, die aus dem Koran entstammen, im Sinne der traditionellen islamischen Tugenden die durch Sufilehrer geschichten vermittelt wird: Vertrauen, Hoffnung, Geduld und Standhaftigkeit. Im Mittelpunkt stehen die Balance und der Ausgleich, die für alle Probleme gefunden werden müssen.

Diese Methoden einer Heilung werden im Sufismus unterstützt durch Bewegung, Atemrhythmus und Klangmuster, im Sinne des Semas, Zikirs oder der Makâmmusik, die ihre Wirkung eigenständig verrichtet. Die kinetische Trance, die im Sema im Sinne der Derwisch Praktiken des Mevlevi Ordens wie dies zu Beginn schon genauer erläutert wurde durch eine schräge Kopfhaltung gemeinsam mit Drehbewegungen induziert wird, führt zu einer intensiven Reizung des Vestibularapparats. Diese Bewegungsabläufe bewirken laut Hirnforschern spezifische Bewusstseinszustände¹⁴³ und dies kann zu einer objektiveren Realitätswahrnehmung führen, die zu einer größeren willentlichen Steuerung der eigenen physiologischen Prozesse führen kann.¹⁴⁴

Wie an dieser Stelle in Bezug auf den Aufbau des Seminars in Torronteras, welches von Dr. Oruç Güvenç geleitet wurde deutlich sichtbar ist, beinhaltet die altorientalische Musiktherapie einen großen Teil der Heilmethoden des Sufismus. Er filtert aus ihrer Lehre wichtige Aspekte, die für die Therapie von Bedeutung sind, indem er Elemente wie Sema, Zikir, Sobeth in das Repertoire der Therapie aufnimmt und innerhalb der „religiösen“ Sichtweise der Sufis vermittelt, soweit dies in die Rahmenbedingungen der Seminare integriert werden kann.

Im Zusammenhang mit der Forschungsfrage dieser Arbeit geht es darum, die Wirkungsweise der Sufipraktiken im Rahmen einer Therapieform aufzuzeigen, in welcher die SeminarteilnehmerInnen eben nicht mit den Praktiken des Sufismus bewandert sind und deren Glaubensansatz nicht mit jenem der Sufis konform sein muss.

¹⁴² vgl. ebd. S.141.1-141.15

¹⁴³ Die spezifischen Bewusstseinszustände resultieren daraus: „Da nun Strukturen im Gehirn, in denen Gefühle und Denken vor sich gehen, der motorischen Region der Gehirnrinde sehr nahe sind, und da im Gehirn Erregungen und Impulse dazu neigen, sich auszubreiten und auf benachbarte Gewebe übergreifen (Diffusion), wird eine drastische Veränderung in der motorischen Region parallele Wirkung auf Denken und Fühlen haben [Özelsel, Michaela Mihriban: In *Ethnopsychologische Mitteilungen*, 1995. 4(2) *Konzepte von Gesundheit, Krankheit und Behandlung*. S.145.13-145.21]

¹⁴⁴ vgl. Özelsel, Michaela Mihriban (1995) S. 146.14-156.31

Um diese Frage beantworten zu können, ist es wichtig, die religiöse Sichtweise der Sufis, wie sie in diesem Kapitel erläutert wurde, zu verstehen, da es sich wohl eher um einen mystischen spirituellen Glaubensansatz handelt, der nicht dem islamischen Glauben als solchen entspricht, wie man zunächst davon ausgehen könnte. Die Beleuchtung des Hintergrunds dieser Denkweise der Sufis, die auch gleichzeitig eine Lebensweise darstellt, kann vielleicht helfen, aufgrund ihrer Offenheit allen Religionen gegenüber die Integration verschiedener Praktiken des Sufismus in die altorientalische Musiktherapie zu verstehen und in weiterer Folge den Zugang zur westlichen-, europäischen Welt nachvollziehen zu können. Ein weiteres Gebiet, das für die Forschungsfrage von Bedeutung ist, sind die Beschreibungen der Sufis und deren Heilmethoden, die durch die Persönlichkeit eines bestimmten Sufi selbst initiiert werden. Des Öfteren wird in Schriften von den heilenden Kräften der Sufis berichtet, wie Menschen durch einen einzigen Blick eines Sufis oder auf ähnlich geheimnisvolle Weise von ihnen geheilt wurden.¹⁴⁵ Um die eben erwähnten „heilenden Kräfte“ der Sufis, die vielleicht in gewisser Weise auf dem Phänomen eines Charismatikers basieren könnten und auch bei der Lehre Dr. Oruç Güvençs eine Rolle spielen könnten genauer beleuchten zu können, gilt es diese Thematik an späterer Stelle noch einmal genauer zu betrachten.

Der Sufismus hat auch eine wesentliche Bedeutung für die Entwicklung der Makâm-Musik, die als Musikform in der altorientalischen Musiktherapie ihre Verwendung findet. Die Bedeutung der Makâm-Musik liegt im Sufitum dabei nicht ausschließlich darin, damit in Ekstase geraten zu können, obwohl die Anwendung der Makâm-Musik besonders im Mevlevi Orden dazu beigetragen hat, die musikalische Tradition zu fördern. Besonders wichtig ist bei der Verbindung der Makâm-Musik und des Sufismus, dass die Makâm-Musik innerhalb eines philosophischen Systems steht, bei welchem es sich um verschlüsselte Verdeckungen und Ideologien handelt, die dem Sufismus entspringen. Diese Verknüpfung wird innerhalb der nächsten Kapitel noch genauer dargestellt.¹⁴⁶

3.3.2) Das Makâm-System und die altorientalische Musiktherapie

Ausgehend für die Beleuchtung der Makâm-Musik im Zusammenhang mit der altorientalischen Musiktherapie wird an dieser Stelle ausschließlich die Makâm-Musik der osmanisch- türkischen Musiktradition behandelt, welche eigentlich einer kulturell

¹⁴⁵ vgl. Shah, Idries (1980) S.25.5-25.30

¹⁴⁶ Asliddin, Nizamou Dushanbe: *The maqomot in the context of sufi view (based on medieval script)* S.167 in: Elsner, Jürgen: *Maqam traditions of Turkic peoples: Proceeding of the Fourth Meeting of the ICTM Study Group „maqam“ Istanbul*, 18-24. October 1988. 1.Aufl. – Trafo Verlag Dr. Wolfgang Weis: Berlin, 2006.

facettenreicheren Musiktradition entstammt. Beheimatet im arabischen, persischen, türkischen, tadschikischen und usbekischen Raum, wird der Makâm auf unterschiedliche Weise bezeichnet und angewandt. Der generell gleiche Ansatz der Makâm-Theorie, der von allgemeinen Strukturen bestimmt wird, unterscheidet sich durch die regionalen Musiktraditionen, womit der Makâm in den unterschiedlichen musikalischen Kulturen seine Eigenheiten aufweist.¹⁴⁷ Trotz der Fokussierung auf den osmanisch-türkischen Raum kann an dieser Stelle wieder deutlich aufgezeigt werden, dass ein gemeinsamer Ursprung der Makâm-Musiktheorie in den bereits besprochenen historisch vernetzten Ethnien zu finden ist. Dies ist wiederum ein wichtiger Aspekt in Bezug auf die altorientalische Musiktherapie, da eine weitere gemeinsame Quelle dargestellt werden kann, die den Einfluss der einzelnen Kulturen in der altorientalischen Musiktherapie erklärt und somit auch einen Zusammenhang zum Sufitum darstellt.

3.3.2.1 Musiktheoretische Hintergründe der Mâkam-Musik

Die Makâm- oder auch Tonartenmusik entstand parallel zur pentatonischen Musik, wie sie auch besonders im Schamanentum Zentralasiens ihre Verwendung fand und wurde somit auch durch dieses Musikgenre geprägt. Denis Mete beschreibt in seinem Artikel *Makâm-Musik in der osmanisch-türkischen Musiktradition* dieses Miteinfließen der vorhandenen Traditionsmusik des asiatischen Raumes: „Es wurden auch spezifische Eigenheiten der Musiktraditionen Asiens mitintegriert, wie z.B. die reichliche Verwendung pentatonischer Skalen oder der Spielweisen, die aus den spieltechnischen Anforderungen der unzähligen Saiten- und Blasinstrumenten Asiens herrühren.“¹⁴⁸ Auch diese Vernetzung wird in der altorientalischen Musiktherapie auf ihre gemeinsamen Wurzeln zurückgeführt, indem die Integration beider musikalischer Ausprägungen darin ihre Verwendung findet.¹⁴⁹

Die Makâm-Musik findet ihren Ursprung an den Schnittstellen der großen Kulturen des Orients, den Städten Samarkant, Buchara und Chiwa wie sie im vorigen Kapitel bereits erwähnt wurden. Die Quellen, aus welchen die dafür zu Grunde liegende Musiktheorie entspringt, finden sich in der griechischen Musiklehre im Form der Unterteilung eines Ganztons in neun Komma. Dieses System der Unterteilung einzelner Töne in kleinere

¹⁴⁷ vgl. Chabrier, J.-C. (2008) S. 32-33

¹⁴⁸ Mete, Denis:

([https://fronter.univie.ac.at/links/files.phtml/1251930203\\$132096582\\$/Ressourcen/Literatur/makamtheorie_DenisMete.pdf](https://fronter.univie.ac.at/links/files.phtml/1251930203$132096582$/Ressourcen/Literatur/makamtheorie_DenisMete.pdf) - 21.11.2011) [21.11.11/ 14:39] S.2

¹⁴⁹ vgl. Güvenç Azize; Güvenç Oruç (2009) S. 62.1-62.13

Abschnitte, in Bezug auf eine Komma-Unterteilung, geht auf Pythagoras und dessen pythagoräisches Komma zurück.

Im 8. Jh. eigneten sich arabische Gelehrte dieses Wissen für die Makammusiktheorie an und fügten westliche Stilelemente hinzu, wodurch diese Theorie im Sinne klassischer Komposition von den Universalgelehrten zur Reife gebracht wurde.¹⁵⁰ Von den ersten Vertretern der Makâm-Lehre, welche im 9. Jh. besonders durch al-Fârâbî vertreten wurde, wird auf die Grundlagen der bis zum damaligen Zeitpunkt ausgeprägten Musiktheorie im griechischen Raum eingegangen.¹⁵¹ Die Unterteilung einer Oktave in zwölf Tonschritte, wurde von al-Fârâbî in eine siebzehnstufige Oktavteilung umgewandelt. Diese Unterteilung der einzelnen Tonschritte bildete die Basis für die acht ausgewählten Töne, die eine Tonleiter bildeten. Im 13. Jh. hatte das Werk *Kitâb al-advâr* von Safî ad-Dîn al-Urmavî, in Bezug auf die Weiterentwicklung der Makâmat eine bedeutende Rolle. Zum ersten Mal werden zwölf Hauptmakâmat und sechs Untertonarten festgelegt, innerhalb einer „systematischen Schule“. Aus dieser Schule stammen die sogenannten „advâr-circles“, indem sowohl die Skalen in Form von Kreisen aufgezeichnet wurden, wodurch die letzte Note gleich der ersten Note war, und auch die rhythmischen Perioden kreisförmig angegeben wurden.¹⁵²

Safî ad-Dîn al-Urmavî setzt mit seinem zwölf Hauptmodi eine Grundlage für die Kunstmusik der folgenden Jahrhunderte. Eine wichtige Bedeutung hat im Sinne dieser Grundmodi auch der Zodiakalkreis, der mit seinen astronomisch-astrologischen Bezügen in der Zuordnung der Makâmat eine Rolle spielt.¹⁵³

Safî ad-Dîn al-Urmavî war zu diesem Zeitpunkt nicht der einzige, der einen großen Beitrag zur Entwicklung der Makâmat beitrug. Durch die Migration als Resultat des Mongolensturms im kleinasiatischen Raum kam es zu einer Synthese von Musiklehren. Besonders innerhalb der Musik, welche für die Drehtänze des Mytikers Mevlânâ Rumi praktiziert wurde, konnte diese kulturelle Übereinkunft der Musiklehren beobachtet werden. Dies gestaltete sich besonders durch das erweiterte Instrumentarium, welches aufgrund der kulturellen Beeinflussung in die musikalische Gestaltung des von Mevlânâ Rumis Derwisch Orden, Mevlevi, integriert wurde, mit den Instrumenten der Ney, Rebab, Tanbur und der Ud.

¹⁵⁰ vgl. Elsner, Jürgen (2006) S. 20.

¹⁵¹ vgl. ebd. (2006) S. 20

¹⁵² vgl. ebd. (2006) S. 20

¹⁵³ Der Zodiakalkreis ist der Ursprung der Tierkreiszeichenlehre, wie sie heute noch verwendet wird. Dabei handelt es sich um das im 2. Jh. v. Chr. im antiken Griechenland entstandene System, worauf das heutige Horoskop aufbaut [vgl. Gleadow, Rupert (1969) S.17.5-17.21]

Im 15. Jh. werden die Parallelen der Entwicklung der Makâmat im Zusammenhang mit dem Sufitum deutlich. Die musikalische Praxis der Mâkamat hat sich in dieser Zeit sehr stark weiter entwickelt, indem diese besonders aufgrund Mevlânâ Rumis Zeremonien zu neuen Ausprägungen finden konnten.¹⁵⁴

Im 15. Und 16. Jh. schritt die Ausdehnung des osmanischen Reiches voran, was wiederum eine Ausbreitung der Makâm-Musik mit sich trug und im 17. Jahrhundert zu einem Höhepunkt der Makâm-Entwicklung beitrug.¹⁵⁵

Die Unterteilung der Tonleiter in Neunteltöne entstand erst endgültig Ende des 19. Jahrhunderts, indem die Untergliederung der siebzehn Tonstufen auf vierundzwanzig erweitert wurde. Begründet ist diese Veränderung der Tonstufen innerhalb einer Oktave auf dem pythagoräischen Komma, welches in der natürlichen Obertonreihe in der fünften Stufe entsteht, indem diese Tonschwingung eine um ein Neuntel erniedrigte Tonschwingung des Ganztones ist.¹⁵⁶

Der Begriff Makam, der in seiner Übersetzung als Rang oder Ort bezeichnet wird, wird als Überbegriff für Tongattungen gesehen, die durch spezifische Töne und ungefähre Melodieverläufe definiert werden. Der Aufbau eines Makâms setzt sich aus einer Tonleiter zusammen, die aus 8 Tönen besteht und einer damit verbundenen komponierten Melodiestructur, die durch bestimmte Melodieverläufe getragen wird. Speziell für Makâmat ist zu nennen, dass jeder Makâm spezifische Charaktere aufweist, die aufgrund von einer mikrotonalen Stimmung entstehen.¹⁵⁷ Die modale Vorgabe der Makâmat entsteht durch die Tonleiterbildung basierend auf einem Tetra- und einem Pentachord. Diese Tonleiter kann mithilfe von Vorzeichen in höhere oder tiefere Oktavlagen verschoben werden.¹⁵⁸

Die Makâmtheorie und im Konkreteren der Makâm als solcher begründet sich auf der Basis einer heptatonischen Tonleiter, die mit Grund- und Endton acht Töne umschließt. Seit dem 11. Jahrhundert werden diese Töne nach dem Solmisationsverfahren mit den Silben Do-Re-Mi-Fa-So-La-Si-Do bezeichnet. Anders als in der griechischen Musiktheorie, wird in der

¹⁵⁴ vgl. ebd. (2006) S. 19

¹⁵⁵ vgl. Mete, Denis E.: [<http://www.artmete.at/imklang/makamtheorie.pdf> – 30.11.11/15:37] S. 4.1-4.5

¹⁵⁶ vgl. Mete, Denis E.: [<http://www.artmete.at/imklang/makamtheorie.pdf> – 30.11.11/15:37] S. 2.30-2.38

¹⁵⁷ Mikrotonale Töne bezeichnen Intervalle, die kleiner sind als ein temperierter Halbton und werden somit auch als Mikrointervall oder Mikroton bezeichnet [Finscher Ludwig: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. 2. Aufl. Sachteil 6/1 Meis-Mus. – Bärenreiter Stuttgart, 1997. S.S.258.5-258.55]

¹⁵⁸ vgl. Mete, Denis

([https://fronter.univie.ac.at/links/files.phtml/1251930203\\$132096582\\$/Ressourcen/Literatur/makamtheorie_DenisMete.pdf](https://fronter.univie.ac.at/links/files.phtml/1251930203$132096582$/Ressourcen/Literatur/makamtheorie_DenisMete.pdf) - 21.11.2011) S.1.1-1.15

Makâm-Musik, wie schon zuvor genannt, ein Ganzton des Weiteren in neun Untertöne geteilt, die als Komma bezeichnet werden.¹⁵⁹



Abb. 6: Ein Ganzton der in neun Untertöne geteilt ist¹⁶⁰

Die neunteil Töne entstehen durch gewisse Vorzeichen, die eine Erniedrigung oder Erhöhung der besagten damit versehenen Noten angeben.

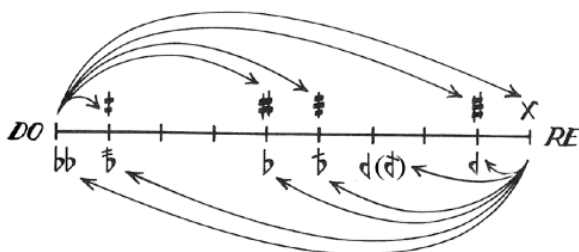


Abb.7: Darstellung der verschiedenen Vorzeichen, die einen neunteil Ton entstehen lassen

Ein Ganzton kann somit unterteilt werden in neun neunteil Töne, die sich dadurch bestimmen lassen, indem zum Beispiel das Do oder das Re durch verschiedene Vorzeichen um eine gewisse Anzahl an Cent¹⁶¹ erhöht oder erniedrigt wird. Die Berechnungen der einzelnen Neunteiltöne erschließen sich aufgrund der Berechnung, dass ein Komma circa 23 Cent hat. Daraus lässt sich schließen, dass ein Halbton, der in der Makâm-Musik aus 4 Komma besteht, 90 Cent aufweist. Diese Mikrintervalle, die daraus entstehen, haben auch in Verbindung mit den dazu berechneten Kommawerten, die durch die Vorzeichen angegeben werden bestimmte Bezeichnungen. Die hier angeführte Tabelle listet diese theoretischen Angaben auf, indem auch die genauen Berechnungen der Cent, der einzelnen Mikrintervalle, angegeben sind und die Intervallbezeichnungen auch durch dafür vorgesehene Buchstaben dargestellt werden.

¹⁵⁹ vgl. Güvenç Azize; Güvenç Oruc (2007) S. 159.1-159.14

¹⁶⁰ Güvenç, Azize; Güvenç Oruç: *Hey Reisender, hey Reisender. Eine Reise durch islamische Welten & orientalisches musikhtherapeutische Landschaften.* – Tümeta Otak Müzik Merkezi: Ankara, 2007 S.159

¹⁶¹ vgl. Güvenç Azize; Güvenç Oruc (2007) S. 159.14-159.21

Intervall- bezeichnung	Komma wert	diyaz	bemoll	Symbol	Berechnung
Koma	1	#	d	F	$\frac{531441}{524288}$ oder 74/73
Bakiye	4	#	ḍ	B	256/243
Mücenneb-i sagır	5	#	b	S	2187/2048
Mücenneb-i kebır	8	#	ḍ	K	65536/59049
Taninî	9	X	bb	T	9/8
Artık ikili	12-13	—	—	A ₁₂ A ₁₃	7/6 32/27
Eksik Bakiye	3	—	d oder ḍ	E	$\frac{134217728}{129140163}$ oder 25/24

Abb. 8: Auflistung der genauen Berechnung der Cent, einzelner Mikrointervalle, Intervallbezeichnungen und symbolische Buchstaben

Makame basieren auf einem Grundton (karar), von dem ausgehend die Tonleiter gebildet wird, indem entweder ein Tetra- oder ein Pentachord darauf aufgebaut wird. Dieser vierte beziehungsweise fünfte Ton gilt als Dominante (güçlü), worauf erneut ein Tetra- oder Pentachord angeschlossen wird. Die Struktur, welche der Makâm somit darstellt, setzt sich zusammen aus 4+5 oder 5+4, wobei die Dominante immer der gemeinsame Haltepunkt ist.¹⁶²

Makâmat werden in drei Gruppen unterteilt, die sich in ihrem Aufbau unterscheiden und dazu dienen, den Musikern Richtlinien zu geben, die auch besonders während Improvisationen und dem gemeinsamen Zusammenspiel von Bedeutung sind, um konkrete Abläufe nachvollziehen und spielen zu können.

Die erste Gruppe bildet der Grundmakâm (basit makâmat), zu welcher heute dreizehn Grund-Makâmat gezählt werden. Von dieser Grund-Makâmat sind sechs, die als Hicaz Makâm-Familie bezeichnet werden, mit einem 1,5 Tonschritt ausgestattet, der jenen den typischen orientalischen Klang verleiht.¹⁶³ Zusammengesetzte Makâmat (mürekkab makâmat) gehören zur zweiten Gruppe der Makâmat. Dabei handelt es sich um zusammengesetzte Makâmat, welche auf einer Kombination aus verschiedenen Grund-Makâms und deren modifizierten Untertonarten¹⁶⁴ aufbauen. Die dritte Gruppe, welche die Makâmat in ihrer Form vorgibt, wird als transponierte Makâmat (sedd makâmat) bezeichnet. Diese Makâmat setzen sich zusammen aus den ersten beiden Gruppen, wobei konkrete Transpositionslagen dabei typisch sind, die für sich eine eigene Zuordnungsgruppe

¹⁶² vgl. ebd. S.5.1-5.8

¹⁶³ vgl. Mete, Denis E.: [http://www.artmete.at/imklang/makamtheorie.pdf – 30.11.11/15:37] S. 7.4-8.3

¹⁶⁴ modifizierte Untertonarten werden in diesem Zusammenhang als solche bezeichnet, die ausgehend von einem gegebenen Makâm zum Beispiel einen Ganztonschritt tiefer beginnen, dabei die Vorzeichen jedoch, wie sie für den Makâm bestehen beibehalten. [Beispiel: http://www.artmete.at/imklang/makamtheorie.pdf – 01.12.11/11:08 - S. 8 Makâm Büzürk]

geschaffen haben. Dabei ist eine typische Abfolge von Tonschritten vorzufinden – 1-1/2-1/1/2-1-1/2-1/1/2-1, dessen Struktur in dem ausgehenden Makâm nicht gegeben ist.

Die Makâmat haben in ihrem melodischen Verlauf vorgegebene Richtungen nach oben oder unten. Für die einzelnen Gruppen der Mâkamat gibt es in diesem Zusammenhang auch unterschiedliche Tendenzen, ob die Melodie nach oben oder unten hin verläuft. Abgesehen von der Gruppierung der Grundmakâmat, die sowohl den einen, als auch den anderen melodischen Verlauf aufweisen können, sind die Richtungsverläufe für die zusammengesetzten Makâmat eher absteigend.¹⁶⁵ Dies ist besonders wichtig, da ein Makâm nicht ausschließlich aus einer Tonleiter besteht, sondern dies eher einen geringen Teil eines Makâms ausmacht. Der Melodieverlauf ist das charakteristische, das den Makâm in seiner Ausführung als solchen bezeichnen lässt. Durch gewisse Rahmenbedingungen, wie die Vorgabe von konkreten Tönen innerhalb einer Tonreihe, sowie der Melodieverlauf und die Konzentration auf den gemeinsamen Haltepunkt der Dominanten, ermöglichen die unterschiedlichen Variationen einer Makâm-Melodie, die als solche nicht festgelegt ist.

3.3.2.2) Das Erlernen der Makâm-Spielweise im Zusammenhang mit dem besseren Verständnis dieser musikalischen Gattung

Das Erlernen des Musizierens einer Mâkam spielt eine große Rolle in Bezug auf die richtige Ausführung einer solchen, wie es für eine musiktherapeutische Sitzung von Bedeutung ist. Dies begründet sich vor allem darauf, dass wie eben erwähnt der Begriff Mâkam als solcher als ein weitläufigerer Begriff angesehen werden muss. Der Terminus Modus alleine kann diese verschiedenen Elemente, die innerhalb der Makâmat vereint werden, nicht umschreiben. Es handelt sich dabei um eine Formelsammlung von Modi, die das griechische Konzept systemischer Modi miteinschließt, sowie auch ein Skalen-System auf der Basis der heptatonischen Oktave, als auch auf einem modalem System von Tetra- und Pentachorden aufbaut. Des Weiteren sind modale Empfindungen mit dem Begriff des Makam verbunden, sowie Improvisationsformen von verschiedenen Modi im Zusammenhang mit Modellen, Formen, Formeln und musikalischen Kadenzen.¹⁶⁶

Um diese Verbindung der unterschiedlichen Elemente verstehen zu lernen, bedarf es, besonders im Bezug auf das Erlernen der Improvisation und die damit verbundenen Charakteristika und Empfindungen der einzelnen Makâme, konkreten Informationen einer mündlichen Überlieferung. Die hier erwähnten Charaktereigenschaften der einzelnen Modi

¹⁶⁵ vgl. ebd. S. 8.8-18.2

¹⁶⁶ vgl. Elsner, Jürgen (2006) S. 17

der Makâmat finden ihre Bedeutung in einer Zuordnung zu einzelnen Tagen und Stunden und Tierkreiszeichen, die sich aus dem zuvor erläuterten Zodiakalkreis ergeben.¹⁶⁷ Die Tradition der Weitergabe im Bereich der Makâm-Musik basiert größtenteils auf dieser mündlichen Überlieferung, da abgesehen von theoretischen Grundlagen ein großes Wissen hinter diesem System steht, besonders in Bezug auf modale Empfindungen und dem Ausdruck dieser, welcher nicht verschriftlicht dargestellt werden kann. Al-Fârâbî schrieb zu dieser Problematik: „if there is a discordance between theory and practice, than theory must be revised, changed, not the practice.“¹⁶⁸ Dies lässt wohl darauf schließen, dass die Tradition der Makâm-Musik schon seit ihrer Entstehung durch orale Überlieferung weitergegeben und aufrecht erhalten wird. Die mündliche Vermittlung bezieht sich in Bezug auf das Erlernen der Makâm-Musik auf ein ausgedehntes Wissen, welches als Ziel die freie Improvisation innerhalb der Makâmat anstrebt.

Da die mündliche Weitergabe von Traditionen innerhalb der Vermittlung der altorientalischen Musiktherapie auch eine große Rolle einnimmt und Dr. Oruç Güvenç mit Hilfe der Wirkung von einzelnen Makâmat arbeitet, sollte an dieser Stelle darauf eingegangen werden, wie diese Makâmat mit ihren wirkungsvollen, charakteristischen Färbungen gelernt und gelehrt werden können. Im späteren Verlauf dieser Arbeit wird auf die unterschiedlichen Wirkungsformen der Makâmat auf verschiedene Organe und Bereiche des menschlichen Körpers eingegangen werden. Aus diesem Grund ist es an dieser Stelle interessant zu beleuchten, in wie weit diese Musik ihre Wirkung innerhalb der gegebenen Theorie finden kann und wodurch die heilende Kraft dieser Makâmat durch traditionelle mündlich überliefertes Wissen übermittelt werden kann. Der Grundstock für dieses überlieferte Wissen steckt in der Vermittlung der Improvisationstechniken, des Erlernens der Improvisation mit allem Grundwissen, das darin verankert liegt, sowie das Wissen über die Charakteristika der einzelnen Makâmat.

Bruno Nettl widmet sich in seinen Studien der Thematik der mündlichen Überlieferung von Improvisation im Bereich der indischen, iranischen Musik. Da die mündliche Vermittlung dieser Musikrichtungen auf eine ähnliche Weise erfolgt, als die der Makâm-Musik, wird an dieser Stelle auf seine Ergebnisse und Erfahrungen eingegangen. Er widmet sich konkret der Fragestellung, was genau die Voraussetzungen darstellt, die ein Musiker benötigt, um die Improvisation in den besagten Musikrichtungen erlernen zu können. Bemerkt wird von Bruno Nettl in diesem Zusammenhang besonders, dass ein bestimmtes Grundwissen

¹⁶⁷ Sezgin Fuat: *Zeitschrift für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften*. Band 1. Johann Wolfgang Goethe –Universität, Frankfurt am Main. 1984, S.243

¹⁶⁸ vgl. Elsner, Jürgen (2006) S.241

vorhanden sein sollte, welches sowohl aus den musiktheoretischen Grundlagen besteht, sowie aber auch kulturelle Erfahrungen innerhalb der Kultur, aus welcher die Musik stammt, beinhalten sollte.

In Bezug auf die musiktheoretischen Grundlagen handelt es sich hierbei besonders um die unterschiedlichen Makâmat und ihrer Bedeutungen, im Sinne der dafür bestimmten Tonskala, den melodischen Abläufen, rhythmischen Zusammenhängen und Motiven, sowie den geregelten Verlauf der Aufführung einer Improvisation. Dieser letztere Teil des Grundwissens, der Verlauf der Aufführung einer Improvisation findet seine Basis auch in den kulturellen Erfahrungen welche der Musiker bereits vor dem Erlernen der Improvisation besitzen sollte. Ausschließlich die Kombination der Theorie mit den kulturellen Erfahrungen, können den Musiker zu einer eigenständigen Improvisationen verhelfen, welche einen wirkungsstarken Ansatz mit sich bringt.

Das eben genannte Grundwissen wird von Bruno Nettl in seinem Artikel *On learning the Radif and Improvisation in Iran* als „points of departure“ (POD) bezeichnet. Dieser Begriff der „PODs“ stellt genau dieses Erlernen einer Grundbasis dar, welche den Start zu einer Improvisation ermöglichen kann.

Innerhalb des Erlernens der PODs steht eine Vermittlung der Grundelemente, wie zuvor auch schon als Rahmenbedingungen bezeichnet, im Vordergrund. In Bezug auf Modi, Melodieverläufe, usw. und in weiterer Folge die enge Verbindung der spirituellen und emotionalen Aspekte, die für eine Improvisation und das vollständige Spiel von Makâmat von Bedeutung sind, und am Ende in der Improvisation widergespiegelt werden sollen müssen diese Grundelemente erlernt und verinnerlicht werden. Auf diese Weise ist ein erfahrener Musiker in der Lage, verschiedene Stimmungen durch unterschiedliche musikalische Klänge auszudrücken, sobald er die PODs verinnerlicht hat.¹⁶⁹

Da die osmanisch-türkische Musik den nicht europäischen Tonbeständen unterliegt, welche für sich stehen, findet sie ihre Besonderheit in den Charakteren der einzelnen Modi.

Es geht in dieser Musik um den Bezug zu einer Skala, wobei der Grundton und die Skala dieses Makâms eine grundlegende Bedeutung haben und unverändert für jeden einzelnen Makâm festgelegt sind. Um jedoch dieses System der Makâm-Musik verstehen zu können und in weiterer Folge mit dem Grundwissen improvisieren zu können, muss das Prinzip des Makâms mit all seinen Zusätzen als Grundprinzip der osmanisch-türkischen Musik von den Musikern beherrscht und verstanden werden. Es handelt sich somit nicht um eine Anwendung gelernter Elemente, welche dann eins zu eins auf die Improvisation umgelegt

¹⁶⁹ Vgl. Nettl Bruno (2009), S. 186.1-186.22

werden können. Die Grundbasis, welche durch Vorwissen geebnet wurde, fließt zwar in die Improvisation mit ein, jedoch müssen eigenständige Gedanken und Ideen innerhalb der Improvisation entstehen, die zu einer neuartigen musikalischen Gestaltung weitergesponnen werden.

Wichtig in diesem Zusammenhang ist jedoch, dass die Lehre der Improvisation keine konkreten Vorgaben vorgibt, nach welchen Kriterien genau eine Improvisation auszusehen hat. Die Kunst des Musikers liegt darin, der Improvisation eine eigene Nuance aufgrund kreativer Gestaltung zu geben, wodurch auch spontane Dinge geschehen können, innerhalb des Makâms, mit denen selbst der Musiker nicht gerechnet hat. Patricia Shehan Campbell schreibt in ihrem Werk *Learning to Improvise Music, Improvising to learn music* darüber: „Music that is improvised is never fully predictable, so that the sound that comes out at a moment of improvisation improvised may surprise even the improvising musician herself.“¹⁷⁰

Trotz dieser Spontaneität und dem unvorhersehbaren Element, welches in jeder Improvisation steckt, greift der Improvisator auf ein erlerntes Grundwissen zurück, welches er sich auf verschiedene Weisen angeeignet hat.

Im Sinne der von Bruno Nettl erforschten iranischen Musik gibt es zwei Sparten der PODs, mit Hilfe derer es möglich sein sollte, traditionelle iranische Musik zu praktizieren, besonders in Bezug auf die Improvisation. Zum einen ist dies der Radif, welcher als Makro-POD bezeichnet werden kann:

“ It is the macro-POD, containing all the models acceptable for composition and performance. It comprises the techniques needed for moving from PODs to finished performance. It includes the range of moods and spiritual values that make it possible for musicians to claim [...] everything that music can express. Finally, it reflects important values in social organization and social life.”¹⁷¹

Ein weiteres System, welches auch als POD in der iranischen Musik seine Verwendung findet, wird als „hal“ bezeichnet, welches ein mentales und emotionales Stadium ist, das jeder Musiker während der Aufführung erreichen sollte. Dieses Stadium ist auch eng an religiöse Vorstellungen gebunden, welche dem Glauben des Sufismus entspringen und es

¹⁷⁰ Campbell, Patricia Shehan: *Learning to Improvise Music, Improvising to learn music*. In: Musical Improvisation. Art, Education and Society. - Board of Trustees: Illinois 2009 S.122

¹⁷¹ Der Radif ist ein musikalische Fundus der von verschiedenen Musikern entwickelt wurde, um ihre Tradition zu erhalten, sie zu vereinheitlichen und um mit dem vereinigten System der Musik im Westen mithalten zu können, da die Kultur ihre Bedeutung bei ihrem eigenen Volk verloren hatte. Der Radif besteht aus 270 komponierten Stücken, wobei die meisten davon nicht metrisch sind. Der Radif in der iranischen Musikvermittlung unterliegt einem modalen System. Er besteht aus zwölf „dastgahs“, welche parallel zu den Ragas angesehen werden können. Weiters gibt es für jeden einzelnen „dastgah“ zwölf oder mehr „gushehs“, welche als Melodien angesehen werden, die für gewisse Tonarten und Motive charakteristisch sind [vgl. Nettl, Bruno: *On Learning the Radif and Improvisation in Iran*. In: Musical Improvisation. Art, Education and Society. - Board of Trustees: Illinois 2009, S.191]

handelt sich somit um einen geistigen Prozess. Wie genau dieser Zustand des „hals“ erreicht werden kann, bleibt jedoch ungeklärt, da er nicht durch ein Lehrsystem erlernt werden kann. Eine Improvisation kann jedoch erst vollzogen werden, sobald der Musiker sowohl das Grundwissen des Radifs gelernt hat, als auch das Stadium des „hals“ erreicht hat.¹⁷²

An dieser Stelle können eindeutige Parallelen zur Vermittlung der altorientalischen Musiktherapie dargestellt werden, die in diesem Zusammenhang dazu verhelfen sollen, die PODs der Makâmat zu ergründen.

Für das Erlernen der Makâmat, welche zu dem Erlernen des Radifs und des „hals“ eindeutige Parallelen aufweisen, im Sinne von dem Erlernen eines Grundrepertoires mit allen seinen Regeln und zusätzlichen Wissensbeständen und den dazugehörigen Gefühlszuständen, muss ein ähnliches, dem Radif und „hal“ vergleichbares Phänomen vorhanden sein.

Ausgehend von der Vermittlung der altorientalischen Musiktherapie im Zusammenhang mit der Beobachtung des Seminars von Dr. Oruç Güvenç, werden die PODs, welche als kulturelle vorhandene Wissensbestände für das Praktizieren der Makâmat von Bedeutung sind, durch mündliche Überlieferung des traditionellen Wissens von Seiten Güvenç weitergegeben. Es gibt keinen konkreten Begriff, der als POD das Grundwissen der Makâmat darstellt, jedoch beinhalten diese PODs die Vermittlung der Makâmat im Zusammenhang mit ihrer Wirkung. Da sich die für diese Arbeit gestellte Fragestellung auch damit beschäftigt, in wie weit die altorientalische Musiktherapie ihre Wirkung bei Menschen vollbringen kann, sofern diese den kulturellen Kontext und den Glauben der mit der altorientalischen Musiktherapie in Verbindung steht nicht in ihrem Leben integriert haben, ist es essentiell, den Hintergrund, der in diesem Fall als POD bezeichnet werden kann, darzustellen.

Was genau nun als POD in Vermittlung der Makâmat bezeichnet werden kann, wird in der Lehre Dr. Oruç Güvenç dargestellt, indem er zum einen ein dem Radif vergleichbares Repertoire darstellt, welches 40 Makâmat beinhaltet, die während der aktiven und passiven Musiktherapie ihre Verwendung finden, und zum anderen, im Sinne des „hals“, die damit verbundenen Wirkungsweisen darstellt. Verbunden wird diese Lehre von ihm mit Geschichten aus dem Mesnevi und dem Koran, die den kulturellen Hintergrund schulen und somit zu einem Gesamtwissen beitragen können. Es geht dabei um eine Vermittlung von Zusammenhängen, die die Musik in sich integriert. Die PODs sind jedoch auch nicht für jeden Menschen dieselben, sondern variieren, indem jeder für sich das Wissen aufnimmt,

¹⁷² Nettl, Bruno, S.192.1-192.24

welches er für bedeutend empfindet. Auf diese Weise findet das Zusammenfügen von kulturellem Wissen auch im Sinne Dr. Güvençs Seminar statt, indem die Informationen geliefert werden und jeder SeminarteilnehmerInnen für sich entscheidet, was er daraus mitnehmen will:

Azize (Deutsch): „Das Seminar ist so was wie ein Basar, wo man rüber geht und schaut und mitnimmt und einkauft, denn jedes Seminar ist ja immer nur ein Ergebnis oder eine Zusammenfassung der Arbeit.“

Oruç (Französisch): „*Seminar un place pour bazar pour regarder. Parce que chaque seminar un résumé de mon travail.*“¹⁷³

Eine Makâm ist somit nicht eine Reihe von Tönen, aus welchen mithilfe von Regeln gewisse Melodieverläufe gebildet werden, sondern es steckt eine gesamte Kultur dahinter. Erst durch die Integration des kulturellen Wissens und die Bedeutung der einzelnen Makâmat in die Spielweise einer Improvisation kann ein Ergebnis erzielt werden, welches als adäquat bezeichnet werden kann.

3.3.3) Das Makâm-System und seine Wirkung

„Wahrlich, Gott hat den Modi auf diese Weise besondere Eigenschaften (hassa) gegeben, und aus diesem Grunde entsteht in ihnen, was in der Seele (nafs) [beispielsweise] Kraft (quwa), Mut (saga'a) und Freude (bast) bewirkt wie in den Modi 'ussaq, busalik und nawa, weswegen diese [auch] den Anlagen (tiba, sing. Tab) der Türken, der Abessiner und der Schwarzen (zang) entsprechen. Andere wiederum erheitern (yunsitu) die Seele, so daß sie Süßes (ladid) und Feines (latif) [empfinden,] zusammen mit einer leichten Bewegung (tahrîk): das sind rast, 'iraq, isfahan, und nauruz. Wieder andere bewirken eine Art Betrübtheit (huzn), Mattheit (futur) und [sogar] Tränen (buka'): das sind buzurk, rahawi, [higazi, husaini und zankula] [...]“¹⁷⁴

Die altorientalische Musiktherapie resultiert aus einem der differenziertesten historisch überlieferten Musiktherapiesystemen. Das medizinisch-historische Theoriegebäude, welches in diesem Kapitel genauer erläutert wird und eng an die Prinzipien der Weltmedizin gekoppelt ist, die über tausend Jahre kulturübergreifend prägte und noch immer prägt, liegt einer engen Verbindung von Medizin und Musik zu Grunde. Dabei ist die Anwendung der Musik ohne das Wissen der medizinischen Hintergründe nicht wirklich möglich, welches konkrete Angaben dafür liefert, in welchem Bereich und in welchem Zusammenhang die Musik auf die Patienten und Patientinnen wirkt.

¹⁷³ Katharina Scherner im Gespräch mit Dr. Oruç Güvenç, Torronteras, 06.08.2010 [32:52-33:12min.]

¹⁷⁴ Fuat, Sezgin: *Zeitschrift für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften*. Band 1. Johann Wolfgang Goethe –Universität, Frankfurt am Main. 1984, S.243

Die Wirkung der Makâm-Musik beruht in der orientalischen Medizin auf einer langen Tradition. Es wird in allen Epochen der arabisch-islamischen Kulturgeschichte von einer Wirkung der Musik auf die Menschheit berichtet. Es geht in diesen Beschreibungen hauptsächlich um den emotionalen Aspekt, den die Musik in sich trägt, der auf die Seele des Menschen wirkt und mit konkreter Anwendung nicht nur Freude oder Trauer bei den Menschen auslösen kann, sondern auch die Kraft besitzt, Krankheitszustände zu verändern.¹⁷⁵

Die Annahme, dass Musik eine Nahrung der Seele und in weiterer Folge eine Nahrung für den Körper darstellen kann, wird bereits im 6. Jahrhundert n. Chr. in Verbindung mit den aus Jemen stammenden Ärzten Harit ibn Kalada al-Taqafi und Nadr ibn al-Harit beschrieben. Diese beiden Ärzte legten den Grundstein für die darauf folgende Reihe an arabisch musikkundigen Ärzten. Der erste musiktherapeutische Beleg, im Sinne einer Therapie auf Grundlagen der Anwendung der Modi wie sie in der Makâm-Musik ihre Verwendung finden, wird von dem Arzt Ibn Qadi Ba'labakka Mitte des 13. Jahrhunderts in Syrien vermerkt.¹⁷⁶

Die Suche nach einer Ergründung der Wirkung von Musik wurde im arabischen Raum hauptsächlich aufbauend auf der daraus resultierenden Humoralpathologie und der Pulsfrequenzanalyse durchgeführt. Diese beiden medizinischen Formen bilden die Grundlage für die Hintergründe der noch heute in der altorientalischen Musiktherapie praktizierte Therapieform.

Sowohl die Humoralpathologie, wie auch die Pulsfrequenzlehre basieren auf einer speziellen Wirkung der Makâmat auf den Gesundheits- oder Krankheitszustand der Menschen. Seit dem Reiseschriftsteller Evliya Çelebi (gest. 1682) weiß man über die für medizinische Zwecke verwendeten Makâmat auch Bescheid, die als besonders wirksam dargestellt werden. Diese in diesem Werk vermerkten Makâmat werden an späterer Stelle noch genauer erläutert werden.

Die Grundtheorie, auf deren die Wirkung der Makâmat basiert, ist die schon zuvor erwähnte Zuordnung der Makâmat zu den Tierkreiszeichen, den Elementen und Temperamenten, zu Mineralien, Duftstoffen, zu den Wochentagen und den Stunden des Tages und der Nacht, sowie zu Völkern, Ständen und Berufsgruppen.¹⁷⁷ Aus der Sicht Pythagoras ist ein essentieller Zusammenhang zwischen Zahlenverhältnissen, der Musik und der körperlichen- und seelischen Einheit zu beobachten. Die Zahl bestimmt in diesem Kontext alles Geformte,

¹⁷⁵ vgl. Fuat Sezgin (1984) S. 227

¹⁷⁶ vgl. ebd. S.229

¹⁷⁷ vgl. Fuat, Sezgin (1984) S.233

Räumliche, Gegensätzliche und Verbundene, alles sich Bewegende und Organisch-Lebendige, die Umläufe der Gestirne, sowie eben auch die Seele und den Körper des Menschen.¹⁷⁸ Die Gebundenheit der Makâm-Therapie im Zusammenhang mit den Zahlenregelmäßigkeiten und der Bedeutung der Zahl als Überbegriff für eine Einheit wird auch sichtbar, indem die 12 Hauptmakâmat den 12 Zodiakalzeichen entsprechen, die 7 awaz-Modi¹⁷⁹ den sieben Planeten zugeordnet sind und die 4 su'be-Modi mit den 4 Elementen korrespondieren.¹⁸⁰ Der Aspekt der Verbindung von Körper und Seele als eine Einheit, wie er auch für die altorientalische Musiktherapie unter Dr. Oruç Güvenç von besonderer Bedeutung ist, hat seinen Ursprung in dieser pythagoräischen Lehre. Diese von Pythagoras dargestellte Wechselbeziehung wird auch bei Werner Friedrich Kümmels Werk *Musik und Medizin* dargestellt: „Da körperliche und seelische Gesundheit als zahlenmäßige-harmonische Ordnung, Krankheit dagegen als Störung dieser Ordnung aufgefaßt wurde, kam der Musik die wichtige Aufgabe zu, mit der ihr innewohnenden Harmonie die gestörte psychophysische Ordnung wiederherzustellen.“¹⁸¹

Die körperlich-seelische Verbundenheit im menschlichen Körper kann auch als Spiritus Animalis bezeichnet werden. Die dazu bestehende Temperamentenlehre (129-200 n. Chr.) von Galen, die auch als „musica humana“ bezeichnet werden kann, welche auch bis ins 18. Jh. eine wichtige Bedeutung in der Medizin im arabischen Raum einnahm, begründet diese Wechselbeziehung, indem sich der mit der Atmung aufgenommene Stoff im Körper in dreifacher Weise differenziert.¹⁸² Zum einen in der Leber, wo aus dem Nahrungsbrei das Blut entsteht, der Vorgang der „spiritus naturalis“ - zum anderen im Herzen, wo die „eingeborene Wärme“ ihren Sitz hat, indem hier das Blut verdünnt und gereinigt wird und wodurch der „spiritus vitalis“ gebildet wird, der dann durch die Arterien im Körper verteilt wird – und im Gehirn wird letztendlich der völlig luftartige „spiritus animalis“ produziert. Da er so fein und luftartig und damit in seiner Beweglichkeit ungebunden ist, kann er durch die als Röhren aufgefassten Nerven fließen und so als Mittler zwischen der unstofflichen Seele im Gehirn und dem Körper dienen. Seine Aufgabe ist es zum Beispiel den Muskeln Willens- und Gemütsregungen weiterzuleiten oder der Seele Sinneswahrnehmungen zu überliefern.¹⁸³ Die Temperamentenlehre von Galen kann auch als eigentliche Basistheorie der Humoralpathologie gelten. Ibn Sina (980-1037) baute auf diesem Wissen seinen „Kanon

¹⁷⁸ vgl. Kümmel, Werner Friedrich (1977) S. 54

¹⁷⁹ Awaz Modi sind Zusammengesetzte Modi wie zum Beispiel der „Nairuz“ der aus dem Makâm Rast und dem Makâm Irak zusammengesetzt wird [vgl. Sezgin, Fuat S. 243.10-243.23].

¹⁸⁰ vgl. Güvenç, Azize; Güvenç Oruc (2007) S. 149.23-149.28

¹⁸¹ vgl. Kümmel, Werner Friedrich S. 91

¹⁸² vgl. Bachmaier-Eksi, Michael (2004) S. 646.9/1-646.20/1

¹⁸³ vgl. Kümmel, Werner Friedrich (1977) S. 96

der Medizin“ auf, welches als medizinisches Standardwerk sowohl in der arabischen-, als auch in der morgenländischen Medizin bis in die Neuzeit weit verbreitet war und hoch geschätzt wurde.

Die Humoralpathologie fundiert auf der mittelalterlichen Betrachtung der Natur, wie sie von Empedokles von Agrigent (ca. 400 v. Chr.) und Sichtweisen des Sufismus geprägt wurde. Es handelt sich dabei um eine Theorie der vier Elemente. Den vier Elementen Luft, Feuer, Wasser und Erde werden vier Grundqualitäten zugeordnet: „feucht“, „warm“, „trocken“, und „kalt“. Luft galt dabei als „feucht-warm“, Feuer als „trocken-warm“, Wasser als „feucht-kalt“ und Erde als „trocken-kalt“.¹⁸⁴ Der Sufismus begründet dies in einem Farbensystem, welches wahrnehmbare Entsprechungen zwischen dem Sichtbaren und den verschiedenen Aspekten der Energie der Naturen darstellt, die immer auf der Suche nach einem Gleichgewicht sind, im Sinne der Ordnung und Harmonie ihres Urzustandes. Diese Energie ergibt sich aus aktiven und passiven Eigenschaften, die den einzelnen Elementen zugeordnet werden. Dies stellt sich dar indem gilt: „Feuer (rot, heiß, trocken); Luft (gelb, heiß, feucht); Erde (blau, kalt, trocken); Wasser (grün, kalt, feucht)“.¹⁸⁵

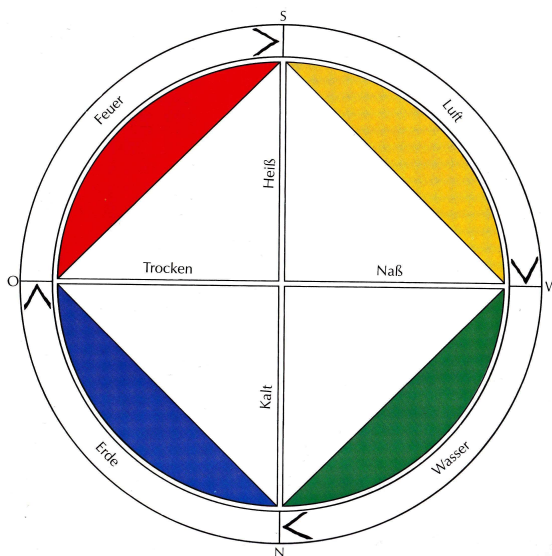


Abb.9: Diese Abbildung zeigt die verschiedenen Aspekte der Energien der Natur, die stets auf der Suche nach einer ausgleichenden Harmonie sind. Die dafür essentiellen Energien sind in den aktiven Merkmalen heiß, kalt, feucht und trocken und den passiven Merkmalen Feuer, Wasser, Luft und Erde dargelegt.

Um diese Systematik auf die Musiktherapie umlegen zu können, wird diesen Elementen eine Verbindung zu den vier Körpersäften zugeordnet. Hippokrates vertieft diese Theorie, indem er den Körpersäften konkrete Grundqualitäten zuordnet. So entsteht die Verbindung von „feucht-warmen“ Blut, einer „trocken-warmen“ Gelbgalle, „feucht-kaltem“ Schleim und

¹⁸⁴ vgl. Bachmaier-Eksi, Michael (2004) S. 646.22/1-646.30/1

¹⁸⁵ vgl. Kösel, Laleh Bakhtiar (1987) S. 64

einer „trocken-kalten“ Schwarzgalle. Diese Konstitutionen sind in ihrem ausgewogenen Mischungsverhältnis dafür verantwortlich, dass die Grundvoraussetzungen für einen Gesundheitszustand gegeben sind. Die Dominanz einer der vier Säfte variiert laut Galen von Mensch zu Mensch. Im Sinne des Namens der Lehre kommt es dadurch zu einer Auswahl an Temperamenten. Diese Temperamente werden mit unterschiedlichen Termini bezeichnet: „sanguin“ (reich an Blut), „cholisch“ (reich an Galle), „phlegmatisch“ (reich an Schleim) oder „melancholisch“ (reich an Schwarzgalle).¹⁸⁶

Die altorientalische Musiktherapie setzt an der Stelle an, an der das Gleichgewicht der Körpersäfte in ein Ungleichgewicht übergeht, was als Dyskrasie bezeichnet wird und einen Krankheitszustand mit sich bringt. Die Abweichung des Gleichgewichts begründet sich auf einer zu starken Zuwendung zu einem entgegengesetzten Temperament. Die einzelnen Makâmat, die in der altorientalischen Musiktherapie ihre Verwendung finden, können in dem Sinn, als sie auch den Grundqualitäten zugeordnet werden können, einen Ausgleich der Temperamente bewirken.

In einem Sammelband der Bibliothek Gotha wurde zwischen Abhandlungen über Alchemie, Astrologie, Physiognomie, Metrik und Medizin eine Schrift gefunden, die als Anonymus Gotha diese Verbindung der Modi der Makâmat mit den Körpersäften darstellt:

„Wisse, daß die Modi (angam) aus [den] vier „Naturen“ (taba’i) zusammengesetzt (murakkab) sind, aus Wärme (harara), Kälte (buruda), Trockenheit (yabusa) und Feuchtigkeit (rutuba) und aus den Verbindungen gelbe Galle (safra), schwarze Galle (sauda), Blut (dam) und Schleim (balgam), sowie aus Nacht (laila) und Tag (nahar). Der Musiker (mutrib) muß dieses wissen, damit er [jeweils] in dem Moment singt, der [der Situation] entspricht. [...]“¹⁸⁷

Diese Schrift, welche als Anonymus Gotha bezeichnet wird, ist eine unvollständige Schrift, die wahrscheinlich dem 14.-16. Jh. entstammt und beim Binden ungeordnet zusammengefügt wurde. Erst in der Übersetzung wurden die einzelnen Teile wieder in eine Reihenfolge gebracht.¹⁸⁸ Mit Hilfe dieses Textes, im Sinne einer genaueren Analyse der Zusammenhänge der Wirkung der einzelnen Modi auf konkrete Krankheitsbilder, werden darin die Grundelemente beschrieben, die das Basiswissen für eine mögliche therapeutische Behandlung in diesem Bereich liefern.

Die Wirksamkeit der einzelnen Modi der Makâmat auf die jeweiligen Körperteile des Menschen und auf den Ausgleich der Körpersäfte, bei Menschen, die von einer Krankheit

¹⁸⁶ vgl. ebd. S. 646.30/1-646.4/2

¹⁸⁷ ebd. S.239

¹⁸⁸ Güvenç, Azize; Güvenç Oruc (2007) S. 147.1/2-147.15/2

befallen sind, wird durch ein konkretes System angegeben, welches wie eben beschrieben auf der Basis von Humoralpathologie und Astrologie bestimmt wurde.

Es gibt verschiedene Unterteilungen, die die Auswahl der Modi für eine korrekte Behandlung eingrenzen. Die Kategorien, die diese Selektion ermöglichen unterteilen sich für die Patienten und Patientinnen in: gesunde Menschen, kranke Menschen, Männer, Frauen, den Tag an dem die Behandlung stattfindet und die dafür bestimmten Tierkreiszeichen. Ein warmer Modus steht für gesunde Menschen, die in dem Sinne einer gesunden Komplexion entsprechen; den kranken Menschen, kranke Komplexion, wird der kalte Modus zugeteilt.¹⁸⁹ Da in dieser Therapieform der Ausgleich besonders von Bedeutung ist, wird in den gegengesetzten Modi gesungen oder gespielt. Somit sind die warmen Modi dafür bestimmt, kranke Menschen in ihrem Ungleichgewicht auszugleichen, sodass die gewünschte Balance wieder hergestellt wird. Jallalddin Rumi deutet in seinem Werk *Fihi Ma Fihi* auf die Bedeutung eines Ausgleichs, der durch die Gegensätzlichkeit zustande kommt hin: „Man muss erkennen, daß gegensätzliche Dinge zusammenarbeiten, auch wenn sie sich äußerlich widersprechen.“¹⁹⁰

Die Zuordnung der Modi in verschiedene Grundqualitäten, die für die Auswahl zur Therapie essentiell wichtig sind, beziehen sich auf die Einteilung in: „warm/ kalt“, was auch als „aktiv/ feucht“ dargestellt wird; „trocken“, was gleichzeitig als „passiv“ gilt und die Zugehörigkeit von „männlich/tagbezogen“ als „aktiver“ Modus und „weiblich/nachtbezogen“ als „passiver“ Modus.¹⁹¹

Die zwölf Hauptmodi werden in je zwei Kategorien zu jeweils sechs Modi unterteilt, die als „kalt-feucht“ gelten und dem Tag zugeordnet werden und sechs Modi, die als „warm-trocken“ bezeichnet werden und ihre Bestimmung für die Nacht gefunden haben. Für den Therapieverlauf ist es jedoch nicht ausschließlich wichtig, zwischen warmen und kalten Modi zu entscheiden, sondern die Makâmat müssen spezifisch auf das Befinden des Patienten und der Patientin abgestimmt werden. Faktoren, die zur Auswahl von Bedeutung sind, sind zum Beispiel die eben erwähnte Selektion der Tierkreiszeichen, die sich darauf bezieht, ob der Patient dem männlichen oder dem weiblichen Geschlecht entspricht – was dazu führt, dass für den Mann ausschließlich Modi benutzt werden, die männliche Tierkreiszeichen entsprechen und für die Frau, jene, die den weiblichen Tierkreiszeichen zuzuordnen sind. Diese Auswahl der Modi nach Tierkreiszeichen wird im weiteren Verlauf

¹⁸⁹ vgl. Sezgin, Fuat (1984) S. 239.2-239.30

¹⁹⁰ Shah, Idries: *Die Sufis. Botschaft der Derwische, Weisheit der Magier*. 2- Aufl. – Diederichs gelbe Reihe: Düsseldorf, Köln, 1980 S.44

¹⁹¹ vgl. ebd. S. 240.12-240.25

auch an den Tag, an dem die Therapie erfolgt, sowie die Stunde zu der sie stattfindet angepasst, da jeder Stunde ein Tierkreiszeichen zugeordnet wird.¹⁹²

Um diese Zuweisungen der Modi klarer darstellen zu können wird im Anonymus Gotha 39 eine Erläuterung der wichtigsten Modi zu den Tierkreiszeichen dargestellt.

Da eine genauere Darstellung aller Modi, die im Anonymus Gotha angegeben werden an dieser Stelle zu weit führen würde, wird auf drei Makâmat (Rast, Irak und Zirekfend) eingegangen, um einen genaueren Überblick der Funktionsweise der Wirkung der Makâmat erhalten zu können: der Makâm Rast wird der ersten Stunde des Dienstags zugeschrieben und entspricht aus diesem Grund dem Tierkreiszeichen des Widders; der Makâm Irak hingegen findet seine Verwendung in der zweiten Stunde des Dienstag und der ersten Stunde des Freitags und ist somit dem Stier zuzuordnen und der Zirekfend findet seine Zuweisung in der dritten Stunde des Dienstag und der dritten Stunde des Freitags und kann somit zu dem Tierkreiszeichen der Zwillinge gezählt werden. Die Zuteilung wird innerhalb des Anonymus Gotha auch noch vervollständigt, indem eine genaue Angabe zu den bisher fehlenden Elementen geliefert wird, im Sinne der Zuordnung der Grundelemente, des Temperaments, der Körpersäfte, der Männlichkeit/ Weiblichkeit und der Tages-/ Nachtzeit.

Der Makâm Rast situiert seine Komplexionen somit indem er: feuerartig, warm, trocken, gelbgallig, männlich und tagbezogen ist; der Makâm Irak hingegen definiert sich als erdartig, kalt und trocken, schwarzgallig, weiblich und nachtbezogen.

Innerhalb des Anonymus Gotha wird ein Modus als Beispiel für einen speziellen Krankheitszustand angegeben, als Anschauungsmaterial, um die theoretischen Erläuterungen besser verstehen zu können. Aus diesem Grund wird dieses Beispiel auch an dieser Stelle seinen Eingang finden, um die Verbindung der Konditionen eines Makâms und der davon ausgehenden Wirkung auf die Patienten und Patientinnen darzustellen.

Der Makâm Husaini besitzt die Eigenschaften warm, feucht und tagbezogen. Er ist bei gesunden Menschen am Tag anzuwenden, wenn in dessen Natur das Blut vorherrscht, er somit ein ausgeprägtes sanguinisches Temperament hat. Bei kranken Menschen wird dieser Modus bei Nacht verwendet, sobald die Komplexion des Patienten oder der Patientin schwarzgallig ist. Dies resultiert daraus, dass die schwarze Galle kalt und trocken ist und somit das Kalte vom Warmen und das Trockene durch das Feuchte ausgeglichen wird.¹⁹³

Das Ziel der altorientalischen Musiktherapie ist es in diesem Zusammenhang, mit den gewählten Makâmat, die den zu behandelnden Gegebenheiten entsprechen, im Sinne eines

¹⁹² vgl. ebd. S. 243.1-243.22

¹⁹³ vgl. Fuat, Sezgin (1984) S.240.15-240.25

Erstrebens des Gleichgewichts, auf der Basis von Gegensätzen in einem Korrekturverfahren, die entstandenen Verlagerungen der Körpersäfte wieder auszugleichen.¹⁹⁴

An dieser Stelle muss erwähnt werden, dass die Meinung der Medizingelehrten im 13. Jh. so weit ging, dass sie behaupteten, dass Makâmat in ihrer Wirkungsweise auch gegengesetzt wirken können, sofern der Behandelnde dem Patienten oder der Patientin einen nicht für ihn/ihr, dem Krankheitszustand entsprechenden Makâm vorspielt. In einem unpassenden Makâm zu musizieren, galt zu damaliger Zeit ebenso schädlich wie die Verabreichung eines falschen Medikaments. Dies resultierte daraus, dass einem Medikament wie auch einem bestimmten Klang eine direkte und differenzierte Wirkung auf den Körper und die Psyche des Menschen zugeschrieben wurde.¹⁹⁵ Dr. Oruç Güvenç beschreibt diese Einstellung der Mediziner, indem er Al Kindi zitiert aus dem Mesnevi: „Er suchte einmal für einen Patienten eine Melodie und seine Schüler spielten sie dem Patienten vor. Dieser kehrte aus seiner Depression zurück. Doch dann spielte einer der Schüler einen falschen Ton und der Patient fiel in seinen Krankheitszustand.“¹⁹⁶

Diese konkreten Angaben, die aufgrund dieser richtigen Zuordnung zu den einzelnen Makâmat, um eine korrekte Behandlung durchführen zu können angeführt werden, führten zu verschiedenen Krankenlisten, die eine Übersicht von Modi und die damit zu heilenden korrespondierenden Krankheiten lieferten. Die drei bedeutendsten Krankheitslisten werden in Eckhard Neubauers Beitrag zur *Arabischen Anleitung der Musiktherapie* gegenübergestellt. Dabei handelt es sich um jene Auflistungen von dem Mathematiker, Astronom und Astrologe Abu Mas'ar (9.Jh.); Kashf al-humum und einem Absatz im Gotha 85. In jeder dieser Listen wird genau angegeben, welcher Makâm aufgrund seiner Zuschreibungen für die aufgelisteten Krankheiten von Bedeutung ist. Was hier als besonders spannend betrachtet werden kann, ist die nahezu identische Zuordnung spezifische Makâmat zu denselben Krankheiten, wodurch die Zuordnung zu einem nachweislichen System wohl vorhanden ist.

Michael Bachmaier-Eksi verdeutlicht in seinem Artikel *Humoralpathologische Diagnostik in der Konstitutionellen Altorientalischen Musiktherapie* die Zusammenhänge der Makâmat zu spezifischen Krankheiten, indem er die folgende Tabelle, nach einer syrisch- arabischen Quelle abbildet:

¹⁹⁴ vgl. Fuat, Sezgin (1984) S.239

¹⁹⁵ vgl. Bachmaier-Eksi, Michael (2007) S. 160.5-160.13

¹⁹⁶ Güvenç, Azize; Güvenç Oruc: *Hey Reisender, hey Reisender. Eine Reise durch islamische Welten & orientalisches musiktherapeutische Landschaften.* – Tümeta Otak Müzik Merkezi: Ankara, 2007 S. 145

	Makam	wirksame Region	Symptome / Erkrankung
Sanguine Entgleisung	Irak	Kopf, Hals, Nacken	Fieberdelirium, Raserei, Kopfleiden, Phrenitis, entzündliche Geschwulst am Kopf, starkes Herzklopfen
	Büzürk	Bauch, Gedärme, Zwerchfell, unterer Rücken	Kneifen im Unterleib, Koliken, innere Unruhe
	Neva	Knie, Lenden, Oberschenkel	Ischias, Lendenschmerz
Cholerische Entgleisung	İsfahan	Kopf, Schulter, Arme, Hände	regt den Verstand an, schärft die Gedanken
	Uşşak	Füße	Schlaflosigkeit
Phlegmatische Entgleisung	Rast	Kopf, Gesicht, Augen, Ohren	Schlaganfälle mit „kalter“, halbseitiger Lähmung
	Hicaz	Geschlechtsteile, Blase, Hüfte	Hüftschmerz, Dysurie, Impotenz, Frigidität
	Buselik	Lenden, Oberschenkel, Hüften, After	Hüft- und Lendenschmerz, kalte Koliken
Melancholische Entgleisung	Zirekfend	Kopf, Brust, Lunge, Herz, Magen, Milz Rücken-, Gelenkschmerzen, Koliken	Kopfschmerzen, Hemiparese,
	Zengüle	Bauch unterhalb des Nabels, Kreuz, Lenden, Nieren	Liebesleiden, Delirium, Herzleiden
	Hüseyni	Unterschenkel	3-Tage-Wechselfieber, Magenbrennen, Kältekrankheiten

Abb. 10: *Krankenliste der Wirkungsbereiche der Makâmat*

Diese Auflistung beschreibt die Indikationen verschiedener Makâmat. Die Einteilung erfolgte in erster Linie entsprechend des ins Ungleichgewicht gerückten Temperaments (sanguin, choleric, phlegmatisch, melancholisch) und in zweiter Linie nach Lokalisation, Symptomen und Erkrankung.¹⁹⁷

Von den über 500 bekannten Makâmat sind noch zirka 50 in musiktherapeutischer Verwendung. Diese Makâmat finden auch bei Dr. Oruç Güvenç während seiner musiktherapeutischen Sitzungen ihre Verwendung nach der oben angeführten Tabelle. Während dem geführten Interview mit Dr. Güvenç spricht er auch die Zusammenarbeit mit Bachmaier an und nennt ihn als einen der wichtigen Vertreter der Analyse- und Forschungsarbeit der altorientalischen Musiktherapie.

Azize (deutsch): „Und in Berlin ist noch der Dr. Bachmeier, der ist normaler Schulmediziner aber eben auch ausgebildet in orientalischer Medizin und der arbeitet auch in einem Krankenhaus und hat da auch da jetzt diese altorientalische Musiktherapie etabliert. Uwe ja, der arbeitet da auch mit einem anderen westlich ausgebildeten Musiktherapeuten zusammen, der aber unsere Instrumente spielt, also die orientalischen Instrumente spielt.“

Oruc (französisch): “En Berlin, Michael Bachmaier a l’université hospital travail (Satz wird auf Deutsch vollendet von Azize)“¹⁹⁸

Die altorientalische Musiktherapie sieht ihre Bedeutung im Sinne als heilendes Medium auf einer körperlich-, psychischen und seelischen Ebene des Patienten oder der Patientin. Ihre Diagnostik bezieht sich auf die genannten Systeme, die sich während einer langen Tradition der orientalischen Medizin und übergreifenden medizinischen Richtungen entwickelt hat. Dabei geht es vor allem um die dem Menschen zugrunde liegenden Komplexitäten, die im

¹⁹⁷ vgl. Bachmaier-Eksi, Michael (2007) S. 160.13-160.26

¹⁹⁸ Katharina Scherner im Gespräch mit Dr. Oruc Güvenç, Torronteras, 06.08.2010 [18:10-18:30min.]

Sinne der Krankheitstabellen und des Wissens über die Konditionen der Makâmat die „richtige“ Behandlungsweise finden.

Da jedoch keine wirklichen Beweise dafür gefunden werden können, welche die Makâmat in ihrer Wirkung darlegen, wird hauptsächlich auf Erfahrungswerte zurückgegriffen. Dr. Michael Bachmaier-Eksi erläutert seine Erfahrungen in seinem Artikel *Konstitutionelle Altorientalische Musiktherapie*, indem er seine Erlebnisse mit der Wirkung der Makâmat in der altorientalischen Musiktherapie wiedergibt: „In diesem Sinne ist die konstitutionelle altorientalische Musiktherapie „Erfahrungsmedizin“. Unsere Erfahrung zeigt, dass die altorientalische Musiktherapie in der Lage ist – in Zusammenarbeit mit den konventionellen Therapieverfahren – somatische, psychosomatische und psychische Beschwerden nachhaltig zu lindern und dabei auf erstaunliche Weise kulturelle Schranken und Hörgewohnheiten zu überwinden.“¹⁹⁹

3.3.3.1) Die Erfahrungen mit der Wirkung von Makâmat bei den Seminarteilnehmern und Seminarteilnehmerinnen

Da ein wissenschaftlicher Nachweis über die Wirksamkeit von Makâmat nur begrenzt möglich ist – wie in den einleitenden Worten zu Kapitel 3, anhand von EEG-Messungen, die gewisse Zustände der Patienten und Patientinnen messen, sobald sie mit einem Makâm behandelt werden, die mit den Aufzeichnungen der Krankheitslisten übereinstimmen - ist es für diese Arbeit und die zu bearbeitende Fragestellung wichtig, die Erfahrungen der SeminarteilnehmerInnen im Zusammenhang mit der Wirkung der Makâmat auf deren Körper darzustellen. Die Fragestellung während des leitfadengestützten Experteninterviews behandelt die Erfahrungen der SeminarteilnehmerInnen und wurde wie folgt gestellt:

„Sie/ Du haben/hast jetzt schon () Tage am Seminar von Dr. Oruç Güvenç teilgenommen. Auf welche Art und Weise haben Sie/ hast Du schon eine Wirkung in der aktiven und/ oder rezeptiven Musiktherapie festgestellt? Gibt es ein Erlebnis, welches Sie/ Du in dem Seminar bereits erfahren haben/ hast, im Bezug auf die Wirkung und wollen Sie/ willst du vielleicht davon berichten? Wie ist Ihnen/ Dir in diesem Zusammenhang eine Verbindung der einzelnen Makâmat mit einer Wirkung auf spezifische Körperteile aufgefallen?“

Die vier SeminarteilnehmerInnen, welche sich für das Interview zur Verfügung gestellt haben, berichten von ihren Erfahrungen, die sie im Bezug auf eine Wirkung der Makâmat in der altorientalischen Musiktherapie bemerkt haben.

¹⁹⁹ Bachmaier-Eksi, Michael: *Konstitutionelle Altorientalische Musiktherapie*. In: *Ärztezeitschrift für Naturheilverfahren* 45/10. – Medizinliteratur Verlagsgesellschaft: Uelzen, 2004

Das erste Interview wurde mit Francisco Urbino geführt, der sich schon seit mehreren Jahren mit dieser Form der Therapie auseinandersetzt und in diesem Sinne schon an mehreren Seminaren von Dr. Oruç Güvenç teilgenommen hat. Er bezieht sich in dem Interview hauptsächlich auf die allgemeine Wirkung, die sich während des Seminars aufgrund der rezeptiven Musiktherapie auf ihn ausgewirkt hat.

Seine Erfahrungen teilt er mit, indem er erzählt, dass er die Tage bevor er zum Seminar kam und auch noch die ersten Tage während des Seminars an Kopfschmerzen litt und er dadurch auch sehr angespannt war. Francisco berichtet von seinen ersten Nächten während des Seminars, die sich für ihn anfühlten als würde er aus dem Zelt fliegen und auch bewirkten, dass er am Morgen auf der anderen Seite des Zeltes wieder aufwachte. Dies deutet er als Ursache seiner emotionellen internen Bewegungen, die aufgrund der Musiktherapie auf ihn einwirken und als eine Reise mit seinen gesamten Gefühlen und Emotionen, die sein Kopfweh verschwinden ließen.²⁰⁰

Eine genaue Berichterstattung eines konkreten Erlebnisses eines Einflusses auf körperliche Wahrnehmungen aufgrund von gespielten Makâmat während der rezeptiven Musiktherapie wird im Interview mit Gloria Sanchez gegeben. Sie berichtet im Zusammenhang mit der erlebten Wirkung der Makâmat von einem besonderen Makâm, die Dr. Oruç Güvenç während der rezeptiven Musiktherapie spielte. Die Interviewpartnerin beschäftigte sich zum ersten Mal in ihrem Leben konkret mit der altorientalischen Musiktherapie und hatte in diesem Kontext auch keinerlei Hintergrundwissen im Bezug auf die Wurzeln der altorientalischen Musiktherapie oder die daraus resultierenden Wirkungsweisen.

Da sie ein Rückenproblem hat und es ihr aus diesem Grund schwer fällt auf dem Rücken zu liegen- wie dies während einer rezeptiven Musiktherapie normalerweise die einzunehmende Position ist- begab sie sich während des Musikspielens in eine Käferhaltung, indem sie die Hände und die Füße in die Luft streckte. Mit der Entwicklung des Makâms bekam sie jedoch das Gefühl, dass es jetzt besser wäre, die Lage zu verändern und die Stellung eines Fötus im Bauch der Mutter einzunehmen. Aus diesem Grund legte sie sich dementsprechend hin, was sich für sie sehr angenehm anfühlte. In dieser Position merkte sie auch, dass sich im Bereich des Bauches ein wohliger warmes Gefühl einstellte. Da der Kinderwunsch in ihrem Leben zu diesem Zeitpunkt eine große Rolle spielte, fand sie an dieser Stelle die Zeit sich intensiv damit auseinanderzusetzen. Als der Makâm zu Ende gespielt war, erzählte Güvenç von dem Makâm und erwähnte, dass dieser besonders bei Schwangerschaften eingesetzt

²⁰⁰ vgl. Katharina Scherner im Gespräch mit Francisco Urbino, Torronteras, 03.08.2010 [07:24-11:20 min.] siehe Anhang [Katharina Scherner im Gespräch mit Francisco Urbino, Torronteras, 03.08.2010]

wird und dabei hauptsächlich für die Lage des Fötus zuständig ist.²⁰¹ Es handelt sich dabei um den Makâm ReHAVI, der sich mit den Eigenschaften heiß und trocken, trocken und feucht, der gelben Galle zugehörig auszeichnet und dabei den Tierkreiszeichen Waage und Löwe zugeteilt ist und am Sonntag bei Sonnenaufgang, oder Nachmittag bis Mitternacht gespielt wird. Dieser Makâm wirkt auf die rechte Schulter, die Lunge, den Magen und die linke Hüfte und hat einen großen Einfluss auf Nasenbluten, Kopfschmerzen, Mundlähmungen, Geisteskrankheiten und alle Erkrankungen, die auf Unregelmäßigkeiten in der Schleimbildung zurückzuführen sind. Was im Bezug auf die genannte Erfahrung von Gloria Sanchez besonders interessant ist, ist die von Dr. Oruç Güvenç erwähnte Zuordnung der Makâm als geburtserleichternd.²⁰²

Juan fand den Zugang zur altorientalischen Musiktherapie über eine Freundin und die Suche nach spirituellen Erfahrungen und besuchte bereits ein Seminar von Oruç Güvenç. Seine Erfahrungen mit der Wirkung der Makâm stellt er dar, indem er zu beschreiben versucht, was diese musikalische Begleitung während der Therapie bei seinem körperlichen und physischen Zustand im Allgemeinen ausgelöst hat. Juan berichtet sogleich, dass er sowohl in der aktiven, als auch in der rezeptiven Musiktherapie etwas gespürt hat. Da die körperlichen Auswirkungen leichter für ihn zu beschreiben sind, widmet er sich diesen, vermerkt jedoch, dass er auch psychisch eine Wirkung vernommen hat. Er erwähnt, dass er in der rezeptiven Therapie sehr stark einen Zustand der Entspannung wahrnimmt und fühlt wie sich der Körper erweitert und vergrößert. Diese Erfahrung beschreibt er, indem er sagt, dass sich sein Körper während der rezeptiven Musiktherapie anfühlt, als hätte er keine „Grenzen“, weil er sich immer mehr erweitert. Konkret auf die Organe bezogen fühlt er während der Musiktherapie im allgemeinen eine Wirkung im Bereich des Herzens, welches sich auch immer mehr erweiterte und in den Armen, in denen er vor allem eine körperliche Wirkung spürt.²⁰³

Christine Köhlmeier, die sich auch für ein Interview bereit erklärt hat, wurde von ihrem Lebenspartner dazu gebracht an dem Seminar teilzunehmen. Bereits erfahren in verschiedenen anderen Therapiegebieten, beschreibt sie in dem Interview vor allem den Unterschied der Wirkung der Makâm im Bezug zu anderen Therapieformen.

„Es ist einfach eine gute Entspannung, was i kenn, es is eine gute und eine intensive Entspannung, eine tiefe Entspannung und i kenn das auch von Körperarbeiten, die nicht

²⁰¹ Katharina Scherner im Gespräch mit Gloria Sanchez, Torronteras, 04.08.2010 (Mitschrift des Interviews → Aufnahmegerät defekt)

²⁰² vgl. Güvenç Azize; Güvenç Oruç (2007) S. 162.20/1-162.8/2

²⁰³ vgl. Katharina Scherner im Gespräch mit Juan, Torronteras, 05.08.2010 [9:12-10:10 min.] siehe Anhang [Katharina Scherner im Gespräch mit Juan, Torronteras, 05.08.2010]

mit dieser Art...also diese tiefe Wirkung ganz tief im Körper drinnen haben, das ist nicht nur eine Muskelentspannung.

Also was ich glaub, also ich merk das schon...also ich mach auch sonst Körperarbeit und ich hab heuer im Sommer eine Woche gemacht, also das ist eine Körperarbeit in der man berührt wird, wo der Therapeut dich berührt und dass die passive Musiktherapie bei mir dieselbe Wirkung hat...also, dass man mich berührt. Vor allem diese live...also wenn man live spielt noch mehr als nur auf der cd...es ist auch nicht nur eine Körperentspannung, es ist ein sehr zu mir kommen.²⁰⁴

Da die teilnehmende Beobachtung als integrierte Forschungsmethode dieser Arbeit, in diesem Zusammenhang auch von Relevanz ist, wird an dieser Stelle ein Überblick über die Wahrnehmung der Wirkung der Makâmât auf den Körper aus dieser Sicht geliefert.

Die Einstellung meinerseits, gegenüber der Wirkung der Makâmât und der altorientalischen Musiktherapie im allgemeinen, war zu Beginn der konkreten Auseinandersetzung mit der Thematik eine eher skeptische. Die Erfahrungen, die ich aus Erzählungen von verschiedenen Menschen bereits berichtet bekommen hatte, wurden für mich auf die Art und Weise ergründet, dass diese Menschen daran glauben wollten und dieser starke Glaube an eine Wirkung diese auch veranlassen würde.

Meine eigenen Erfahrungen der rezeptiven Musiktherapie machte ich auch während des Seminars in Torronteras, indem ich trotz der Skepsis und mit der Einstellung, dass dies bei mir bestimmt nichts bewirken würde, an der rezeptiven und aktiven Musiktherapie teilnahm. Das Erlebnis, welches mir immer im Gedächtnis bleiben wird, bezieht sich auf eine therapeutische Sitzung der rezeptiven Musiktherapie, in welcher sowohl ich, als auch eine Freundin von mir teilnahmen. Das Setting gestaltete sich aus den Seminarteilnehmern und Seminarteilnehmerinnen, die sich auf den Rücken legten und die Augen schlossen. Dabei spielte Dr. Güvenç (Dombra) gemeinsam mit Azize (Rebab) und Karnikey (Trommel) eine Improvisation im Makâm Rast. Unvoreingenommen davon, wie dieser Makâm seine Wirkung zeigen kann, da ich zum damaligen Zeitpunkt mit den Wirkungsweisen noch nicht vertraut war, legte ich mich wie die anderen auf den Rücken und schloss meine Augen. Die Anweisungen von Dr. Güvenç bezogen sich darauf, sich vorzustellen, mit einem Fluss mitzufließen und auf die Musik zu hören. Im Laufe der Improvisation merkte ich, dass meine Konzentration auf die Musik immer stärker wurde und ich mich immer mehr als Einheit mit dem Rhythmus und der Melodie fühlte. Eine besondere Wirkung empfand ich auf meinen Herzschlag, der immer schneller wurde. In meinem Kopf entstanden verschiedene Bilder, die sich immer schneller und schneller abwechselten. Kurz darauf

²⁰⁴ Katharina Scherner im Gespräch mit Christine Köhlmeier, Torronteras, 04.08.2010

bemerkte ich eine ruckartige Bewegung meiner Freundin neben mir und wenige Sekunden später konnte ich meine Augen nicht mehr geschlossen halten, da die Bilder und das Herz zu rasen schienen und mir das Atmen schwer viel. Ich öffnete meine Augen, immer noch ein bisschen hektisch und drehte mich zu meiner Freundin, der ich sofort alles berichten musste. Sie konnte es kaum glauben, als ich ihr meine Erfahrungen berichtete, da sie kurz bevor ich meine Augen öffnete genau dieselbe Auswirkung auf ihren Körper verspürt hatte. In der Diskussion, die nach der rezeptiven Musiktherapie stattfand, fragte Dr. Güvenç in wie weit wir etwas gespürt hätten. Die meisten Aussagen der SeminarteilnehmerInnen bezogen sich auf eine Wirkung des Herzens und einem gefühlten rascheren Puls. Der Zustand der dieser rezeptiven Therapie jedoch folgte war ein entspannter und beruhigender, wie von mir und den anderen Teilnehmern und Teilnehmerinnen berichtet wurde. Bei dem Makâm handelte es sich um den Makâm Rast, der in seinen Bestimmungen hauptsächlich dem Herzen zugeordnet wird, im Sinne der Pulsregulation, wie sie bei Komapatienten und Komapatientinnen von Bedeutung ist.

In wie weit eine Wirkung der Makâmat in diesem Zusammenhang besteht, kann anhand der Interviews in so weit dargestellt werden, dass jeder dieser InterviewpartnerInnen eine Wirkung auf seinen Körper in einer gewissen Weise verspürt. Interessant ist an dieser Stelle auch die Tatsache, dass es konkrete Wahrnehmungen von einer Wirkung auf gewisse Körperteile gibt, die im Sinne der Krankheitslisten den dort zugeschriebenen Krankheiten entsprechen.

3.3.4 Die Bedeutung des Schamanismus in der altorientalischen Musiktherapie und die Pentatonik

Der Schamanismus, welcher neben dem Sufismus eine essentielle Rolle in der altorientalischen Musik- und Bewegungstherapie spielt, kann an dieser Stelle nur begrenzt und im Zusammenhang mit den in der altorientalischen Musiktherapie integrierten Traditionen behandelt werden, da die Darstellung des Schamanismus den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde.

Eine Definition über den Schamanismus in dem Sinne ist nicht möglich, da es viele verschiedene Ausprägungen dieser Tradition gibt, die aus wissenschaftlicher Sicht auf unterschiedliche Weisen dargestellt werde. Die Wissenschaft ist sich jedoch gewissermaßen einig über die wichtigsten Merkmale des Schamanismus, die als solche wären: „Die Krankheilung, der Geleit von Seelen in das Totenreich, die Überbringung von Opfern

beziehungsweise deren Seelen an die Götter, die Abwehr böser Geister und Dämonen, Wettervorhersagen und Wetterbeeinflussung, Auffinden von Jagdwild, die Weissagung der Zukunft, usw.“²⁰⁵ Das Merkmal, welches im Zusammenhang mit der altorientalischen Musiktherapie von großer Bedeutung ist, ist die Krankenheilung, die es in diesem Kapitel genauer zu beobachten gilt.

Der Schamane als solcher ist im Normalfall nicht in der Lage selbst zu bestimmen das Amt des Schamanens antreten zu können. Es sind die Geister schamanischer Ahnen, Naturgeister oder andere übernatürliche Wesen, die den zukünftigen Schamanen aufsuchen und ihn als solchen auswählen. Dabei begegnen sie ihm in Träumen, Visionen und zwingen ihn unter Androhungen, seinen Platz als Schamane einzunehmen. Die Bestimmung als Schamane tätig zu sein ist zumeist verbunden mit einem Gefühl von Unglück, da enorme seelische und körperliche Belastungen auf den Schamanen innerhalb seines Aufstieges zu einem „richtigen“ Schamanen warten, die mit dem Initiationserlebnis²⁰⁶ einhergehen.²⁰⁷ Das Initiationserlebnis ist ein wichtiger Aspekt der schamanistischen Ausbildung. Geleitet wird diese Ausbildung nach der Verdeutlichung ihrer angeborenen oder auch erworbenen Kräfte, sowie ihrer Offenbarung der mystischen Dimensionen durch irdische oder geistige Lehrer, die ihnen begleitend langsam die Macht übertragen und ihnen dabei helfen von einer Stufe zur nächsten auf dem spirituellen Weg zu gelangen.²⁰⁸

Betrachtet man das Initiationserlebnis werden hier schon einige wichtige Aspekte der Denkweise eines Schamanen beleuchtet. Ihre Weltanschauung geht dabei davon aus, dass es verschiedene Welten gibt, in denen Menschen, Tiere, Gottheiten und Geister leben. Dabei ist der Schamane der Vermittler dieser unterschiedlichen Welten, der es ermöglicht, den Kontakt zwischen den Welten als Medium herzustellen.²⁰⁹ Die Aufgabe, die der Schamane als Medium in sich trägt, ist es, der Vermittler zwischen Natürlichem und Übernatürlichem zu sein. Alekseev beschreibt die Aufgabe des Schamanen in seinem Werk *Schamanismus der Türken Sibiriens* weiter, indem er diese Menschen als Menschen beschreibt: „[...] die die Fähigkeit besitzen <<mit den Geistern in Verbindung zu treten und über sie, die Kranken zu

²⁰⁵ vgl. Stolz, Alfred (1988) S. 17.20-17.29

²⁰⁶ Die Initiation ist ein Prozess, welchen jeder Schamane, innerhalb der „Ausbildung“ zum „richtigen“ Schamanen durchlebt. Dabei geht es vor allem darum das Erlebnis des Todes und der Wiedergeburt zu erfahren. Die Vorstellung ist dabei, dass die Seele des Initianden ins Jenseits reist und dort getötet wird, von den Geistern zerstückelt und des Öfteren auch von den Geistern verzehrt wird. Danach wird die Seele wieder neu zusammengesetzt, indem sie von den Göttern und Geistern belehrt wird und daraufhin von ihnen wieder belebt wird. Ist die Initiation abgeschlossen, ist der Schamane in der Lage, wenn er möchte das Diesseits zu verlassen und mit dem Jenseits zu kommunizieren [vgl. Stolz, Alfred (1988) S. 47.26-47.37]

²⁰⁷ vgl. ebd. (1988) S. 38.1-38.20

²⁰⁸ vgl. Kalweit, Holger (1992) S.15.3-15.22

²⁰⁹ vgl. Alekseev, N. A. (1987) S. 38. 7-38.11

heilen, die Zukunft vorherzusagen und im Gewerbe zu helfen.“²¹⁰ Das Heilen der Kranken, worauf an dieser Stelle im Bezug auf die altorientalische Musiktherapie das Augenmerk gerichtet wird, weist auch gleichzeitig die erste Parallele zum Sufitum auf. Holger Kalweit schreibt in seinem Werk *Urheiler, Medizinleute und Schamanen*, dass „heil sein“ im Sinne des Schamanismus ein umfassendes Wahrnehmen aller Seinsebenen ist, die ein Ausbrechen aus dem Wertdenken miteinschließt, und somit Heilung stattfindet, sobald eine Heilreise über Raum und Zeit hinaus in andere dimensionierte Gewebe des Seins stattfindet. Weiters ist in diesem Zusammenhang wichtig, dass zuerst die Kultur, dann der Mensch und anschließend die Krankheit geheilt wird. Die schamanistische Therapie geht somit von einer Heilung des Körpers und der Seele aus, bei der es darum geht, eine Heilung des ganzen Lebens zu vollziehen und nicht ausschließlich störende Fehlfunktionen und Schmerzen zu heilen. Die Heilinitiation ist somit eine Entwertung aller Werte, die das Ziel hat, eine Umkehrung der profanen Welt zu erreichen, indem der Patient von seinem gesammelten Ideengut und dem Vorgeplanten befreit wird.²¹¹ Die Ähnlichkeiten der Heilformen des Sufismus sind deutlich erkennbar. Die Lehre der Einheit des Seins, die Abwendung von einer alltäglichen Welt hin zur inneren Mitte, der Bezug der Krankheit zu Körper und Seele, das Ziel einer Heilung des gesamten Menschen lassen die Verbindung des Schamanismus und des Sufitums deutlich werden.

Ein weiterer Punkt in dem sich der Sufismus und der Schamanismus ähneln ist der Akt der Trance und die Versetzung in die Ekstase. Der wesentliche Unterschied zwischen der Ekstase oder Trance der Schamanen und der Ekstase, welche in verschiedenen Religionen praktiziert wird, wie auch im Sufismus ist jener, dass im Schamanismus eine soziale Funktion dahinter steht, innerhalb spezifischer Rituale, die im Sinne einer Heilung eine wichtige Funktion einnehmen.²¹²

Die Definition von Trance im Sinne des Schamanismus ist laut Holger Kalweit hier: „[...] von einem Gott besessen zu sein [...] die Verwundbarkeit des Ichs [...] eine Erschütterung der Grundfesten unseres Ichs, die sich auflösen und Platz machen für andere Kräfte.“²¹³ Die Trance im Schamanismus dient dem Zerfall Dingwelt, womit gemeint ist, dass die Welt wie wir sie kennen, die von Wort, Handlung, Denken und Empfinden bestimmt wird in der Form nicht mehr existiert. Diese Weltvorstellung wird im Prozess der Trance aufgelöst und setzt

²¹⁰ Alekseev, N.A.: *Schamanismus der Türken Sibiriens. Versuch einer vergleichenden arealen Untersuchung*. In: *Studia Eurasia. Monographienreihe zur Anthropologie und Archäologie der Völker Eurasiens*. Band II. – Reinhold Schletzer: Hamburg, 1987. S. 38

²¹¹ vgl. Kalweit, Holger (1992) S. 9-12

²¹² vgl. Stolz, Alfred (1988) S. 18.34-20.3

²¹³ Kalweit, Holger: *Urheiler, Medizinleute und Schamanen: Die Wiederkehr archaischer Lebenstherapie*. – Kösel Verlag: München, 1922. S. 64

sich erneut zusammen, indem Raum und Zeit, Vergangenheit und Zukunft nicht mehr getrennt voneinander existieren und auf diese Art und Weise eine Urwahrnehmung zustande kommt, die zur Entleerung des Bewusstseins führt.²¹⁴ Initiiert wird der Akt der Trance hauptsächlich mit einem Trommelrhythmus, der während des Rituals, der Zeremonie oder Séance mit der Gehirnfrequenz synchronisiert, womit es laut wissenschaftlicher Forschungen von Dr. Wolfgang Mastnak leichter ist einen veränderten Bewusstseinszustand zu erreichen.²¹⁵ Zusätzlich zu den Trommelrhythmen kommen auch Tanzbewegungen und Gesänge, die den Trancezustand mit einleiten und verstärken können, welche Dr. Oruç Güvenç auch vor allem in die altorientalische Bewegungstherapie integriert.

Um auf die Bedeutung des Schamanismus in der altorientalische Musik- und Bewegungstherapie zurückzukehren, ist es an dieser Stelle wichtig zu ergründen, in wie weit eine Relevanz der Traditionen des Schamanismus für Menschen innerhalb der europäischen, westlichen Welt gegeben ist. Holger Kalweit beschreibt Trance als: „Heilung durch innere Erholung vom unendlichen Strom der Außenreize, vom komplexen Denken, vom differenzierten Fühlen.“²¹⁶

Dr. Michaela Özelsel, eine Trance-Expertin aus Frankfurt hat sich der Erforschung der Bedeutung des Trancezustandes in der westlichen Kultur gewidmet. Dabei beschreibt sie als Trance einen Zustand, indem man aus dem „normalen“ Alltagsbewusstsein austritt und in eine andere, erweiterte Perspektive des Lebens eintreten kann. Ein solches Zwischenstadiums des Wachseins und Schlafens, welches laut Özelsel und Wolfgang Mastnak unter „normalen“ Umständen von unserem Körper selbst in regelmäßigen Abständen eingenommen werden würde, dient dazu dem Körper die Möglichkeit zu geben, etwaige Fehlentwicklungen auszubessern und überprüfen zu können ob alles in Ordnung ist. Da ein solcher Zustand in der westlichen Welt jedoch nicht standardmäßig angestrebt wird, kann dies auch ein Auslöser dafür sein, dass die drei Hauptregulierungssysteme des Körpers, das vegetative Nervensystem, das Endokrinum (Hormondrüse) und das Immunsystem, gestört werden. Dadurch kann es in weiterer Folge zum Beispiel zu Schlafstörungen oder Hypernervosität kommen. Diese Störungen der Hauptregulierungssysteme können jedoch durch den Eintritt in einen Trancezustand wieder normalisiert werden.²¹⁷

Somit ist es das Ziel der altorientalischen Musik- und Bewegungstherapie mithilfe des schamanistischen Wissens des Erreichens eines Trancezustandes durch extreme körperliche

²¹⁴ vgl. ebd. S.154.12-154.16

²¹⁵ vgl. Klasmann, Jaan: *Heilsame Trance* [<http://www.ozelsel.de/files/10.pdf> {04.01.2012}] S. 30

²¹⁶ Kalweit, Holger: *Urheiler, Medizinleute und Schamanen: Die Wiederkehr archaischer Lebenstherapie*. – Kösel Verlag: München, 1922. S. 89

²¹⁷ vgl. Klasmann, Jaan [<http://www.ozelsel.de/files/10.pdf> {17.10.2011}] S. 30-31

oder psychische Leistungen, in Form von Singen, Tanzen, beschleunigtem Atmen usw., die zur Ermüdung und Erschöpfung führen, die Patienten und Patientinnen in eine psychische Dimension zu führen, in der Raum und Zeit und die Grundkategorien der Weltansicht andere Qualitäten annehmen. Der veränderte Bewusstseinszustand, der aus der Trance entspringt, lässt die Welt auf eine spezielle Art und Weise sinnvoll, zusammenhängend und harmonisch erscheinen. Dies bewirkt eine Befreiung des Ich-Zustands, der es ermöglicht alltägliches Denken auszuschalten, welches durchzogen ist von Gefühlen und Einfällen, die den Menschen unter Stress versetzen.

Der Einsatz dieser schamanistischen Wissensbestände in der altorientalischen Musiktherapie hat somit wohl auch eine essentielle Bedeutung in der westlichen Welt, da diese Therapieformen eine Möglichkeit darstellen die seelischen Probleme, welche aufgrund der westlichen Lebensweise entstehen können wieder in Balance zu bringen und somit als Prävention körperlicher Krankheiten angesehen werden können, die in weiterer Folge aus den seelischen Unstimmigkeiten resultieren können.

Im Zusammenhang mit den schamanistischen Ritualen und Zeremonien ist auch die darin gebräuchliche pentatonische Musik von Bedeutung für die altorientalische Musiktherapie. Dabei handelt es sich um ein Repertoire an Fünffonleitern, die sowohl in Dur- als auch Moll-Tonalitäten gespielt werden können, wobei der erste und der sechste Ton derselbe ist. In den pentatonischen Reihen gibt es Halbe-, Ganze- und Eineinhalbtonschritte, welche die Tonleiter bilden, die zum Beispiel wie folgt aussehen kann: „Sol, la, si, re, mi, sol.“ Das Besondere an der Pentatonik ist, dass alle fünf Töne gleichzeitig gespielt werden können und keine Disharmonie dabei zustande kommt.²¹⁸

Innerhalb schamanistischer Rituale wird die pentatonische Musik vor allem dafür verwendet in den Trancezustand eintreten zu können, da diese Klänge eine öffnende Wirkung haben und den Weg in einen veränderten Bewusstseinszustand erleichtern. Die pentatonischen Skalen, welche die Schamanen während der Rituale oder Séancen verwenden, werden dabei nicht bewusst gewählt, sondern sind eine Reflexion im Sinne eines Wissens, welches der Baksi aus dem Verborgenen erhält, die für die bestimmte Situation, in der er sich befindet, passend ist.²¹⁹

Durch Untersuchungen anhand von EEG-Abbildungen wurde dargestellt, dass sich durch den Einfluss von pentatonischer Musik bei den Patienten und Patientinnen besonders eine

²¹⁸ vgl. Güvenç Azize, Güvenç Oruç (2009) S. 61

²¹⁹ vgl. Güvenç Azize, Güvenç Oruç (2009) S. 61

Veränderung von Alpha- und Thetafrequenzen ergab, was auf einen deutlich veränderten Bewusstseinszustand hindeutet.²²⁰

Der Gebrauch der Pentatonik in der altorientalischen Musiktherapie erschließt sich daraus, dass diese Musik zum einen, wie schon genannt, den Eintritt in einen Trancezustand erleichtert und zum anderen, da diese Musik eine Eigenschaft in sich hat, die das Gefühl von Einheit, Harmonie, Friede und einer inneren Stärke vermittelt, die den Patienten und Patientinnen helfen, ihre Entscheidungsfähigkeiten und ihr Selbstvertrauen zu fördern. Die pentatonischen zentralasiatischen Lieder, welche in der altorientalischen Musiktherapie ihre Verwendung finden, haben meditative Züge durch ihre langanhaltenden Wiederholungen einfacher Melodiephrasen und werden während der aktiven und rezeptiven Musiktherapie auch im Zusammenhang mit Improvisationen über die Lieder integriert. Diese Lieder sollen auch das Verhältnis und den Einklang der Menschen mit der Natur verstärken, was besonders merkbar wird durch die Integration und Nachahmung von Tiergeräuschen.²²¹

In der altorientalischen Musik- und Bewegungstherapie werden besonders Elemente der Baksi-Schamanen eingebettet. Dabei handelt es sich um Schamanen der Kirgiz-Türken, die als Baksi bezeichnet werden. In der Tradition der Baksi ist die Improvisation eine wichtige Komponente der Heilung, die sowohl in Musik, Gesang und Bewegung vollzogen wird. Essentiell ist im Vergleich zu anderen Schamanen bei den Baksi auch, dass sie den Trancezustand ohne Drogen erreichen, indem sie ausschließlich mithilfe der stimulierenden Wirkung der Kopuz (Ud), des Tambourstocks, der Melodie des Gebets und der kreisförmigen Tanzbewegungen zu einer Ekstase gelangen.²²²

Ein integrativer Bestandteil der altorientalischen Musik- und Bewegungstherapie von Oruç Güvenç, der direkt aus dem Schamanismus entnommen wurde und in die aktive Musiktherapie eingebettet wurde, ist der Baksi-Tanz. Es handelt sich dabei um einen Tanz, der einer antiken Musiktherapietradition entstammt und in den Regionen Altai, Kasachstan, Kirgisien und der Mongolei beheimatet war und ist und eine genaue Abfolge von Schritten beinhaltet, die unterstützt werden von pentatonischen Reihen.²²³

Betrachtet man nun rückblickend die Wurzeln der altorientalischen Musiktherapie, kann man deutlich sehen, dass eine lange Tradition verschiedener kultureller Praktiken und Wissensbestände darin verhaftet sind, die ineinander verwoben während ihrer Entwicklung sich teilweise gemeinsam entfalteten und in der altorientalischen Musik- und

²²⁰ vgl. Güvenç Azize, Güvenç Oruç (2007) S. 77.1/1-77.12/1

²²¹ vgl. ebd. S. 77.1/2-77.18/2

²²² vgl. Güvenç, Oruç (1989) S. 16-17

²²³ vgl. Güvenç Oruç, Güvenç Azize (2007) S. 181.9/2-181.21/2

Bewegungstherapie wieder vereint wurden. Das Sufitum entstand zu einem großen Teil auf der Basis schamanistischer Ideen, obwohl der Unterschied der Weltanschauung und Ideologie beide in weiterer Folge auch wieder voneinander trennte. Der Schamanismus nahm auch Elemente des Sufismus in sich auf, indem der Zikir zu einem wichtigen Bestandteil der Heilritual der Schamanen wurde, um schwere Krankheiten zu behandeln.²²⁴ Dr. Oruç Güvenc zitiert in seinem Werk *Hey Reisender, hey Reisender* Vladimir Nikolaevich Basilov, der auf die Verbindung des Schamanismus und des Sufismus eingeht, um den Zusammenhang der beiden Traditionen besser erkennen zu können: „Diese Nähe verschiedener Formen der ekstatischen Ritualität bestimmte die gegenseitige Durchdringung des Schamanentums und des Sufitums.“²²⁵

Der Abriss des Seminars in Torronteras, welcher das nächste Kapitel darstellt, soll diese Verbundenheit der Traditionen, die in die altorientalische Musiktherapie integriert sind vermitteln und dabei die eben beschriebenen Wurzeln dieser Therapieform darstellen, sowie die Meister-Schüler Beziehung zwischen Dr. Oruç Güvenc und den Seminarteilnehmern und Seminarteilnehmerinnen im Sinne einer Vermittlung von Traditionen, und den Aspekt der Lehre einer Tradition innerhalb eines Kontextes von Seminarteilnehmern und Seminarteilnehmerinnen, deren Leben fern von diesen Traditionen existiert, darstellen.

3.4) Abriss des Seminars in Torronteras

Um einen Einblick in die Vermittlung der altorientalischen Musik- und Bewegungstherapie bekommen zu können, wird in diesem Kapitel ein genauer inhaltlicher Ablauf von einem ausgewählten Tag des Seminars dargestellt. Dabei werden die Informationen, die Dr. Oruç Güvenc währenddessen überlieferte, festgehalten, die therapeutischen Übungen beschrieben und mit Hilfestellungen untermalt, die den Kontext in die Wurzeln der altorientalischen Musiktradition eingliedern und zu einem besseren Verständnis führen sollen. Die Vermittlung der altorientalischen Musik- und Bewegungstherapie stützt sich auf eine lange Tradition des Meister-Schüler-Verhältnisses, wie es im Sufismus praktiziert wird. Um diese Art der Überlieferung verstehen zu können, ist es an dieser Stelle wichtig, einen genauen Abriss des Seminars darzustellen, welcher die Besonderheit und Kraft, die in dieser Weitergabe von Traditionen liegt, deutlich macht.

Tag 1 – Vormittag:

²²⁴ vgl. ebd. 71.1/2-71.21/2

²²⁵ Güvenc, Azize; Güvenc Oruc: *Hey Reisender, hey Reisender. Eine Reise durch islamische Welten & orientalisches musiktherapeutische Landschaften.* – Tümeta Otak Müzik Merkezi: Ankara, 2007 S. 71

Das Seminar startete, indem alle SeminarteilnehmerInnen sich in einem Kreis auf dafür vorgesehene Polster setzten in dem auch Dr. Oruç Güvenç, Azize Güvenç, eine spanische Dolmetscherin, Maria, die deutsche Dolmetscherin und Oruç Bruder Yasar mit den Instrumenten Platz nahmen. Zur Begrüßung wurde ein ätherisches Öl mit dem Duft der Ölweide verteilt, welches sich die SeminarteilnehmerInnen auftragen sollten. Dr. Oruç Güvenç begrüßt alle Anwesenden und bittet Allah darum, das Seminar anzunehmen.

Der Inhalt des Seminars war die Spiritualität und die altorientalische Musiktherapie und wurde von Güvenç eingeleitet, indem er das Öl der Ölweide nahm und als Beispiel für einen Moment der Freude darstellte, sobald man es riecht. Dieser Moment der Freude wird als ein Gottesgeschenk gesehen und soll die Dualität zwischen Freude und Schmerz oder Säure und Base darstellen. Im weiteren Verlauf des Seminars sollte genau auf dieses Thema der Dualität eingegangen werden, im Bezug auf die Fragestellung, in wie weit die Freude und der Schmerz voneinander getrennt werden müssen, oder nur in einer Symbiose existieren können.

Diese Sichtweise einer Dualität im Bezug auf basisch und sauer entstammt wohl aus dem Sufismus, welcher versucht einen Ausgleich dieser beiden Elemente zu erreichen, indem das Basische die Überhand nimmt, sobald man zur inneren Mitte und zu Allah findet.

Güvenç erzählte weiter, dass Allah als das Schöne bezeichnet wird im Sufitum und auch das Schöne liebt, was wiederum mit Freude in Verbindung steht, und dass die Seele des Menschen sich immer zum Schönen hingezogen fühlt.

Die musikalische Begrüßung der SeminarteilnehmerInnen beginnt mit einem Lied aus dem Uralgebirge, welches in der Übersetzung betitelt ist als *Wie seid ihr hier her gekommen ohne ins Meer zu fallen.*

Nachdem dieses Lied gesungen und begleitet wurde, geht Oruç Güvenç auf die Naturverbundenheit der Schamanen ein und die Bedeutung, welche Tierstimmen in dieser Tradition haben. Er berichtete von einem Erlebnis, als er vor vielen Jahren einmal nach Kasachstan reiste und da einen Baksi-Schamanen traf, der die Kopuz spielte, mit der dieser den Schwanengesang nachahmte und wiederholte.

Dies nannte Güvenç wohl als Beispiel für die vielen verschiedenen Lieder aus Zentralasien, die diese Elemente der Tiernachahmung noch enthalten, um den Seminarteilnehmern und Seminarteilnehmerinnen die enge Verbundenheit der Schamanen mit der Natur näher zu bringen, die für die im Sinne der altorientalischen Musiktherapie auch für die westliche Welt von Bedeutung sein sollte, damit eine Einheit zwischen Natur und Menschen geschaffen wird.

Das nächste Lied, welches vorgetragen wurde, stammte auch aus dem Uralgebirge und beinhaltete einen steten Rhythmus, der an ein galoppierendes Pferd erinnerte. An dieser Stelle setzte auch die erste rezeptive Musiktherapie ein, indem die SeminarteilnehmerInnen ihre Augen schließen sollten und sich darauf konzentrieren sollten, welche Bilder aus der Natur dabei in ihrer Vorstellung entstanden.

Nachdem diese kurze rezeptive Therapie abgeschlossen war, beschrieb Güvenç den Verlauf der Musiktherapie, indem der Therapeut dem Patienten oder der Patientin die Informationen durch die Musik liefert: „Damit diese Information eine heilende ist, muss sie natürlich gewisse Bedingungen erfüllen. Wenn sie Schmerz vermittelt, vermittelt sie auch Chaos an den Patienten und Patientinnen. Eine heilende Information vermittelt Freude, Ruhe und Entspannung.“²²⁶ Das Konzept der altorientalischen Musiktherapie aus seiner Sicht wurde in weiterer Folge dargestellt, indem er die Probleme der Krankheitsursprünge in der heutigen Welt ansprach, die vor allem aufgrund von Stress ausgelöst werden. Dies führte er darauf zurück, dass im Stress das Chaos liegt und die Säure, die keine Harmonie mit sich trägt, wodurch der Mensch erkrankt.

Güvenç sprach die Chronomedizin an, einen neuen Zweig der Medizin, der sich anlehnt an die alte orientalische Medizin und die Beschäftigung mit Rhythmen. Dabei geht es darum, dass jedes unserer Organe zu einem bestimmten Zeitpunkt am besten funktioniert. Dadurch wurde in der orientalischen Medizin für jedes Organ zu einer bestimmten Zeit ein Makâm gespielt. Aufgrund unserer modernen Lebensführung, berichtete Oruç, kann ein Organ negativ beeinflusst werden. Wenn dieses seine Balance verliert, hat das auch eine Auswirkung auf die anderen Organe, mit denen es zusammenarbeiten muss.

Nach dieser kurzen Einführung gab Oruç Güvnc ein Beispiel für ein Behandlung der altorientalischen Musiktherapie, welche bei einem Krebspatienten, der aus der Balance geraten ist, vollzogen werden könnte – er beschreibt, was diese Musiktherapie dabei bewirken kann:

„1. Zunächst sucht der Musiktherapeut einen Rhythmus aus, der für den Patienten oder die Patientin angenehm ist, da dieser Patient aus seinem eigenen Rhythmus gekommen ist. Dieser Rhythmus ist nichts Fremdes für diesen Patienten oder diese Patientin. Zwischen 60 und 80 Schlägen in der Minute wird der Rhythmus haben, da dieser Rhythmus angenehm ist für das Herz. Wenn das Herz ruhig wird, hat das natürlich auch einen Einfluss auf den restlichen Organismus - 2. Der Klang des Wassers kommt danach dazu, denn auch die Durchlässigkeit, das Fließende des Körpers geht verloren, wenn Stress vorhanden ist. Der Klang des Wassers ist etwas Symbolisches, aber auch etwas Reales, damit der Körper wieder ins Fließen kommt, da auch der Mensch zu 70 Prozent aus Flüssigkeit besteht. – 3. Auf dieser Basis beginnt der Therapeut dann harmonische

²²⁶ Aufnahme Torronteras Tag 1 – Deutsche Übersetzung von Azize Güvenç [01.08.2010/DVT_A001.MP3 34:08-34:20 min.]

Melodien zu spielen. Die Seele wird dann aufwachen, hinhören und der Körper wird die Hand der Seele küssen.²²⁷

Das Wasser hat im Sufismus und im Schamanismus einen wichtigen Stellenwert. Im Schamanismus und in Zentralasien im allgemeinen, wird dieses in seinen unterschiedlichsten Erscheinungsformen innerhalb von Kulturen verehrt. Die islamische Ernährungs- und Heilkunde, sowie auch der Sufismus sehen das Wasser als Heilmittel und äußeres, sowie inneres Reinigungsmittel. Der Bezug der Sufis zu den Kräften des Wassers geht so weit, dass diese davon ausgehen, dass das Wasser Fähigkeiten besitzt, die Heilkraft von Heilworten oder Mantras in sich aufzunehmen und zu speichern, wodurch das Wasser in Gebetsritualen stets integriert war. Aufgrund der Bedeutung des Wassers im Schamanismus und Sufismus, hat natürlich dieses wohl auch in der altorientalischen Musiktherapie eine besondere Bedeutung. Sowohl während der aktiven als auch in der rezeptiven Musiktherapie findet Wasser eine Verwendung, indem aus einem Kupferkessel mit beiden Händen oder mit zwei Gefäßen das Wasser geschöpft wird. Dieses Ritual gründet sich auf die Annahme, dass der Klang des Plätschens, welcher aus der ständigen Bewegung mit dem Wasser resultiert, eine sehr beruhigende, wohltuende und entspannende Wirkung mit sich trägt. Dadurch wird die Konzentration des Patienten oder der Patientin von äußeren Einflüssen auf die Aufmerksamkeit nach innen gerichtet. Die Bewegung des fließenden Wassers in Kombination mit einer Melodie, die als fortwährender Klang von außen wahr genommen werden, führen beim Patienten oder der Patientin nach Meinung von Vertretern der altorientalischen Musiktherapie zu einem Gefühl von Harmonie und Vertrauen.²²⁸

Um den Seminarteilnehmern und Seminarteilnehmerinnen einen Eindruck verschaffen zu können, wie diese Melodie, dieser Rhythmus und das Wasser in Kombination klingen könnten spielte Güvenç ein Stück. Dazu kamen die Anweisungen: „Wenn ihr jetzt wollt, dass euer Körper die Hand der Seele küsst, könnt ihr euch jetzt hinlegen und wir werden für euch spielen. Einige Male tief ein und ausatmen, die Augen schließen und so gut es geht entspannen.“²²⁹

Sobald die Musik verklungen war, kam wieder die Anweisung einige Male tief ein- und auszuatmen, sich ein bisschen zu räkeln, zu strecken, zu gähnen, falls man den Wunsch dazu verspürte und dann langsam die Augen aufzumachen und wieder hier anzukommen.

²²⁷ Aufnahme Torronteras Tag 1 – Deutsche Übersetzung von Azize Güvenç [01.08.2010/DVT_A001.MP3 44:06-48.26 min.]

²²⁸ vgl. Güvenç Azize; Güvenç Oruç (2009) S. 80-81

²²⁹ Aufnahme Torronteras Tag 1 – Deutsche Übersetzung von Azize Güvenç [01.08.2010/DVT_A001.MP3 49:52-49:59 min.]

Damit wurde der erste Abschnitt des ersten Tages abgeschlossen.²³⁰

1.Tag – 2. Abschnitt – Sobeth:

Oruç Güvenç startete das Sobeth, indem er die Bedeutung dieser Tradition erläuterte. Er erklärte, dass auf dem Weg der Mevlevis das Sobeth mit dem Mesnevi eine besondere Art der Schulung ist, dass das Mesnevi auch Koranverse kommentiert und auch Worte des Propheten Mohammed wiedergibt. Er beschrieb dieses Gespräch mit dem Meister als eine Methode auf dem Weg der Mevlevis, welche verwendet wird, sobald ein Problem auftaucht, indem man daraufhin das Mevlevi aufschlägt und das Mesnevi befragt.

Das Meister- Schüler Gespräch, welches in diesem Kontext zwischen Dr. Oruç Güvenç und den Seminarteilnehmern und Seminarteilnehmerinnen stattfand, wurde eingeleitet, indem dieser den jüngsten der Anwesenden dazu aufforderte, eine Zahl zwischen eins und sechs zu sagen, um einen von den 6 Bänden des Mesnevis auszusuchen, worin dann eine Seite aufgeschlagen wurde und eine Geschichte, die das Schicksal durch die zufällige Seitenauswahl auswählte, vorgetragen wurde. In diesem Fall wurde die Nummer drei gewählt und die aufgeschlagene Seite eröffnete die „Geschichte von Dakuki“ (Mesnevi, Band III Vers 2083)

Es gibt eine deutsche und eine spanische Übersetzung des Mesnevis, wodurch die Dolmetscherinnen die Geschichten aus der Übersetzung vortrugen:

„Dakuki sagte ich, der Glückliche ging näher heran, wieder wurden alle sieben Bäume zu einem, jeden Augenblick wurden sie sieben, dann wieder ein einziger, was machte die Verwirrung aus mir? Danach sah ich die Bäume im Ritualgebet, aufgestellt und angeordnet wie bei einem gemeinsamen Gebet, ein Baum stand vorne wie der Iman, die Anderen standen hinter ihm, dieses Stehen, Knien und sich Verbeugen der Bäume erschien mir wunderbar, dann erinnerte ich mich an die Worte Gottes, der sagte: „Die Sterne und Bäume werfen sich nieder.“ Die Bäume hatten weder Knie noch Taillen, aber was für eine Vollkommenheit des Ritualgebets. Da sprach die göttliche Eingebung zu mir: „Oh Edler wunderst du dich immer noch über unser Werk?“ Nach einer langen Weile wurden diese Bäume zu sieben Männern, alle beteten zu Gott, der einzig ist, ich rieb mir die Augen und fragte mich, wer diese sieben Helden sind und was sie mit dieser Welt zu tun haben. Als ich mich ihnen näherte, grüßte ich sie ehrerbietig. Die Gesellschaft erwiderte diesen Gruß und sagten: „Oh Dakuki Ruhm und Krone der Edlen!“ Warum dachte ich haben sie mich erkannt, sie haben mich bis jetzt noch nie gesehen. Sofort wussten sie von meinem unausgesprochenen Gedanken und schauten sich gegenseitig an und lächelnd antworteten sie: „Oh Verehrter ist dir das sogar jetzt noch verborgen? Wie könnte das Geheimnis von links und rechts einem Herzen verborgen bleiben, das von Gott entrückt ist?“ Ich dachte wenn sie für diese geistigen Wirklichkeiten empfänglich sind, wieso sind sie dann mit aus Buchstaben geformten Namen vertraut? Einer sagte, wenn ein Gottesfreund einen Namen vergisst, wisse, dass seiner Versenkung in Gott geschuldet ist und nicht seinem Unwissen. Dann sagten sie: „Wir möchten von dir im Gebet geführt werden oh heiliger Freund!“ „Ja“ sagte ich, aber

²³⁰ vgl. Aufnahme Torronteras Tag 1 – Deutsche Übersetzung von Azize Güvenç [01.08.2010/DVT_A002.MP3 0:01-1:07:57 min.]

einen Augenblick, denn ich habe bestimmte Schwierigkeiten, die aus dem Lauf der Zeit stammen.

Mögen diese Schwierigkeiten durch diese heiligen Gesellschaften gelöst werden. Denn Vereinigung lässt eine Traure aus der Erde wachsen. Ein voller Samen vermählte sich aus Freigiebigkeit mit der dunklen Erde, er löste sich vollständig in der Erde auf, sodass ihm keine Farbe, kein Geruch, nichts Rotes und nichts Gelbes mehr blieb. Nach dieser Auflösung hörte seine Bedrücktheit auf. Er öffnete seine Flügel, dehnte sich aus und ging seinen Weg. Da er in der Gegenwart seines Ursprungs selbstlos geworden war, verschwand seine Form und sein wahres Wesen kam zum Vorschein. Sie nickten: „Höre, es ist ein Befehl“ und ihr Nicken entzündete eine Flamme in meinem Herzen. Als ich eine Weile mit dieser auserwählten Gesellschaft an der Kontemplation Gottes teilgenommen hatte und von mir selbst getrennt war, wurde in dieser Stunde mein Geist von den Stunden befreit, denn Stunden machen die Jungen alt, alle Veränderungen entstehen aus den Stunden, wer von den Stunden befreit ist, ist von Veränderung befreit. Wenn du eine Stunde lang den Stunden entkommst, gibt es kein Wie mehr und du wirst mit dem vertraut, was kein Wie hat. Die Stunden sind nicht mit der Stundenlosigkeit vertraut, denn für das Zeitliche gibt es keinen Weg aus der Zeitlichkeit, außer Verwirrung.“²³¹

Nachdem die Geschichte aus dem Mesnevi vorgetragen wurde, widmete sich Güvenç der Auslegung des darin Angesprochenen, indem er darauf eingeht, dass an diesem Tag schon über das Thema der Ekstase gesprochen wurde und dass dies in diesem Zusammenhang mit der Geschichte ganz wichtig ist. Er sagt, wenn man über etwas staunen kann, so geschieht dies immer über ein Gefühl, nicht über die Logik. Wenn man ohne dieses Gebunden sein an Zeit leben will, muss man immer wieder in dieses Staunen gehen.

Anschließend an die einleitenden Worte über das Staunen erzählte Güvenç eine weitere Geschichte im Sinne der Lehre durch Erzählungen:

„Es gab einmal einen jungen Reisenden und der kam in ein Gästehaus und das war ein ganz einfaches Gästehaus, und er nahm dann ein Zimmer und ging schlafen. Und am ganz frühen Morgen hörte er jemanden ganz laut rufen: „Hey Maler, hey Maler“ und mit diesem lauten Ruf konnte er auch nicht mehr einschlafen. Etwas später ging er zum Direktor des Hotels und er berichtete, dass jemand ganz laut geschrien hat und er deshalb nicht mehr schlafen konnte, und er wollte wissen, was da los war. Der Direktor antwortete, dass dieser Mann in einem bestimmten Zimmer wohnt und er selber nachschauen soll. Der Mann ging daraufhin in das Zimmer und wollte ihn zur Rede stellen. Daraufhin sagte dieser zu ihm: „Komm morgen in der Früh um diese Zeit und schaue selbst.“ Daraufhin kam der Mann am nächsten Tag in der Früh in das Zimmer und dieser nahm ihn mit auf einen Hügel. Genau in dem Moment als sie am Hügel ankamen, begann die Sonne aufzugehen und mit dem Aufgang kamen ganz viele schöne Farben in die Welt. In dem Moment verstand der junge Mann, was er meinte und gemeinsam riefen sie: „Ach du Maler, ach du Maler“.“²³²

²³¹ Aufnahme Torronteras Tag 1 – Deutsche Übersetzung von Azize Güvenç [01.08.2010/DVT_B003.MP3 10:18-12:35-15:42-17:42 min.]

²³² Aufnahme Torronteras Tag 1 – Deutsche Übersetzung von Azize Güvenç [01.08.2010/DVT_B003.MP3 20:48-25:01 min.]

Um einen Bezug zum Sufismus herzustellen erklärt Oruç Güvenç, dass der Maler Allah war, der die Farben in die Welt brachte, und er rezitierte einen Vers aus dem Koran, in dem es heißt: „Nutzt die Farben Gottes“.

Oruç sprach in weiterer Folge über den Film „Das weinende Kamel“, der ein gutes Beispiel für die Musiktherapie darstellen sollte:

„Die Geschichte handelt davon, dass eine Kamelstute ein Junges zur Welt bringt, welches weiß ist und aus diesem Grund nicht von der Mutter angenommen wird. Die Menschen, die im Besitz dieser Kamelstute sind, suchen nach Möglichkeiten, das Fohlen mit seiner Mutter zusammenzuführen. Sie rufen Schamanen, Buddhisten, aber nichts hilft, die Mutter lässt das Kleine nicht trinken. Danach rufen sie einen anderen Schamanen ,der mittels Musik versucht, dass die Kamelstute ihr Fohlen wieder annimmt. Die alten erinnerten sich, dass es Menschen gab die mittels Musik etwas verändern konnten. In der Mongolei gibt es die alte Tradition, dass jedem Tier eine bestimmte Melodie zugeordnet ist. Das Interessante war, dass diese Regisseurin, die diese Idee hatte und diese Legende verfilmen wollte, als sie in die Mongolei kam genau diese Situation vorfand, dass ein Kamel ein weißes Fohlen gebar und dieses nicht annahm. Sie holten einen Musiker aus Ulaanbaatar der mit seiner Morin Chuur, dem typischen mongolischen Instrument mit einem Pferdekopf kam. Das erste was er machte, war, dass er das Instrument auf den Höcker des Kamels hing und den Wind darauf spielen ließ. Die ersten Töne durch den Wind erreichten schon eine Aufmerksamkeit des Kamels und dann nahm er das Instrument herunter und spielte diese spezifische Melodie und die Frau, der dieses Kamel gehörte sang diese Melodie mit und alle saßen drum herum und dann sah man, wie diesem Kamel Tränen aus den Augen liefen. Dann drehte sich die Stute so hin, dass das Fohlen trinken konnte.“²³³

Das Ende des Sobeths wird von Güvenç dargelegt, indem er die Geschichte mit den Worten beendet, dass aufrichtige Tränen aus dem Inneren etwas verändern können.

Zum Abschluss des Sobeths spricht Oruç auf türkisch, indem er Mohammed und Allah anspricht und diese Worte werden von den Seminarteilnehmern und Seminarteilnehmerinnen wiederholt. Geschlossen wird dieser Abschnitt des Seminars mit den Worten „Amen“.²³⁴

1.Tag – 3. Abschnitt:

Oruç Güvenç widmete sich nach der Pause wieder dem Thema Stress und Chaos, die eine enge Verbindung zueinander haben, welches er schon in der Sitzung am Vormittag angesprochen hatte. Er sagte als einleitenden Satz, dass der Mensch auf diese Welt gekommen ist, um ohne Stress zu leben.

Innerhalb dieses Teils des Seminars versucht Güvenç den Seminarteilnehmern und Seminarteilnehmerinnen vor Augen zu führen, wie man sich im Alltagsleben vor dem Stress

²³³ Aufnahme Torronteras Tag 1 – Deutsche Übersetzung von Azize Güvenç [01.08.2010/DVT_B003.MP3 44:58-52:04 min.]

²³⁴ vgl. Aufnahme Torronteras Tag 1 – Deutsche Übersetzung von Azize Güvenç [01.08.2010/DVT_B003.MP3 0:00:01-1:01:01min.]

schützen kann, indem er die Sichtweisen des Sufismus darstellt, die mit gewissen Reinigungsmantrien das Negative, welches in dem Falle Stress sein kann, zum Positiven umwandeln könne. Den Einstieg in dieses komplexe Thema verpackt Oruç Güvenç in eine Geschichte, die die Intelligenz zwischen Tieren und Menschen darstellt und in weiterer Folge dazu beitragen soll ein Stadium der Intelligenz zu verstehen, welches Menschen zugänglich wird, sobald sie sich mit dem Sufismus beschäftigen, welches ihnen ermöglicht zwischen Gutem und Schlechtem zu unterscheiden. Die Form der Vermittlung von Informationen durch Geschichten lehnt sich an das Meister-Schüler Verhältnis, welches innerhalb des Sufismus praktiziert wird, indem es heißt, dass Sufis mit ihren Schülern nicht sprechen, sie erzählen nur Geschichten.²³⁵

Oruç Güvenç erzählte, dass sich viele Verhaltensweisen zwischen Menschen und Tieren gleichen. Dies stellte er in Form einer Geschichte dar, die er berichtete:

„Einmal haben wir einen Film gesehen, da wurde ein Affenexperiment gezeigt und man wollte in diesem Experiment die Intelligenz der Affen messen, anhand von geometrischen Figuren und als Belohnung bekamen sie eine Banane. [...] Wenn der Affe das nicht geschafft hat, zeigten sie ihm nur die Banane und nahmen sie wieder weg. Ein Affe hatte die Aufgabe nicht geschafft und der andere, der sie geschafft hatte bekam die Banane. Der eine hatte dann die Banane und der andere schaute diesen ganz traurig an, weil er keine hatte. Danach passierte etwas völlig Unerwartetes, da der eine Affe die Banane zu schälen begann und diese dann brach und dem anderen auch ein Stückchen gab.“²³⁶

Oruç Güvenç ging im Zusammenhang mit dieser Geschichte auf dieses Mitgefühl ein und sprach darüber, dass das Miteinanderteilen bei Tieren oft schwer festzustellen ist, dass solche Gefühle wie Miteinanderteilen und Mitgefühl bei Menschen natürlich zumeist weiterentwickelt sind als bei den Tieren. Dies nennt er als einen Bestandteil der menschlichen Intelligenz, die sich von jeder der Tiere unterscheidet.

Die Überleitung zum Sufitum gestaltete Güvenç, indem er darüber berichtete, dass im Sufitum Intelligenz nicht reicht. Man benötigt ein gewisses Niveau von Verhalten, in dem der Mensch weiß, was gut und was schlecht ist, dieses Niveau kommt laut Güvenç heraus, wenn sich die Intelligenz mit der Spiritualität zu einer guten Verbindung entwickelt. Damit dieser Zustand des Wissens um Gut und Schlecht sich entwickeln und vergrößern kann, müsse man eine Verbindung zwischen Kopf und Herz herstellen.

Dr. Oruç Güvenç sprach zu dieser Thematik aus der Sicht des Sufismus:

²³⁵ vgl. Özelsel, Michaela Mihiriban: *Die „spirituelle Osmose“ – Sufische Betrachtungen zur Meister – Schüler Beziehung.* In: *Dialog der Religionen*, 6. Jahrgangsheft S.2 [http://www.ozelsel.de/german/ausgewaehlte.htm – 12.09.2011 {13:15}] S. 31

²³⁶ Aufnahme Torronteras Tag 1 – Deutsche Übersetzung von Azize Güvenç [01.08.2010/DVT_A002.MP3 02:40-05:37 min.]

„Mein Verstand irrt sich nicht sagt Prophet Mohammed und mein Herz sagt nicht nein dazu, das heißt es muss eine Balance und eine Harmonie zwischen Herz und Verstand gegeben sein. Der Mensch ist zwar als Allahs Stellvertreter hier hergeschickt, aber in dem Chaos der Alltäglichkeit vergisst er das. Wir leben in diesem Chaos, weil der Mensch es nicht schafft, den Körper und seine Seele in eine gute Verbindung zu bringen - er vergisst die Geduld. Wenn man die Geduld vergisst, dann tritt die Bedürftigkeit ein, ohne dass die Zeit für die Erfüllung gekommen ist. Normalerweise sorgt Allah für die Bedürfnisbefriedigung des Menschen und mit dem Vergessen der Geduld produziert sich der Mensch selbst ein synthetisches Leben. Wenn wir das Negative zum Positiven wenden wollen, dann müssen wir rückwärts lesen. Im Sufitum spricht man davon symbolisch die Zeit anzuhalten. Die Zeit anhalten, - sagt man im Sufitum, - geht nur über Ekstase und die Ekstase ist ein Schnellweg um zur Wahrheit zu gelangen [...] das ist nicht so einfach.

Bevor wir nun den Schnellweg betreten gehen wir zuerst noch den normalen Weg. Für einen Menschen der diesen Weg betreten will ist es wichtig als ersten Schritt einen Weg der Reinigung zu gehen. Der Prophet sagte einmal, es taucht immer etwas Dunkles in meinem Herzen auf und wenn ich das „Esta firula“ sage, vergeht es. Mit dem „Esta firula“ sagt Hz. Mevlana wird sein Herz so hart wie Stahl. Mindestens 70 Mal sagt Prophet Mohammed, soll man dies pro Tag rezipieren.²³⁷

Das Reinigungsmantra „Estafirullah“ wurde von Oruç Güvenç eingeleitet und die SeminarteilnehmerInnen stimmten mit ein, welches circa sieben Minuten andauerte.

Bei diesem Reinigungsmantra konnte man die Ansätze für eine Reinigung im Sinne einer anfänglichen Ekstase erkennen, indem das Mantra immer schneller gesprochen wurde und die Atmung immer intensiver wurde. Da dieses Mantra jedoch nicht lange genug, im Sinne eines Zikirs gestaltet wurde, konnte der bewusstseinsverändernde Zustand, der als Ziel des Zikirs gilt, nicht erreicht werden, was von Oruç wohl beabsichtigt wurde.

Oruç berichtete, dass dieses spezielle Mantra, wenn man es jeden Tag wiederholt, das Selbstvertrauen stärkt. Mit der Reinigung, die dabei vonstatten geht wird die Sensibilität im Bezug auf Andere größer. Die Säure verändert sich während des Sprechens des Mantras somit zum Basischen und es entsteht eine Harmonie.

Das Seminar wurde weitergeführt, indem Oruç über das Sobeth sprach welches zu Mittag abgehalten wurde. Er erläuterte dabei die Stellung des Meisters, der dieses Gespräch leitet und seine eigenen Erfahrungen, die er mit seinen Sufi-Meistern dabei gemacht hat.

Dr. Oruç Güvenç berichtete den Seminarteilnehmern und Seminarteilnehmerinnen:

„Hz. Mevlana, der vor 800 Jahren gelebt hat, hat ein ganz wichtiges Werk geschrieben, das Mesnevi. In diesem Werk steht geschrieben, der Granatapfel, der lächelt, bringt den ganzen Garten zum lächeln [...] und wenn du zum Sobeth der entwickelten Menschen kommst, dann wirst auch du reifen. Sobeth ist ein Gespräch mit dem Meister und diese Form des Meister-Schüler Verhältnisses kommt aus der Tradition. Ein Meister wird als

²³⁷ Aufnahme Torronteras Tag 1 – Deutsche Übersetzung von Azize Güvenç [01.08.2010/DVT_A002.MP3 09:06-15:51 min.]

solcher bezeichnet, wenn er es schafft, innerlich leer zu werden, sodass durch ihn die Information aus der reinen Quelle fließen kann.

Als ich und mein Bruder Yasar noch jung waren hatten wir einen Meister, Fazil Bey und der sprach oft fünf-sechs Stunden, und dann fragte er: „Worüber habe ich denn gesprochen?“ Wir haben gespürt, dass das, worüber er sprach, eine Antwort war auf unsere Bedürfnisse.“²³⁸

Güvenç vermittelte den Seminarteilnehmern und Seminarteilnehmerinnen im nächsten Abschnitt des Seminars, dass das Mitgefühl ein ganz wichtiges Verhalten und Gefühl des Menschseins darstellt. Um dieses Mitgefühl erweitern zu können, sei es gut, in den Koran zu schauen, der mit den Worten „Bismillah irrahman irrahim“ (ich beginne im Namen des Gnädigen und Barmherzigen) beginnt.

Dies waren die einleitenden Worte für das nächste Mantra, welches von den Seminarteilnehmern und Seminarteilnehmerinnen mit Güvenç gesprochen wurde und dabei mit musikalischer Untermalung begleitet wurde. Zunächst begann Güvenç das Mantra zu sprechen und die SeminarteilnehmerInnen folgten daraufhin. Güvenç berichtete, nachdem das Gebet abgeschlossen war, von der Wirkung dieses Gebets und welche Bedeutung jenes innerhalb des Sufismus einnimmt:

„Man sagt das „Bismillah irrahman irrahim“ ist der Schlüssel um das Tor zum Sufitum aufzuschließen. Im Koran steht: „Allah schuf euch nichts Schlechtes, alles Schlechte schuft ihr euch selber. Das Mitgefühl, die Gnade Allahs besteht zu jeder Zeit, weil es ist auch einer der Gottesnamen und die Vergebung Allahs ist unendlich. Was Allah nicht mag ist die Vielgötterei. [...] Im Islam geht man davon aus, wenn jemand diese Vielgötterei betreibt, dass Gott das bestraft. [...]“

Der Prophet Abraham wurde unter anderem auch in die Welt geschickt um dieses Fetischwesen, das Götzenanbeten zu beenden [...] und Prophet Moses wurde auch unter anderem unter diesem Grund gesandt, weil dieses Anbeten mehrerer Götter stattgefunden hat. Als Prophet Mohammed geboren wurde und dann zur Tafel kam gab es 365 Götterstatuen, für jeden Gott eine. Das hat natürlich auch viel Stress bereitet, weil sich keiner diese ganzen Namen merken konnte. Es gibt nicht unendlich viele unendlichen Kräfte, es gibt nur eine unendliche Kraft.“²³⁹

Um den Unterschied zwischen dem Glauben an einen Gott und den an mehrere Gottheiten zu verdeutlichen, wie dies im Sinne des Islams gesehen wird, gab Güvenç das Beispiel des Fetischs an, der wie er meint durch die Einbildung der Menschen entsteht, sobald sie etwas lieben oder verehren, was jedoch laut Oruç Güvenç nicht mit dem einzigen Gott verglichen werden kann.

²³⁸ Aufnahme Torronteras Tag 1 – Deutsche Übersetzung von Azize Güvenç [01.08.2010/DVT_A002.MP3 26.42-30:52 min.]

²³⁹ Aufnahme Torronteras Tag 1 – Deutsche Übersetzung von Azize Güvenç [01.08.2010/DVT_A002.MP3 44:15-50:09 min.]

An dieser Stelle sollte die Ausgangsfrage der Arbeit im Blickfeld bleiben, die sich damit beschäftigt, in wie weit Religion und im engeren Sinne der Glaube des Islams für die altorientalische Musiktherapie und ihre Wirkung eine Rolle spielt. Die Meinung eines einzigen Glaubens an einen Gott alleine, der im Sinne des Sufismus zwar unter verschiedenen Aspekten mit seinen schönen Namen gesehen werden kann, steht im Grunde genommen eigentlich auch im Gegensatz zum Schamanismus, in dem es mehrere verschiedene Götter gibt, die verehrt werden. In wie weit diese Denkansätze Dr. Oruç Güvenç für die SeminarteilnehmerInnen und die altorientalische Musiktherapie von Bedeutung sind, gilt es an späterer Stelle zu beobachten.

Das Seminar wurde fortgesetzt mit der Fragestellung nach der Bedeutung eines Fetischs im Zusammenhang an den Glauben an einen einzigen Gott:

„Was ist ein Fetisch? Ein Fetisch ist eine Figur, die durch eine menschliche vergängliche Hand geschaffen wurde. Ein Fetisch kann nicht unendlich sein, er existiert heute, morgen ist er vielleicht schon nicht mehr da. Er kann keine Gottesdarstellung sein, diese vergängliche, sterbliche Figur, weil Gott unsterblich ist. Natürlicherweise gibt es in unserem Leben viele Dinge die wir lieben und mit denen wir uns verbunden fühlen [...] und das hat manchmal sogar die Kraft, dass man es ganz stark bewundert. In dem Moment wo wir begreifen, dass hinter diesem Ding, das wir bewundern, Gott steht ist es kein Fetisch mehr, aber dazu muss man auch seinen Willen entwickeln [...] Zu dieser Willensentwicklung gibt es auch ein Mantra, welches auch als Wort der Einheit bezeichnet wird: ‚La (es gibt nicht) illahe (Fetisch) illallah (nur Gott existiert)‘.

Was Allah ist, ist im Koran an vielen Stellen beschrieben [...] Jemand fragte den Propheten Mohammed einmal: ‚Gibt es eine kurze Beschreibung, was Gott ist?‘ Und die Antwort kam, in Form einer Suche nach dem Propheten, der Suche, der dritten und letzten Suche im Koran: ‚Sprich Allah ist eins, Allah braucht nichts, Allah ist nicht geboren und gebiert nicht, nichts ist Allah gleich, Allah ist komplett‘. Das sind abstrakte Worte, aber wenn man sich immer wieder damit beschäftigt und damit arbeitet, dann wird man das fühlen und das verstehen.“²⁴⁰

Zu Beginn des Mantras gab Güvenç einen speziellen Rhythmus vor, innerhalb dessen die Zeilen rezitiert wurden. An dieser Stelle konnte man innerhalb des Seminars zum ersten Mal von einem Zikir sprechen, da die SeminarteilnehmerInnen eine Kopfbewegung integrierten, indem sie den Kopf von links nach rechts drehten und währenddessen die Worte illá illá illála (Die Betonung lag auf den Akzenten, die auf die Buchstaben gesetzt wurden.) sprachen. Zwischenzeitlich rezitierten die SeminarteilnehmerInnen alleine und Oruç, zusammen mit Azize, sangen Melodieverläufe darüber, zusammen mit den Instrumentalisten, die improvisierten. Den Abschluss des Zikirs bildete der Name Gottes Allah, der immer schneller und mit einer ganz intensiven Atmung ausgestoßen wurde und zum Schluss war nur mehr die schnelle Atmung übrig, sodass man kaum mehr Worte

²⁴⁰ Aufnahme Torronteras Tag 1 – Deutsche Übersetzung von Azize Güvenç [01.08.2010/DVT_A002.MP3 50:24-56:22 min.]

vernehmen konnte. Als das Gebet zu Ende war, wurde von Güvenç jenes mit dem Wort Illallah abgeschlossen.

Im nächsten Abschnitt sprach Dr. Oruç Güvenç über den Zikir und wie dieser den Menschen, aufgrund der Wiederholung der schönen Namen Gottes zeigen kann, dass Allah in allem integriert ist:

„Allah spricht im Koran von den schönen Namen Gottes und sagt: ‚wendet euch an Allah durch diese schönen Namen. Egal ob ihr steht, sitzt oder geht, wendet auch immer an Allah mit den schönen Namen‘ [...] und diese Rezitation der schönen Namen nennt man Zikir. Es gibt eine Suche im Koran, wo Allah spricht: ‚die Herzen finden zur Befriedigung durch den Zikir‘. [...] Zikir ist eine Gebetsform und man sagt, wenn man diesen Zikir regelmäßig und mit Ernsthaftigkeit betreibt, dass das Herz diesen aufnimmt und diesen Zikir fortführt. Im Koran steht an mehreren Stellen, dass Allah sagt: ‚die gesamte Schöpfung befindet sich im Zikir, nur der Mensch versteht es nicht‘.“²⁴¹

Um den Seminarteilnehmern und Seminarteilnehmerinnen zu verdeutlichen, dass die gesamte Schöpfung sich in einer Form des Zikirs befindet, zählte Güvenç einige Beispiele auf, die dies veranschaulichen

sollten:

„Einige kennen das, es gibt diese Aufzeichnungen von Grillengesängen, die man in einem Londoner Studio aufgenommen hat und dann verlangsamt wieder gegeben hat und was dann gehört wurde ist ein großer Gebetschor. Das gleiche hat man herausgefunden über den Flügelschlag der Mücken, dass dabei auch ein „Allah“ herauskommt. Wir wohnen ja ganz nah am Bosphorus und da gibt es viele Möwenarten und besonders, wenn wir in der Früh frühstücken draußen, dann schreit eine Möwenart, die dabei fliegt ganz laut „Allah, Allah, Allah“.“²⁴²

Den Abschluss des Seminartages bildete die Einführung in den Sema. Dr. Oruç Güvenç erläuterte dabei die Hintergründe des Drehens, worauf dieses basiert und in wie weit es angewandt werden kann.

„Eine andere Gebetsform der Schöpfung ist das Drehen, alle Teilchen drehen sich. Nur weil unsere Welt sich dreht, können wir hier sitzen. Das heißt, die Drehung ist die Basis dafür, dass etwas existieren kann. Allerdings muss es die richtige Dosierung sein, wenn es zu schnell oder zu langsam ist, funktioniert es nicht und ist gefährlich. Wer sich diesem Gedanken öffnet, der kommt dann auch in dieses Staunen und dieses ekstatische Staunen über diese Zusammenhänge und diese Phänomene und dann kommt man auf diesen Expressweg. Auch dieses Staunen über dieses Phänomen, dass sich die Erde in einer ganz bestimmten Geschwindigkeit dreht, dass es alles im Kosmos geregelt ist, auf den kleinsten Millimeter und Geschwindigkeitsparameter und alles funktioniert

²⁴¹ Aufnahme Torronteras Tag 1 – Deutsche Übersetzung von Azize Güvenç [01.08.2010/DVT_A002.MP3 01:22:01-01:25:28 min.]

²⁴² Aufnahme Torronteras Tag 1 – Deutsche Übersetzung von Azize Güvenç [01.08.2010/DVT_A002.MP3 min.]

hundertprozentig [...] also eigentlich muss man sich nur unsere Schöpfung anschauen und schon kann man in Ekstase geraten.“²⁴³

Die Praxis, welche mit dem Sema einhergeht, wird letztendlich erklärt, indem eine erfahrene Seminarteilnehmerin in die Mitte des Kreises geht und nach den Anweisungen von Dr. Oruç Güvenç die einzelnen Schritte des Semas und das Drehen als solches darstellt:

„Man beginnt auf dem Boden und man küsst den Boden, dann steht man auf, stellt die rechte große Zehe auf die linke große Zehe und verschränkt die Arme vor der Brust und in dieser Position grüßt man dann die Tradition aus welcher dieser Gebetstanz stammt. Danach beginnt man nach und nach zu drehen wobei der linke Fuß eher stabil am Boden bleibt und sich dem rechten Fuß zugekehrt wird. Die rechte Hand streckt sich in die Unendlichkeit, um die Gaben aus der Unendlichkeit zu empfangen und die linke Hand streckt sich zu den Mitmenschen, um das Empfangene zu teilen. Man dreht sich in Richtung Herz, weil das Herz die Wohnstadt Allahs ist. Wer noch Schwierigkeiten hat sich am Anfang zu drehen kann in die linke oder rechte Hand schauen. Wenn es zu Ende ist das Gebet, hält man wieder an, in der Position wie am Anfang, grüßt wieder die Tradition, küsst wieder den Boden und beendet das Gebet.“²⁴⁴

Nach dieser Erläuterung wurden die SeminarteilnehmerInnen gebeten, die Teppiche und Polster auf die Seite zu geben und wieder einen Kreis zu bilden. Die SeminarteilnehmerInnen hatten nun die Möglichkeit, nach der Beschreibung Güvençs in den Kreis eintreten und zu drehen. Sobald sie fertig waren konnten sie wieder in den Sitzkreis zurückkehren. Die SeminarteilnehmerInnen, die währenddessen im Sitzkreis saßen rezitierten gemeinsam den Zikir zu den Improvisationen der Musiker mit dem Mantra „hu hu hu Allah“, was so viel bedeutet wie das Allumfassende.

Letztlich abgeschlossen wurde das Ritual und der erste Seminartag mit Güvençs Worten, mit welchen er zu Allah, Mohammed usw. sprach, die von den Seminarteilnehmern und Seminarteilnehmerinnen nachgesprochen wurden, worauf ein „Amen“ folgte.²⁴⁵

²⁴³ Aufnahme Torronteras Tag 1 – Deutsche Übersetzung von Azize Güvenç [01.08.2010/DVT_A002.MP3 01:31:50-01:35:55 min.]

²⁴⁴ Aufnahme Torronteras Tag 1 – Deutsche Übersetzung von Azize Güvenç [01.08.2010/DVT_A002.MP3 1:36:39-1:38:29 min.]

²⁴⁵ vgl. Aufnahme Torronteras Tag 1 – Deutsche Übersetzung von Azize Güvenç [01.08.2010/DVT_A002.MP3 0:00:01-01:58:57 min.]

4.) Der „Charismatiker“ Dr. Oruç Güvenç und dessen Auswirkung auf die altorientalische Musiktherapie im europäischen Raum

Betrachtet man die Vermittlung der altorientalischen Musiktherapie im europäischen Raum durch Dr. Oruç Güvenç bemerkt man schnell, dass dieser als Persönlichkeit einen wichtigen Platz in der Weitergabe der Tradition der altorientalischen Musiktherapie einnimmt. Sein Erscheinen hat eine gewisse Wirkung auf die Menschen, die sich in seinem Umfeld bewegen, womit er auch den nötigen Respekt erhält, welcher es ihm ermöglichte, eine seit zweihundert Jahren verschollene Form der Musiktherapie wieder neu entstehen zu lassen und in das westliche Denken der europäischen Medizin zu integrieren. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, worauf diese Wirkung seiner Person auf die Menschen basiert und wie dies ihm ermöglicht, ein so großes Ansehen zu erhalten, auch von der westlich ausgerichteten Medizin beachtet zu werden.

Auf der Suche nach einer Erklärung für Dr. Oruç Güvençs Wirkungsweise tauchte der Begriff des Charismatikers auf. Der deutsche Soziologe und Jurist Max Weber verdeutlichte in seinen Erläuterungen zu dem Begriff des Charismatikers eindeutige Parallelen, die das Verhalten von Güvenç und den Einfluss, welchen er auf seine SeminarteilnehmerInnen ausübt, aufzeigen. Um diese Assoziation genauer verdeutlichen zu können, bedarf es einer Definition von Charisma, wie es von Weber in seinem Werk *Wirtschaft und Gesellschaft* dargelegt wird:

„Das Charisma kann sein und ist selbstverständlich regelmäßig ein qualitativ besonderes: dann folgt daraus von innen her, nicht durch die äußere Ordnung, die qualitative Schranke der Sendung der Macht seines Trägers. Die Sendung kann sich im Sinn und Gehalt nach örtlich, ethnisch, sozial, politisch, beruflich oder irgendwie sonst abgegrenzte Gruppe von Menschen richten und tut dies normalerweise: dann findet sie an deren Umkreis ihre Grenzen. [...] Das Charisma ruht in seiner Macht auf Offenbarungs- und Heroenglauben, auf der emotionalen Überzeugung von der Wichtigkeit und dem Wert einer Manifestation religiöser, ethischer, künstlerischer, wissenschaftlicher, politischer oder welcher Art immer, auf Heldentum, sei es der Askese oder des Krieges, der wichtigen Weisheit, der magischen Begnadigung oder welcher Art sonst.“²⁴⁶

Das Charisma, welches in dem Sinne eine besondere Gabe eines bestimmten, ausgewählten Menschen darstellt, das mit einer Botschaft des Charismatikers verbunden ist, kann dessen Träger die Möglichkeit geben innerhalb eines Menschenkreises die Aufmerksamkeit auf sich zu richten und damit etwas zu bewirken. Das Charisma gilt als eine außeralltägliche

²⁴⁶ Weber, Max: *Die charismatische Herrschaft und ihre Umbildung*. In: *Wirtschaft und Gesellschaft: Grundriss der verstehenden Soziologie*. Band 5. Revid. Avufl. Hrsg. von Johannes Wickelmann. –J.C.B. Mohr (Paul Siebeck): Tübingen, 1976 S. 655

Qualität einer Persönlichkeit, die sich auszeichnet, indem es durch übernatürliche, übermenschliche oder zumindest spezifisch außeralltägliche, nicht jedem zugängliche, Kräfte oder Eigenschaften, im Sinne von Begabungen, zum Ausdruck kommt.²⁴⁷

Die Beschreibung eines Charismatikers selbst, verdeutlicht, dass eine charismatische Persönlichkeit nicht jeder Zeit, aufgrund der außergewöhnlichen Fähigkeiten als Führungsperson Ansehen bekommen, sondern, dass diese in der richtigen Situation, eine für eine gewisse Gruppe von Menschen aussichtslose Situation eingreifen muss, in welcher die Masse nach einer leitenden Figur Ausschau hält. Das Charisma selbst kann sich auch erst in einer solch außergewöhnlichen Situation der Aussichtslosigkeit entwickeln, mit der Unterstützung der Jüngerschaft, oder Gefolgschaft der charismatischen Person.²⁴⁸ Stefan Breuer beschreibt diese Situation, welche den Aufstieg einer charismatischen Führerfigur möglich macht, in seinem Werk *Max Webers Herrschaftssoziologie*: „In solchen Situationen heftet sich die Hoffnung an bestimmte Personen, die mit besonderen Fähigkeiten begabt zu sein scheinen – Propheten, Schamanen, Kriegshelden, Organisatoren, die aufgrund ihrer persönlichen Ausstrahlung Anerkennung und Gefolgschaft erzwingen.“²⁴⁹ Dieses Zitat geht wohl auf einen weiteren Aspekt des Charismas ein, welcher die Macht einer charismatischen Person aufzeigen kann. Es geht um den Bann, in welchen diese charismatische Person die Menschen zieht, indem er durch eine überzeugende Art der Vermittlung sein Denken zu ihrem Denken macht. Diese Erwartung steht und fällt mit seiner charismatischen Wirkung auf die Menschen, die ausschließlich durch emotionale Überzeugung von seiner Idee und dem Wert seiner Manifestation erreicht werden kann.²⁵⁰

Max Weber beschreibt zusammenfassend, die möglichen Gründe einer Hingabe zu der Person des Charismatikers durch den Besitz von: „magische Fähigkeiten, Offenbarungen oder Heldentum, Macht des Geistes und der Rede. Das ewig Neue, das Außeralltägliche, Niedagewesene und die emotionelle Hingenommenheit.“²⁵¹

Betrachtet man nun diese Eigenschaften, die laut der Theorie von Weber einen Charismatiker ausmachen, so kann festgestellt werden, dass Dr. Oruç Güvenç in seinem Wesen auf jeden Fall einige dieser Beschreibungen erfüllt. Das Kriterium der „Macht des Offenbarungsglaubens“ und der „emotionellen Überzeugung“, welches im Sinne Max Webers für eine charismatische Persönlichkeit spricht, wird von Güvenç erfüllt, indem er

²⁴⁷ vgl. Breuer Stefan (1991), S.35

²⁴⁸ vgl. Weber, Max (1998) S. 734

²⁴⁹ Breuer, Stefan: *Max Webers Herrschaftssoziologie*. – Campus Verla: Frankfurt/Main 1991. S. 35

²⁵⁰ Vgl. ebd. S.35.1-35.22

²⁵¹ Weber, Max: *Die drei Typen der legitimen Herrschaft*. In: Max Webers Gesamtausgabe, Hrg. Von Horst Baier. Abteil. I: *Schriften und Reden*. Band 22-24. – J.C.B. Mohr (Paul Siebeck): Tübingen, 1998. S.734

den Glauben des Sufismus und die Traditionen des Schamanismus als Wurzeln der altorientalischen Musiktherapie in sich und sein Leben vereint hat und die Wirkung, die dadurch entstehen kann, in seinen Reden und Taten verdeutlicht. Er offenbart dadurch eine neue Zugangsweise medizinischer Heilung, die in diesem Sinne erst durch ihn wieder entdeckt wurde und weitergegeben wird. Die emotionelle Überzeugung, welche in diesem Zusammenhang mitwirkt, besteht wohl hauptsächlich darin, dass seine ganze Überzeugungskraft hinter dieser Therapieform steht und er sein ganzes Leben der Vermittlung dieser Tradition gewidmet hat, die auch seinen Glauben, den Glauben des Sufismus integriert.

Die Bedeutung der Wichtigkeit der Ziele und Absichten, die in den Handlungen eines Charismatikers deutlich werden müssen, kann in der Lehre Güveçs gesehen werden, da er den Seminarteilnehmern und Seminarteilnehmerinnen die Kraft der Spiritualität deutlich macht, die das Ziel haben soll, den Menschen eine neue Denkweise zu verleihen, welche dazu beiträgt, das Leben neu ordnen zu können, im Sinne der Neustrukturierung menschlicher Werte. Dabei geht es vor allem um die Erkenntnis der im Sufismus entsprungenen Denkweise einer Einheit mit Gott und einer Einheit mit sich selbst, die den Seminarteilnehmern und Seminarteilnehmerinnen dazu verhelfen könnte, aus dem stressigen Leben der modernen westlichen Welt entkommen zu können und damit vorbeugend Krankheiten vermeiden könnte.

Der Bezug zu einer „magischen Begnadigung“, die eine charismatische Persönlichkeit mit sich tragen kann, kann im weitesten Sinne in Form der Heilerfolge Dr. Oruç Güvençs gesehen werden, deren Wirkung zwar wissenschaftlich nachweisbar sind, im Sinne von EEG-Messungen, aber in ihrer konkreten Vorgehensweise nicht wissenschaftlich nachvollzogen werden können. Die SeminarteilnehmerInnen und Patienten und Patientinnen sehen und spüren, wie die Makâm-Musik, die er spielt im Zusammenspiel mit den Hintergründen und Erfahrungsberichten, die Güvenç dazu liefert, ihre Wirkung zeigt. Diese „Beweise“ der Taten, die für einen Charismatiker sprechen und im Zusammenhang mit Dr. Oruç Güvenç mit seinen Heilerfolgen zu tun haben, ist auch eines der Kriterien, die Max Weber in seiner Definition einer charismatischen Persönlichkeit nennt. Diese Heilerfolge stehen in enger Verbindung mit der „Gefolgschaft“, welche der Charismatiker benötigt, um als solcher definiert werden zu können. Sobald der Charismatiker mit seinem Erscheinen, seinen Worten und seinen Taten die Menschen nicht mehr erreicht, kann er auch nicht mehr als solcher bezeichnet werden: „Erkennen diejenigen, an die er sich gesandt fühlt, seine Sendung nicht an, so bricht sein Anspruch zusammen. Erkennen sie ihn an, so ist er ihr Herr,

solange er sich durch „Bewährung“ die Anerkennung erhalten weiß.“²⁵² Dies liegt vor allem daran, dass das Charisma weniger damit zu tun hat wie oder wer eine Person als solche ist, aber alles damit zu tun hat, als was diese Person erscheint. Der Charismatiker muss sich immer neu beweisen, wodurch sein Ansehen auch nur so lange existieren kann, bis der Erfolg ausbleibt.²⁵³ Eine charismatische Persönlichkeit, im Sinne Max Webers kann somit nur existieren mit einer „Gefolgschaft“, die unter folgenden Kriterien definiert wird:

„eine ausgeprägte soziale Strukturform mit persönlichen Organen und einem der Mission des Charismatikers angepaßten Apparat von Leistungen und Sachgütern. [...] Diese Hilfskräfte stellen eine nach dem nach Prinzip des Jüngertums und der Gefolgschaftstreue zusammengeschlossene und ebenfalls nach persönlichen charismatischen Qualifikationen ausgewählte engere Gruppe von Angehörigen dar.“²⁵⁴

Vergleicht man diesen Bestandteil des Lebens eines Charismatikers mit Dr. Oruç Güvenç kann festgestellt werden, dass auch hier eine „Gefolgschaft“ in gewisser Art und Weise vorhanden ist, die hinter ihm steht und seine Gedanken, Einstellungen und Lehre weiterführt. Hier muss man allerdings bemerken, dass Max Weber von einer charismatischen Herrschaft ausgeht, die eine gewisse Herrscherstruktur mit sich trägt, die einen Verwaltungstab und Gefolgsmitgliedern mit sich bringt, die im Zusammenhang mit den charismatischen Zügen Dr. Oruç Güvençs nur im weitesten Sinne verglichen werden können.²⁵⁵ Die „Gefolgsleute“ Güvençs um den Temini Marxs zu entsprechen, könnten als jene bezeichnet werden, die seine Lehre, im Sinne der altorientalischen Musiktherapie und der damit verbundenen Lehre einer Spiritualität in seinem Sinne im europäischen Raum vertreten und weitergeben, zu diesen zählen: Gerhard Tucek, der in Wien die Vermittlung dieser Tradition übernommen hat, indem er an der IMC Fachhochschule Krems den Lehrgang für Altorientalische Musiktherapie bzw. Ethno-Musik-Therapie gründete, sowie Dr. Michael Bachmaier-Eksi, der in Berlin in seiner Ordination die altorientalische Medizin und Musiktherapie weiterführt, Denis Mete, der in Wien die Makamhane leitet und viele mehr.

Ein weiterer wichtiger Aspekt, welchen Max Weber in seinem Werk *Die charismatische Herrschaft und ihre Umbildung* im Bezug auf eine charismatische Persönlichkeit anspricht, ist jener, dass der Charismatiker nur dann als solcher seine Bestimmung ausführen kann, wenn er eine Gefolgschaft hat, die er ausschließlich dann vorfindet, solange er zur richtigen

²⁵² vgl. Weber, Max (1976) S. 655

²⁵³ vgl. Horn, Eva (2007) S.6.12-6.27

²⁵⁴ Weber, Max: *Die charismatische Herrschaft und ihre Umbildung*. In: *Wirtschaft und Gesellschaft: Grundriss der verstehenden Soziologie*. Band 5. Revid. Avufl. Hrsg. von Johannes Wickelmann. –J.C.B. Mohr (Paul Siebeck): Tübingen, 1976 S. 659

²⁵⁵ vgl. Weber, Max (1976) S. 734.3-734.27

Zeit am richtigen Ort ist. Dabei handelt es sich um einen Zeitpunkt, zu welchem die Menschen aufgrund einer aussichtslosen oder unbefriedigten Situation für die Lehren und Reden des Charismatikers empfänglich sind.²⁵⁶ Die Betrachtung des Kontextes innerhalb dessen Dr. Oruç Güvenç als charismatische Persönlichkeit agieren kann, lässt wohl darauf schließen, dass Teile der Menschheit in der modernen westlichen Welt einen Weg für sich suchen dem Stress zu entkommen, der auf ihnen lastet. Es scheint aussichtslos dem Stress entkommen zu können, ohne neue Optionen auszuprobieren, die vor allem in der therapeutischen Trance liegen können. Dieser Weg, welchen Dr. Oruç Güvenç im Zusammenhang mit einem Hintergrund der darin integrierten Tradition liefert, der den Menschen einen neuen Lebensweg aufzeigen kann, wird wohl von einer gewissen Gruppe an Menschen gesucht und in ihm gefunden.

Eva Horn berichtete in ihrem Vortrag mit dem Thema *Mit ihrer Sichel wird die Jungfrau kommen*“. *Krieg und Charisma in Schillers Jungfrau von Orleans*, dass der Erfolg des Charismatikers auch auf einer semiotischen Operation basiert. Er arbeitet mit Zeichen, die genau das produzieren, was die Gemeinschaft sehen will.²⁵⁷ Gerade die heutige, moderne, westliche Menschheit, die in vielerlei Hinsicht einen religiösen Zugang verloren hat, ringt im Grunde genommen nach einer übernatürlichen Kraft, an die sie glauben kann. Dr. Oruç Güvenç zeigt einen Weg der Spiritualität auf, die im Grunde genommen dem islamischen Glaubensansatz entspringt, jedoch auch andere religiösen Ansätze integrieren kann, wie dies anhand des Sufismus dargelegt wird. Den Zugang zu dieser Spiritualität und einem Glauben im weitesten Sinne vermittelt er den Seminarteilnehmern und Seminarteilnehmerinnen mit genau den von Horn angesprochenen semiotischen Operationen. Anhand des während dem letzten Kapitel beschriebenen Beispiels, welches von Güvenç während des Seminars geliefert wurde, indem die Grillen und Möwen in ihren „Gesängen“ einen Zikir austragen, indem sie Allah anrufen, vermittelt den Menschen, die sich angesprochen fühlen wohl genau das was sie hören wollen, indem ihnen eine Möglichkeit offenbart wird etwas zu sehen, was im Grunde genommen nicht sichtbar ist – Religion im weitesten Sinne.

Durch die Veranschaulichung der Kriterien eines Charismatikers, die im Wesen Dr. Oruç Güvençs, sowie in seiner Lehre, der Vermittlung der altorientalischen Musiktherapie und anhand der Menschen, die sich ihm anschließen zum Teil vorhanden sind, kann auf jeden Fall in gewisser Weise davon ausgegangen werden, dass er Züge einer charismatischen Persönlichkeit in sich trägt. Im Zusammenhang mit der altorientalischen Musiktherapie hat dies zum einen die Auswirkung, dass er aufgrund seines Charismas mehrere Menschen dazu

²⁵⁶ vgl. Weber, Max (1991) S. 35.5-35.14

²⁵⁷ vgl. Horn, Eva (2007) S. 6.16-6.28

bewegt seine Tradition weiterzuführen und im europäischen Raum zu verbreiten und zum anderen eine Auswirkung auf die altorientalische Musiktherapie als solche im Sinne einer Behandlung von Patienten und Patientinnen. Aufgrund seiner charismatischen Ausstrahlung, welche auf sich auf die eben genannten Kriterien Max Webers beziehen, schenken ihm die Patienten und Patientinnen, die zu ihm kommen ein gewisses Vertrauen, welches aufgrund seiner Persönlichkeit und des von ihm dargestellten Settings einhergeht, im Sinne von einem angenehmen Umfeld während der Therapie, welches geschaffen wird.²⁵⁸

Max Weber liefert als Beispiel für eine typisch charismatische Persönlichkeit den Schamanen, der in seiner Existenz die charismatischen Qualifikationen darstellt.²⁵⁹ Die Wirkung des Schamanen, aufgrund seiner Authentizität als Charismatiker könnte im Sinne der Therapie oder einer Behandlung einen großen Einfluss auf die Wirkung bei dem Patienten oder der Patientin nehmen.

Alfred Stolz beschreibt in seinem Werk *Schamanen. Ekstase und Jenseitssymbolik*. Die suggestiven Fähigkeiten des Schamanen als: „das Absolute Vertrauen des Patienten in ihn, aber auch in die Anteilnahme der Anwesenden an dem Kranken und sein Gebrechen, vermochten ihn seelisch sehr oft so stabilisieren, dass er wieder genas.“²⁶⁰

Genau dieser Aspekt des absoluten Vertrauens ist jeder der auch im Sinne der Therapie Dr. Oruç Güvençs von großer Bedeutung sein könnte, da die Patienten und Patientinnen und SeminarteilnehmerInnen, sowie die Menschen, die die altorientalische Musiktherapie von ihm aus weiter verbreiten, dieses große Vertrauen in ihn haben, welches von der Tatsache, dass er in sich eine charismatische Persönlichkeit integriert ausgehen könnte – wodurch er die Wirkung der altorientalischen Musiktherapie vielleicht in gewisser Weise unterstützt und vergrößert.

²⁵⁸ Katharina Scherner im Gespräch mit Gloria Sanchez, Torronteras, 04.08.2010 (Mitschrift des Interviews→ Aufnahmegerät defekt)

²⁵⁹ vgl. Weber, Max (1976) S. 753.5-753.10

²⁶⁰ Stolz, Alfred: *Schamanen. Ekstase und Jenseitssymbolik*. –DuMont: Köln, 1988. S.55

5.) Ergebnisse des Seminars durch Interviews mit den Seminarteilnehmern und Seminarteilnehmerinnen

Die Interviews, welche im Verlauf der Bearbeitung dieser Diplomarbeit durchgeführt wurden bilden im Rahmen dieser Arbeit nur einen kleinen Ausschnitt. Von den durchgehend circa zwanzig teilnehmenden Personen während des Seminars, haben sich vier davon bereit erklärt ein Interview durchzuführen. Aufgrund der Anzahl von vier Interviews können die Resultate, welche daraus gezogen werden können als empirisch nicht vollständig abgesichert dargestellt werden. Trotzdem weisen diese Interviews interessante Aspekte auf, anhand derer Thesen die in dieser Arbeit aufgrund von Literaturrecherche dargelegt wurden gefestigt werden können, wodurch im Rahmen dieser Arbeit nicht auf das Interviewmaterial verzichtet werden kann. Da die begrenzte Anzahl der Interviews jedoch nur einen kleinen Einblick in die Erfahrungen, die Menschen mit der altorientalischen Musiktherapie gemacht haben liefert, müssen die Ergebnisse mit gebotener Vorsicht behandelt werden.

5.1) „Representation of voice“ – Der Einfluss des Dolmetschens auf die interviewten Personen

Der Einfluss des Dolmetschers auf die interviewten Personen und in weiterer Folge auf die Ergebnisse der Interviews sind an dieser Stelle besonders zu beobachten, da drei von vier Interviews, die für diese Arbeit durchgeführt wurden, auf Spanisch stattfanden. Die Dolmetscherin, welche sich für diese Interviews zur Verfügung stellte, um die deutschen Parts auf Spanisch zu übersetzen und umgekehrt, war auch dieselbe Person, welche während des Seminars von Deutsch auf Spanisch übersetzte. An dieser Stelle muss erwähnt werden, dass die dolmetschende Person seit mehreren Jahren mit Dr. Güvenç zusammenarbeitet und in die Thematik eingearbeitet ist, da die altorientalische Musiktherapie und Güvençs Lehre einer Spiritualität im Zusammenhang mit dem Sufismus in ihrem Leben eine große Rolle spielen. Dieser Aspekt einer engen Verbundenheit mit dem Inhalt des Seminars kann in dem Sinne auch eine Auswirkung auf die Übersetzung der Interviews haben. Innerhalb der geführten Interviews wird bei der Analyse sichtbar, dass die Übersetzungen der Fragestellungen auf gewisse Art und Weise von der übersetzenden Person gelenkt werden, indem ihre Meinung zu diesem Thema in die Fragestellungen Einfluss nimmt. Konkret kann dies anhand Beispiels gesehen werden:

Interviewerin: „Oruç in seinem Seminar verbindet ja sehr viel mit religiösen Bedeutungen, besonders auch mit dem Mevlevi Orden, das ist ein wichtiger Grundstock

für ihn für die Therapie. Gibt es für dich auch eine große Relevanz zwischen der Verbindung von Religiosität und Musiktherapie oder kann die Musiktherapie auch für sich alleine stehen ohne einen religiösen Aspekt?“

Die Übersetzung dieser Fragestellung nimmt den Begriff „religiös“ heraus und tauscht diesen mit dem Begriff der „Spiritualität“ aus. Dies beeinflusst die interviewte Person in so weit, dass es nicht mehr möglich ist darüber nachzudenken, in wie weit es sich um einen religiösen oder einen spirituellen Aspekt handelt, der in der Lehre Oruç eine Rolle spielt. Dies wirft ein ganz anderes Licht auf die Fragestellung, da diese auch dazu da war, um herauszufinden, ob Religion den richtigen Begriff in diesem Zusammenhang darstellt, oder ob es sich eher um eine Form der Spiritualität handelt. Die SeminarteilnehmerInnen sind somit durch die übersetzte Fragestellung in ihrer Antwortmöglichkeit eingeschränkt, was auch wiederum eine Einschränkung für die Ergebnisse der Interviews für die Forschungsarbeit bedeutet. Weiters verändert sich durch die Übersetzerin auch der Aspekt der Dynamik während des Interviews. Durch die Teilnahme einer dritten Person, findet die Unterhaltung hauptsächlich zwischen der Übersetzerin und die interviewten Person statt, wodurch es der interviewenden Person nicht leicht fällt in den Gesprächsverlauf einzugreifen, oder diesen zu beeinflussen, da hier eine sprachliche Barriere gegeben ist. Während der Analyse der Interviews wurde dann auch sichtbar, dass auf eine gewisse, wahrscheinlich unbeabsichtigte Weise, den interviewten Personen durch die Übersetzerin deren Meinung dargelegt wird. Die interviewten Personen werden damit dazu verleitet, Dinge zu sagen, die sie an dieser Stelle vielleicht gar nicht hätten anbringen wollen. Dies kann vor allem in folgendem Beispiel dargestellt werden, welches auch im vorigen Kapitel bereits aufgezeigt wurde:

Maria (deutsch): „Er kann hald sprechen von seinem persönlichen Prozess [...] also er ist keiner Religion angehörig. Je mehr du mit dir - also sagen wir mal nicht von den Religionen her, sondern spirituell und persönlich mit dir arbeitest, desto besser kannst du auch anderen helfen. Er sagt er persönlich (*das finde ich auch*) bist du unabhängig in deiner Spiritualität. (*An dieser Stelle betont Maria noch einmal: „aber sie ist wichtig die Spiritualität oder?“ worauf er mit: „Ja“ antwortet.*)

Maria: „aber er sagt, es ist wichtig, dass man spirituell ist.“²⁶¹

Die Übersetzung ist durchzogen von eigenen Meinungen der Übersetzerin, die in diesem Zusammenhang den interviewten Menschen in gewisser Weise in eine Richtung drängen, die er vielleicht nicht so konkret dargelegt hätte oder auf eine andere Weise ausgedrückt hätte. Die Stimme der interviewten Person im Sinne einer Ich-Rede geht verloren, indem

²⁶¹ Katharina Scherner im Gespräch mit Francisco Urbina, Torronteras, 03.08.2010 [10:52-11:20 min.]

von der Übersetzerin das Gesprochene des Interviewten/der Interviewten in Form der dritten Person wieder gegeben wird.

Betrachtet man nun den Aspekt der „Representation of voice“ kann sehr wohl gesagt werden, dass in die Situation eines Interviews, welches durch einen Übersetzer, eine dritte Person, erweitert wird, die Gefahr einer Adaption der Meinung der dolmetschenden Person von den Interviewten vorhanden ist. Dies gilt es aus diesem Grund für die Ergebnisse der Interviews mit zu bedenken.

5.2) Auswertung der Ergebnisse der Interviews

Die Ergebnisse der Interviews, welche hier dargestellt werden, basieren auf den Interviews, die innerhalb des Zeitraumes des Seminars in Torronteras durchgeführt wurden. Diese stützen sich auf folgenden Leitfragen: „1. Wie sind Sie/ Du dazu gekommen, an diesem Seminar teilzunehmen? / In wie weit haben Sie sich/ hast Du dich vor dem Seminar über die altorientalische Musiktherapie informiert, im Bezug auf ihre Wirkung und ihre Hintergründe, auf welchen diese Therapieform aufbaut? 2. Dr. Oruç Güvenç verbindet seine Seminare und die altorientalische Musiktherapie innerhalb seiner Seminare mit religiösen Bedeutungen, die aus dem Sufismus und im weiteren Sinne aus dem islamischen Glauben stammen – in wie weit hat dieser religiöse Aspekt eine Relevanz für Sie/ Dich innerhalb der altorientalische Musiktherapie/ Wie stehen Sie/ Du zu dieser Verbindung von „Religion“ und Therapie? 3. Sie/Du haben jetzt schon [...] Tage am Seminar von Dr. Oruç Güvenç teilgenommen, auf welche Weise haben Sie/ hast du schon eine Wirkung der altorientalischen Musiktherapie bei dir persönlich gemerkt – besonders im Bezug auf die rezeptive Musiktherapie, in Verbindung mit einer Wirkung der einzelnen Makâmat? Wenn Sie/ Du bei Ihnen/ Dir schon eine Wirkung feststellen konnten, können Sie/ kannst Du dies an dieser Stelle in Form eines Erlebnisses schildern/ Welche Erfahrungen machten Sie/ machtest Du im Bezug auf die Wirkung der Makâmat auf einzelne Körperteile? 4. In wie weit haben Sie/hast Du schon Erfahrungen mit Trance oder Ekstase während des Seminars gemacht? Wie haben Sie/ hast Du diesen Zustand empfunden? 5. Was ist oder war das Ziel, welches Sie/ Du während des Seminars erreichen wollen/willst -wollten/wolltest? Auf welche Art und Weise hat sich das Ziel verändert, oder ist es gleich geblieben?“

Betrachtet man die Aussagen der ersten Leitfrage, wird sichtbar, dass die SeminarteilnehmerInnen, jede/jeder für sich über Freunde, die ihnen von Oruç Lehre berichteten zu dem Seminar gekommen sind. Dabei muss an dieser Stelle auch festgehalten werden, dass drei von den vier Interviewpartnern schon seit längerer Zeit von diesen

Seminaren wissen und Juan und Fràn auch schon seit geraumer Zeit an Seminaren von Dr. Oruç Güvenç teilnehmen. Für Gloria Sanchez, welche auch als Interviewpartnerin ausgewählt wurde, war das Seminar eine ganz neue Erfahrung, da sie mit dieser Art der Musiktherapie und dem Aspekt der spirituellen Bedeutung, die dabei vermittelt wird, vor Torronteras noch keinerlei Erlebnisse hatte.

Die Informationen, welche die SeminarteilnehmerInnen einholten, bevor sie an Dr. Oruç Güvenç Seminaren teilnahmen, integrierten kaum ein Wissen über die Hintergründe und Wurzeln, sowie die Wirkungsweise der altorientalischen Musiktherapie, diese erhielten sie somit erst während des Seminars, direkt von Güvenç. Innerhalb des Interviews mit Francisco Urbina wird diese Entwicklung der Wissenssammlung im Bezug auf die altorientalische Musiktherapie deutlich. Auf die Frage, wann er zum ersten Mal an einem Seminar von Dr. Oruç Güvenç teilgenommen hat und ob er sich davor schon Informationen eingeholt hat über diese Art der Musiktherapie, im Zusammenhang mit deren Wirkung und deren Wurzeln antwortet er indem er berichtet, dass er kein konkretes Wissen über die Hintergründe der altorientalischen Musiktherapie besaß, jedoch schon davon gehört hat, dass diese Musiktherapie Menschen helfen kann. Während der Seminare, sagt er hat er gesehen und mitbekommen, was die Makâmat sind und wie diese ihre Bedeutung für die einzelnen Organe der Menschen haben.²⁶²

Die nächste Frage, welche während der Interviews behandelt wurde beinhaltete einen wichtigen integrativen Aspekt der Forschungsfrage, im Bezug auf die religiösen Bezüge des Sufismus und auch des damit verbundenen islamischen Glaubens, die im Seminar behandelt werden. Die zu behandelnde Fragestellung, in wie weit Religion und ein religiöser Glaube im Zusammenhang mit der altorientalischen Musiktherapie von Nöten sind, um eine Wirkung dieser Therapieform erhalten zu können, soll aufgrund der Erfahrungen der SeminarteilnehmerInnen, die sie während ihrer Interviews verlautbarten näher erläutert werden können. Dazu wird an dieser Stelle konkret auf die einzelnen Aussagen der SeminarteilnehmerInnen eingegangen.

Juan geht weg von der Begrifflichkeit der Religion und widmet sich ausschließlich dem Terminus der Spiritualität. Dieser Begriff der Spiritualität nimmt für ihn im Kontext der altorientalischen Musiktherapie einen enormen Stellenwert ein. Um die Bedeutung der Spiritualität in diesem Zusammenhang darstellen zu können, nennt er ein Beispiel, indem er die altorientalische Musiktherapie ohne den Aspekt der Spiritualität mit einem iPhone vergleicht, welches nur zum telefonieren verwendet wird, obwohl man viel mehr damit

²⁶² vgl. Katharina Scherner im Gespräch mit Francisco Urbina, Torronteras, 03.08.2010 [06:12-07:22 min.] siehe Anhang [Katharina Scherner im Gespräch mit Francisco Urbina, Torronteras, 03.08.2010]

machen könnte. Auf das Nachfragen eines Glaubens, der von Nöten ist, um eine Wirkung der altorientalischen Musiktherapie bei den Patienten und Patientinnen erreichen zu können, deutet Juan erneut darauf hin, dass ein Glaube etwas ist, das mit der inneren Arbeit reift, der jedoch auch durch die altorientalische Musiktherapie gestärkt wird. Dies bezieht er jedoch nicht unbedingt auf einen religiösen Glaube, sondern auf einen Glaube an etwas im Allgemeinen, der durch die innere Arbeit wachsen kann. Aus diesem Grund ist Juan auch der Meinung, dass auf der physischen Ebene durch die Kraft der Makâmat sehr wohl eine Wirkung erzielt werden kann auch wenn kein religiöser Glaube oder ein Glaube an die altorientalische Musiktherapie im Allgemeinen vorhanden ist.²⁶³

Aus diesem Ausschnitt des Interviews mit Juan geht hervor, dass der Begriff der Religion in diesem Zusammenhang wohl eher als Begriff der Spiritualität anzusehen ist, die in einer wichtigen Verbindung zu der Vermittlung der altorientalischen Musiktherapie, wie sie Güvenç lehrt, steht. Diese Spiritualität, die mit der Lehre des Sufismus vermittelt wird, ist für Juan aus dem Grund ein essentieller Aspekt, da durch die Sichtweise, die mit der Spiritualität einher geht, die Möglichkeiten sichtbar werden, mit Hilfe derer innerhalb der altorientalischen Musiktherapie gearbeitet werden kann. Trotzdem ist er aber auch der Meinung, dass die Musik alleine, die in der altorientalischen Musiktherapie ihre Verwendung findet, ohne jegliches Wissen von Hintergründen und Wirkungsweisen auch eine große Wirkung erzielen kann.

Christiane Köhlmeier hat eine ähnliche Sicht auf die Fragestellung der Bedeutung des religiösen Glaubens in der Wirkung der altorientalischen Musiktherapie:

Interviewerin: „Oruç zeigt in seinem Seminar eine große Verbindung zu religiösen Bedeutungen auf - also dem Mevlevi Orden - und dies ist ja auch ein wichtiger Grundstock in seiner Therapie. Wie ist das für dich - also wie ist die Relevanz eines religiösen Aspekts in der altorientalischen Musiktherapie?“

Christine Köhlmeier: „Also ich denke grundsätzlich, dass es eher um etwas Spirituelles geht. Das Wort „religiös“ passt hier nicht wirklich [...] und wenn es um Heilung und den Kern des Menschen geht, dass es immer um etwas Spirituelles geht, und das ist hier halt auf dem Hintergrund des Islam. [...] Ich glaub, dass es eine eigenständige Wirkung hat, ob ich jetzt im Islam stehe oder nicht [...] ich glaub das hat die Wirkung einfach. Das tut einfach gut [...] ich glaub da verbindet sich etwas im Menschen [...] in jedem Menschen [...] da muss ich nicht unbedingt an den Islam glauben.“²⁶⁴

Auch im Sinne dieses Interviews wird deutlich, dass der Aspekt des Religiösen von der Spiritualität ersetzt wird und in dem Zusammenhang eine größere Bedeutung erlangt. Die

²⁶³ vgl. Katharina Scherner im Gespräch mit Juan, Torronteras, 05.08.2010 [04:00-07:59] siehe Anhang [Katharina Scherner im Gespräch mit Juan, Torronteras, 05.08.2010]

²⁶⁴ Katharina Scherner im Gespräch mit Christine Köhlmeier, Torronteras, 04.08.2010 [0:50-01:50] siehe Anhang [Katharina Scherner im Gespräch mit Christine Köhlmeier]

Religion des Islams, die hinter der Spiritualität, wie sie Dr. Oruç Güvenc vermittelt steht wird von Christine Köhlmeier erwähnt, jedoch wird diesem Aspekt der Therapie von ihr kein großer Wert zugeschrieben, da sie der Meinung ist, dass die Musiktherapie an sich etwas Bewirken kann, ohne dass der Patient dafür einem gewissen Glauben angehören muss. Das Interview mit Francesco Urbina zeigt besonders die für ihn essentielle Bedeutung von Spiritualität und altorientalischer Musiktherapie auf. Er sieht diese Verbindung als wesentlich, um damit anderen Menschen helfen zu können. Auf die Frage in wie weit Religion und die altorientalische Musiktherapie eine nötige Verbindung zueinander aufweisen, sagt Francesco, dass für jede Kunst eine spirituelle Basis sehr wichtig ist, oder man während der Ausübung einer Kunst einen spirituellen Weg zur gleichen Zeit geht. Aus diesem Grund ist für ihn diese Vereinigung von Spiritualität und altorientalischer Musiktherapie auch essentiell. Er sagt es ist sehr wichtig für ihn, dass der Mensch mit sich selber arbeitet und sich dann aufgrund der spirituellen Arbeit, entwickelt. Durch diesen Prozess kann man sich weiter entwickeln und das Erworbene in der Musik kanalisieren. Die Wirkung Güvencs Musiktherapie sieht er in gewisser Weise auch darin, dass diese mit der Spiritualität die sie integriert im Zusammenhang mit dem musikalischen Wissen, das Dr. Güvenc besitzt, einen besonderen Einfluss auf die Patienten und Patientinnen hat. Francesco ist des Weiteren der Meinung, dass kein bestimmter religiöser Glaube eine Rolle spielt, um eine Wirkung der altorientalischen Musiktherapie zu erzielen. Die Arbeit mit der Spiritualität findet er jedoch im Sinne der Arbeit mit sich selbst besonders wichtig, da er der Meinung ist, dass man zum Beispiel therapeutisch desto besser arbeiten und helfen kann, je weiter fortgeschritten der Arbeitsprozess mit sich selbst verläuft. Im Bezug auf die Religion sagt er nochmal, dass man unabhängig in seiner Religion oder seiner Spiritualität ist, dass es jedoch wichtig ist spirituell zu sein.²⁶⁵

Die Informationen, welche an dieser Stelle aus den Interviews herausgefiltert werden können, beziehen sich vor allem darauf, dass der Aspekt der Religion für diese SeminarteilnehmerInnen keine große Rolle spielt, jedoch stattdessen der Begriff der Spiritualität einen großen Stellenwert einnimmt. Die Meinungen der interviewten Personen gehen dabei auseinander, im Bezug auf die mögliche Wirkung der Musik innerhalb der altorientalischen Musiktherapie, isoliert von einem spirituellen Umfeld.

Eine weitere Frage, welche sich im Bezug auf die Forschungsfrage als essentielle Quelle eröffnete, war die Leitfrage, nach der bereits verspürten Wirkung der altorientalischen Musiktherapie während des Seminars und in wie weit die Wirkungsweisen der Makâmat

²⁶⁵ Katharina Scherner im Gespräch mit Francisco Urbina, Torronteras, 03.08.2010 [07:24-11:20 min.] siehe Anhang [Katharina Scherner im Gespräch mit Francisco Urbina, Torronteras, 03.08.2010]

vernommen wurde. Diese Fragestellung wurde schon im Kapitel 3.3.3.1 genauer erläutert, wobei das Ergebnis dargestellt werden kann, dass eine Wirkung der altorientalischen Musiktherapie bei jedem der interviewten SeminarteilnehmerInnen auf unterschiedliche Weise feststellbar war. Gloria Sanchez bemerkte innerhalb des Interviews ein spezielles Erlebnis, welches die Wirkungsweise der Makâmat, wie sie seit Jahrhunderten vermittelt wird, in gewisser Weise aufzeigt, indem der gespielte Makâm bei ihr genau das bewirkte, was diesem in den Krankenlisten seit dem 9. Jh. zugeschrieben wird.

Der Aspekt der Erfahrungen mit Trance oder Ekstase während des Seminars wurde von den interviewten Personen unterschiedlich aufgenommen. Frán und Juan geben in den Interviews bekannt, dass sie schon einige Erfahrungen mit Trance oder Ekstase innerhalb des Seminars, während dem Sema und den Zikirs erlebt haben, jedoch können beide den Zustand als solchen nicht wirklich erläutern, sondern beschreiben den Vorgang als komplexen Zustand, der nicht leicht in Worte zu fassen ist. Gloria und Christine hingegen haben noch keinerlei Erfahrungen mit Trance gemacht. Sie haben großen Respekt davor und in gewissem Sinne Angst vor dem Verlust der Kontrolle über sich selbst, sobald sie in einen solchen bewusstseinsveränderten Zustand geraten sollten.²⁶⁶

Die letzte Fragestellung während des Interviews widmete sich den Zielen, die die SeminarteilnehmerInnen sich gesetzt haben, welche sie während dem Seminar erreichen wollten. Dabei konnte festgestellt werden, dass ein Ziel als solches keine wirkliche Relevanz hatte, sondern die interviewten Personen dieses Seminar eher als einen Weg sahen, auf der Suche nach etwas Neuem, das sie vom alltäglichen westlichen Leben, während eines gewissen Zeitraumes, entfernt.

Die Ergebnisse, welche durch die Interviews geliefert wurden deuten im Sinne der Fragestellung somit darauf hin, dass die altorientalische Musiktherapie innerhalb eines Kontextes der westlichen, modernen Welt sehr wohl eine Wirkung erzielen kann. Dies basiert laut der Interviews darauf, dass die Musik, die innerhalb dieser Therapie verwendet wird eine gewisse Wirkung in sich trägt und auch jeder Mensch, obwohl er keinem bestimmten Glauben angehört eine Art der Spiritualität in sich vereint, mit deren Hilfe er aus den gesamten Ressourcen der altorientalischen Musiktherapie schöpfen kann.

In wie weit diese Ergebnisse zu der Beantwortung der Forschungsfrage beitragen, welche die theoretischen Hintergründe der altorientalischen Musik- und Bewegungstherapie miteinschließt, wird im folgenden Abschnitt, der Conclusio, behandelt werden.

²⁶⁶ vgl. Katharina Scherner im Gespräch mit Francisco Urbina, Gloria Sanchez, Christine Köhlmeier, Juan

6.) Conclusio

Betrachtet man die Forschungsfrage dieser Diplomarbeit - welche davon ausgeht, in wie weit eine Wirkung der altorientalische Musiktherapie auf Menschen aus dem europäischen Raum eintreten kann, wenn der kulturelle Hintergrund und der religiöse Glaube, mit welchem diese Musiktherapie eng verknüpft ist, fehlt, sowie welche Rolle dabei eine charismatische Figur wie Dr. Oruc Güvenc, die den Prozess der Wirkung beeinflussen kann einnimmt - kann an dieser Stelle, aufgrund der geführten Interviews, der teilnehmenden Beobachtung während des Seminars und der Literaturrecherche, ein Überblick der Ergebnisse geliefert werden.

Die Recherche- und Forschungsarbeit ergab für mich folgendes Ergebnis, dass es für die Wirkung der altorientalischen Musiktherapie zu unterscheiden gilt zwischen einer Wirkung auf Patienten und Patientinnen, die sich mit der Thematik als solche nicht auseinandersetzen - zum Beispiel bei Komapatienten oder Komapatientinnen oder autistischen Kindern, welche diese Art der Therapieform ausschließlich durch die alleinige Wirkung der Musik- und Bewegungstherapie wahrnehmen – und die Wirkung der altorientalischen Musik- und Bewegungstherapie im Zusammenhang mit deren Vermittlung und dem Aspekt der Spiritualität, der diese umgibt, wie sie in Form des erforschten Seminars vorhanden war.

Die Wirkung auf Patienten und Patientinnen, welche die altorientalische Musik- und Bewegungstherapie ausschließlich „passiv“ wahrnehmen, in dem Sinne, dass keine genauere Auseinandersetzung mit den damit verbundenen Hintergründen vollzogen wird, basiert meiner Meinung nach besonders auf der Verbindung der in der altorientalischen integrierten Makâm-Musik und dem aus Zentralasien stammenden pentatonischen Repertoire. Die Meinung gründet sich auf die Literaturrecherche, sowie die Ergebnisse der Interviews und der teilnehmenden Beobachtung. Besonders die Kombination der Ergebnisse - welche sich auf literarische Quellen stützen, die die altorientalische Musiktherapie und ihre Wirkung innerhalb einer über tausend Jahre vermittelten Tradition der Verbindung von Musik und Medizin situieren und darin genaue Wirkungsmöglichkeiten darstellen, und andererseits die aufgrund der Interviews gewonnenen Ergebnisse, die diese konkreten Wirkungsformen in gewisser Weise bestätigen – können die Forschungsfrage für mich in so weit beantworten, dass eine Wirkung der altorientalischen Musiktherapie vorhanden ist. Die Modi der einzelnen Makâme, wenn sie auf die richtige Art und Weise vom Therapeuten praktiziert werden, können auf die Patienten und Patientinnen eine Wirkung ausüben, auch wenn dies innerhalb eines westlich- modern orientierten Settings passiert. Auch wenn der genaue

Grund oder Verlauf der Wirkung nicht wissenschaftlich belegt werden kann, kann die Wirkung an sich, anhand von EEG-Aufzeichnungen und im Sinne dieser Forschungsarbeit, anhand der Ergebnisse meiner Interviews und meiner teilnehmenden Beobachtung aufgezeigt werden.

Der zweite Aspekt, welcher für die Forschungsfrage von Bedeutung ist, ist jener der Wirkung der altorientalischen Musik- und Bewegungstherapie, die in gewisser Weise in einem Zusammenhang mit einem religiösen Glauben steht. Dies bezieht sich vor allem auf die Vermittlung der altorientalischen Musik- und Bewegungstherapie, die aufgrund Dr. Oruç Güvençs Vorgehensweise die Traditionen des Sufismus integriert. Hierbei handelt es sich vor allem um die Therapieform der Trance und Ekstase, welche die SeminarteilnehmerInnen sowie Patienten und Patientinnen, welche sich genauer mit dieser Form der Therapie auseinandersetzen wollen, mit dem „religiösen“ Aspekt konfrontiert. Dabei handelt es sich zumeist um PatientenInnen oder SeminarteilnehmerInnen, die sich dieser Therapieform widmen, da sie auf der Suche nach etwas sind, das ihnen dabei helfen kann, Krankheiten vorzubeugen, oder einen neuen Lebensweg zu finden, oder auch dem Alltagsleben zu entfliehen.

Während meiner Forschung wurde sichtbar, dass der Begriff „Religion“ in diesem Zusammenhang eher mit dem Begriff der „Spiritualität“ ausgetauscht werden sollte, da es sich bei der Vermittlung Güvençs nicht unbedingt um eine konkrete Religion handelt. Obwohl der Sufismus und der Glaube Dr. Oruç Güvençs im islamischen Glauben verankert sind, stellt besonders der Sufismus eine Denkweise dar, die es ermöglicht alle religiösen Ausrichtungen zu integrieren. Den Seminarteilnehmern und Seminarteilnehmerinnen oder Patienten und Patientinnen, die aus verschiedenen Ländern stammen und die jeder für sich eine andere Glaubenseinstellung aufweisen, soll somit durch die „neutrale“ Begrifflichkeit der Spiritualität ein Zugang zu dieser Vermittlung der altorientalischen Musik- und Bewegungstherapie ermöglicht werden.

Da die Trance während des Seminars oder der Therapie als solcher in Form von Zikirs oder dem Sema initiiert wird, spielt meiner Meinung nach trotzdem ein gewisser Aspekt von Religion eine Rolle, da diese Trancetradition ihren Ursprung im Mevlevi Orden hat, welcher innerhalb des islamischen Glaubens eingebettet ist. Die TeilnehmerInnen oder Patienten und Patientinnen versetzen sich mit Mantren wie „Bismillah irrahman irrahim“ (ich beginne im Namen des Gnädigen und Barmherzigen), die aus dem Koran stammen in einen Zustand der Trance. Durch die Lehre von Güvenç während der Seminare wissen die und Patientinnen oder SeminarteilnehmerInnen, was diese Mantren in ihrer Übersetzung aussagen, und dass

sie damit in gewisser Weise zu Gott beten. Von den neunundneunzig schönen Namen Gottes, die die Attribute Gottes im Koran beschrieben, werden davon vierzig in der altorientalischen Musik- und Bewegungstherapie verwendet, um zur eigenen Mitte zu finden. Diese dienen im Glauben des Sufismus als Brücke zwischen den Menschen und der göttlichen Essenz. Diese Verbindung mit einer göttlichen Essenz, die durch die Zikirs erreicht werden soll und damit zu einer Einheit führt, hat meiner Meinung nach sehr wohl etwas mit Religion zu tun, das über Spiritualität hinaus geht.

Dr. Oruç Güvenç versucht wohl in seiner Lehre einen Weg darzustellen, der den Menschen einer modernen, westlichen Welt ermöglicht wieder zu sich zu finden, indem sie aufgrund bewusstseinsverändernder Zustände, im Sinne der Trance ein Ganz- oder wieder Heilwerden erreichen können. Dabei geht es vor allem um einen Heilungsprozess, der nur dann statt finden kann, sobald der Mensch, welcher permanenten Stresssituationen ausgesetzt ist, auf einer anderen Bewusstseinsstufe Ruhe finden kann. Es handelt sich dabei um eine in der Gehirnforschung wissenschaftlich bewiesene Wirkung der Trance, im Bezug auf die Behandlung von Depressionen, oder anderen seelischen und psychischen Problemen.

Somit komme ich zu dem Ergebnis, dass der Aspekt der Religion in der altorientalischen Musiktherapie eine Rolle spielt, jedoch in dem Sinne eher als Spiritualität bezeichnet werden sollte, die in der Lehre und Vermittlung Oruç jedoch trotzdem in den islamischen Glauben eingebettet ist, wodurch dieser wiederum an Bedeutung gewinnt.

Die Wirkung der altorientalischen Musik- und Bewegungstherapie im Zusammenhang mit ihrer Vermittlung basiert somit immer auch auf dem Grundwissen einer spirituellen Basis, die von den Seminarteilnehmern und Seminarteilnehmerinnen und Patienten und Patientinnen, die sich mit dieser Therapieform beschäftigen, wahrgenommen wird, die auch als solche dargestellt wird und die von den Seminarteilnehmern und Seminarteilnehmerinnen für einen Prozess der Heilung auch als wichtig erscheint.

Der letzte Punkt, den es im Sinne der Forschungsfrage zu beobachten galt bezog sich auf Dr. Oruç Güvenç als charismatische Person, die aufgrund ihrer Fähigkeiten den Prozess einer Wirkung der altorientalischen Musiktherapie beeinflussen kann. Hier kann aufgezeigt werden, dass Güvenç im Bezug auf die Darstellung eines Charismatikers, wie sie Max Weber darstellt, viele Parallelen aufweist. Beobachtet man die Vermittlung der altorientalischen Musik- und Bewegungstherapie während des Seminars im Bezug auf die Reaktionen der SeminarteilnehmerInnen und den Umgang seinerseits mit den Seminarteilnehmern und Seminarteilnehmerinnen kann festgestellt werden, dass auf jeden Fall charismatische Züge in seiner Persönlichkeit vorzufinden sind. Durch seine

Erfahrungen, sein Wissen, die Euphorie im Bezug auf die Thematik und die feste Überzeugung über eine Wirkung der altorientalischen Musiktherapie gibt er den Menschen eine gewisse Vertrauensbasis. Dies kann meiner Meinung nach auf jeden Fall dazu beitragen, dass die Wirkung als solche innerhalb der Therapie verstärkt wird.

Somit kann festgehalten werden, dass eine Wirkung der altorientalischen Musiktherapie vorhanden ist, die je nach dem ob die Patienten und Patientinnen oder SeminarteilnehmerInnen sich aktiv mit dieser Therapieform auseinandersetzen oder nicht mit Spiritualität und im weitesten Sinne auch Religion zu tun haben. Die Wirkung der altorientalischen Musiktherapie, die während einer Behandlung mit einem Komapatienten oder einer Komapatientin entsteht ist vorhanden, ohne dass ein Patient dabei eine bestimmte Bedeutung in Spiritualität sehen muss. Geht es aber um eine/n Patient(en)in oder SeminarteilnehmerIn, die/der sich der altorientalischen Musiktherapie nähert, indem auch Trance, im Sinne des Zikirs und Semas eine Rolle spielen kommt meiner Meinung nach der Aspekt der Selbstheilung hinzu, der nur dann eintreten kann, wenn ein bestimmter Glaube an die altorientalische Musiktherapie, mit ihren gesamten Hintergründen und des vermittelten Wissens Oruç gegeben ist. Es handelt sich hier mehr um eine Lebenseinstellung, die sich im Sinne des Glaubens an die altorientalische Musiktherapie verändert und die einen gewissen Aspekt der Spiritualität miteinschließt.

7.) Literaturverzeichnis

7.1) Primärliteratur

Mitschrift – Seminar Torronteras - Katharina Scherner [Tag 1-5/ 01.08.2010-05.08.2010]

7.2) Audioquellen

Katharina Scherner im Gespräch mit Dr. Oruc Güvenc, Torronteras, 06.08.2010 [00:01-38:54 min.]

Katharina Scherner im Gespräch mit Francisco Urbina, Torronteras, 03.08.2010 [00:01-18:55 min.]

Katharina Scherner im Gespräch mit Gloria Sanchez, Torronteras, 04.08.2010 [schriftliche Mitschrift → Aufnahmegerät defekt]

Katharina Scherner im Gespräch mit Christine Köhlmeier, Torronteras, 04.08.2010 [00:01-06:37 min.]

Katharina Scherner im Gespräch mit Juan, Torronteras, 05.08.2010 [00:01-14:16 min.]

Aufnahme Torronteras Tag 1 – Deutsche Übersetzung von Azize Güvenc [01.08.2010/DVT_B003.MP3 0:00:01-1:01:01min.]

Aufnahme Torronteras Tag 1 – Deutsche Übersetzung von Azize Güvenc [01.08.2010/DVT_A002.MP3 0:00:01-01:58:57 min.]

Aufnahme Torronteras Tag 1 – Deutsche Übersetzung von Azize Güvenc [01.08.2010/DVT_A002.MP3 0:01-1:07:57 min.]

7.3) Sekundärliteratur

Alekseev, N.A.: *Schamanismus der Türken Sibiriens. Versuch einer vergleichenden arealen Untersuchung. In: Studia Eurasia. Monographienreihe zur Anthropologie und Archäologie der Völker Eurasiens.* Band II. – Reinhold Schletzer: Hamburg, 1987.

Atkinson, Paul; Coffey, Amanda/ Delamont, Sara, Kofland, John/ Lofland, Lyn: *Handbook of Ethnography.* 4. Aufl. – Sage: London, 2010.

Atteslander, Peter: *Methoden der empirischen Sozialforschung.* 11. Aufl. – Erich Schmidt Verlag GmbH & Co: Berlin, 2006.

Bachmaier-Eksi, Michael: *Humoralpathologische Diagnostik in der Konstitutionellen Altorientalischen Musiktherapie*. In: *GanzheitsMedizin* 2007; 19 (3): S.156-161. – *GanzheitsMedizin*: Basel, 2007.

Bachmaier-Eksi, Michael: *Konstitutionelle Altorientalische Musiktherapie*. In: *Ärztezeitschrift für Naturheilverfahren* 45/10. – *Medizinliteratur Verlagsgesellschaft*: Uelzen, 2004.

Bogner, Alexander: *Experteninterview: Theorie, Methode, Anwendung*. 2. Aufl. – *Verlag für Sozialwissenschaften*: Wiesbaden, 2005.

Breuer, Stefan: *Max Webers Herrschaftssoziologie*. – *Campus Verla*: Frankfurt/Main 1991.

Bruhn, Herbert: *Musiktherapie. Geschichte- Theorien- Methoden*. - *Hogrefe- Verlag*: Göttingen, 2000.

Campbell, Patricia Shehan: *Learning to Improvise Music, Improvising to learn music*. In: *Musical Improvisation. Art, Education and Society*. - *Board of Trustees*: Illinois 2009.

Chabrier, J.-C. "*Maḳām*." *Encyclopaedia of Islam*. Edited by: P. Bearman, Th. Bianquis , C.E. Bosworth, E. van Donzel and W.P. Heinrichs. Brill, 2008. Brill Online. Universitaet Wien. 09 March 2008 <http://www.brillonline.nl/subscriber/entry?entry=islam_COM-0633>

Cortazzi, Martin: (S. 384-395) *Narrative Analysis in Ethnography*. In: Atkinson, Paul; Coffey, Amanda/ Delamont, Sara, Kofland, John/ Lofland, Lyn: *Handbook of Ethnography*. 4. Aufl. – *Sage*: London, 2010.

During, Jean: *Musique et Extase. L'audition mystique dans la tradition soufie*. – *Editions Albin Michel S.A.*: Paris, 1988.

Elsner, Jürgen: *Maqam traditions of Turkic peoples: Proceeding of the Fourth Meeting of the ICTM Study Group „maqam“ Istanbul, 18-24. October 1988*. 1.Aufl. – Trafo Verlag Dr. Wolfgang Weis: Berlin, 2006.

Finscher Ludwig: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. 2. Aufl. Sachteil 6/1 Meis-Mus. – Bärenreiter Stuttgart, 1997.

Frembgen, Jürgen: *Derwische. Gelebter Sufismus. Wandernde Mystiker und Asketen im islamischen Orient*. – DuMont: Köln, 1993.

Girtler, Roland: *Methoden der qualitativen Feldforschung. Anleitung zur Feldarbeit*. – Hermann Böhlaus Nachf. Gesellschaft m.b.H.: Böhlau, 1984.

Gleadow, Rupert: *The origin of the Zodiac*. 2. Aufl.- Dover Publications: New York, 1969.

Gumpenberg von, Marie-Carin; Steinbach, Udo: *Zentralasien. Geschichte, Politik, Wirtschaft*. Ein Lexikon. – C.H. Beck oHG: München, 2004.

Güvenç, Oruç: *Geschichtlicher Abriss der Musiktherapie im Allgemeinen und im Besonderen bei den Türken und ihr heutiger Stand*. 2. Aufl. Überarbeitete Übersetzung der Dissertation. –Niederneustift 1989.

Güvenç Azize; Güvenç Oruç: *Heilende Musik aus dem Orient. Vom traditionellen Wissen der Schamanen und Sufis zur praktischen Anwendung altorientalischer Musiktherapie*. – Südwest- Verlag: München, 2009.

Güvenç, Azize; Güvenc Oruc: *Hey Reisender, hey Reisender. Eine Reise durch islamische Welten & orientalisches musiktherapeutische Landschaften*. – Tümeta Otak Müzik Merkezi: Ankara, 2007.

Hambly, Garvin. In: Fischer Weltgeschichte. *Zentralasien*. Band 16. – Fischer Bücherei: Frankfurt am Main 1966.

Hulusi, Ahmed: *Gebet und Zikir*. – Kitsan: Istanbul, 2009.

Jung, Angelika: *Quellen der traditionellen Kunstmusik der Usbeken und Tadschiken Mittelasiens*. In: Beiträge zur Ethnomusikologie 23. – Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner: Hamburg, 1989.

Kalweit, Holger: *Urheiler, Medizinleute und Schamanen: Die Wiederkehr archaischer Lebenstherapie*. – Kösel Verlag: Münschen, 1922.

Kühl, Stefan; Strodtholz, Petra: *Handbuch Methoden der Organisationsforschung. Qualitative & Quantitative Methoden*. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2002.

Kümmel, Werner Friedrich: *Musik und Medizin. Ihre Wechselbeziehung in Theorie und Praxis von 800 bis 1800*. Freiburger Beiträge zur Wissenschafts- und Universitätsgeschichte. Band 2, Teil 1. 1. Aufl. – Alber: Freiburg, Münschen, 1977.

Nettl, Bruno: *On Learning the Radif and Improvisation in Iran*. In: Musical Improvisation. Art, Education and Society. - Board of Trustees: Illinois 2009.

Özelsel, Michaela Mihibran: *Rumi Resonates Through the Ages. Rumi & his Sufi path of love*. – The light. 2006.

Özelsel, Michaela Mihibran: *Therapeutische Aspekte des Sufitums-Schamanisches und Islamisches*. In: Ethnomusikologische Mitteilungen 4 (2), 1995.

Özelsel, Michaela Mihibran: *Sufi Rituale - in der Tradition und heute*. In: Nürnberger & Schmiderer: Tanzen/Rituale – Integrität und das Fremde. - 1996: S. 183-214.

Scheffer, Thomas: *Das Beobachten als sozialwissenschaftliche Methode – Von den Grenzen der Beobachtbarkeit und ihrer methodischen Bearbeitung* S.351-374. In: Schaeffer, Doris; Gabriele Müller-Mundt (Eds.): *Qualitative Forschung in den Gesundheits- und Pflegewissenschaften*. – Huber Verlag: Bern, 2002.

Schimmel, Annemarie: *Mystische Dimensionen des Islam*. Deutsche Übersetzung. – Qalandar- Verlag, GmbH: Katwijk aan Zee, Holland, 1979.

Sezgin, Fuat: *Zeitschrift für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften*. Band 1.-
Johann Wolfgang Goethe: Universität: Frankfurt am Main, 1984.

Shah, Idries: *Die Sufis. Botschaft der Derwische, Weisheit der Magier*. 2- Aufl. – Diederichs
gelbe Reihe: Düsseldorf, Köln, 1980.

Stoddart, William: *Das Sufitum. Geistige Lehre und mystischer Weg*. – Aurum Verlag:
Freiburg im Breisgau, 1979.

Stolz, Alfred: *Schamanen. Ekstase und Jenseitssymbolik*. –DuMont: Köln, 1988.

Weber, Max: *Die charismatische Herrschaft und ihre Umbildung*. In: *Wirtschaft und
Gesellschaft: Grundriss der verstehenden Soziologie*. Band 5. Revid. Aufl. Hrsg. von
Johannes Wickelmann. –J.C.B. Mohr (Paul Siebeck): Tübingen, 1976.

Weber, Max: *Die drei typen der legitimen Herrschaft*. In: *Max Webers Gesamtausgabe*,
Hrg. Von Horst Baier. Abteil. I: *Schriften und Reden*. Band 22-24. – J.C.B. Mohr (Paul
Siebeck): Tübingen, 1998.

7.4) Internetquellen

[https://fronter.univie.ac.at/links/files.phtml/1251930203\\$132096582\\$/Ressourcen/Literatur/
makam_EI2.pdf](https://fronter.univie.ac.at/links/files.phtml/1251930203$132096582$/Ressourcen/Literatur/makam_EI2.pdf) [21.11.11/ 13:26]

http://www.transpersonal.at/tagung2003/heilenden_klaenge.htm [12.11.11/ 15:30]

[https://fronter.univie.ac.at/links/files.phtml/1251930203\\$132096582\\$/Ressourcen/Literatur/
The+Sema+_prcent_28Whirling_prcent_29+Ceremony.pdf](https://fronter.univie.ac.at/links/files.phtml/1251930203$132096582$/Ressourcen/Literatur/The+Sema+_prcent_28Whirling_prcent_29+Ceremony.pdf) [08.10.11/ 09:15]

Horn, Eva: „*Mit ihrer Sichel wird die Jungfrau kommen*“. *Krieg und Charisma in Schillers
Jungfrau von Orleans*. Vortrag Wien, Juni 2007 [06.01.12/ 21:08]

Klasmann, Jaan: *Heilsame Trance* [<http://www.ozesel.de/files/10.pdf> {17.10.2011/ 13:14}]

Mete, Denis E.: *Al-Fârâbî und seine Philosophie* [<http://www.artmete.at/imworte/farabi.pdf> {13.10.2011/16:15}]

Mete, E. Denis: *Makam-Musik in der osmanisch-türkischen Musiktradition*. In: [<http://www.artmete.at/imklang/makamtheorie.pdf> – {06.05.2011/ 15:00}]

Özelsel, Michaela Mihriban: *Die „spirituelle Osmose“ – Sufische Betrachtungen zur Meister – Schüler Beziehung*. In: *Dialog der Religionen*, 6. Jahrgangsheft S.2 [<http://www.ozelsel.de/german/ausgewaehlte.htm> – {12.09.2011/ 13:15}]

Anhang Interviews

1.) Interview mit Francisco Urbina

[Katharina Scherner im Gespräch mit Francisco Urbina, Torronteras, 03.08.2010 {06:12-07:22 min.}]

Interviewerin (deutsch): „Und als er zu dem ersten Seminar gekommen ist, in wie weit hat er sich da schon konkret informiert über die Musiktherapie, über die Wirkung und die Hintergründe?“

Maria (spanisch): „Cuándo fueras la primera vez al seminario, si que ya habías información un poco sobre la música terapia, si ya habías algo de la musicoterapia y como funcionaba y todo eso.“

Frán (spanisch): bueno [...] sabia algo como un grande trascos [...] yo sabia de la influencia de la música como un formo terapéutica que ayudar de personas. [...] y bueno pues, con el paso de este tiempo, pues veo esto de los makâmes la importancia que tienen para cada órgano, [...]”

Maria (deutsche Übersetzung): „Er wusste es nur so im Großen und Ganzen, aber er wusste dass die Musiktherapie etwas ist, das den Menschen helfen kann. Dann hat er eben in diesen Malen, wo er mit Oruç war und in den Seminaren mit Oruç gesehen und mitbekommen, was die Makâme sind und für welche Organe und welche Wichtigkeit sie haben.“

[...]

[Katharina Scherner im Gespräch mit Francisco Urbina, Torronteras, 03.08.2010 {07:30-12:25 min.}]

Interviewerin (deutsch): “[...] und in dem Seminar von Oruç gibt es ja auch eine große Bedeutung im Bezug auf religiöse Aspekte [...] also das bildet ja auch seinen Grundstock - der Sufi Glaube - [...] welche Relevanz hat für dich der Glaube innerhalb der altorientalischen Musiktherapie oder der Sufismus in der Musiktherapie?“

Maria (spanisch): “Oruç pues también tiene una base espiritual entonces para ti que significa esta base espiritual dentro de la música terapia?”

Frán (spanisch): De la ciencia de Oruç de Sufism no? (*Maria: “Si”*) Y combinado con la musicoterapia? [mhm] Yo pensó, para cual que arte puede ser, en esto casa, la casa del música el desarrollo espiritual de la persona tiene mucho mucho influencia sobre otro. [...] Si porque para mi es lo mas importante la persona que se trabaje interiormente y va con entandando con su ser, y en esto case se canalizar trasver de la música. [...] y por supuesto tener conocimiento bueno musicales esto...”

Maria (deutsch): „Er sagt eben für jede Kunst ist sehr wichtig, dass eine spirituelle Basis, oder man einen spirituellen Weg zur gleichen Zeit geht - und für die Musiktherapie auch. Er sagt es ist sehr wichtig für ihn, dass der Mensch mit sich selber arbeitet und dann entwickelt er sich weiter und das kann er dann auch kanalisieren in der Musik - und in der Musik hat das dann auch seinen Einfluss. Schon auch die Musikkenntnisse die der Oruç hat.“

Interviewerin (deutsch): „Aber wenn man jetzt der Patient ist, muss man dann auch grundsätzlich einen Bezug zu dem Glauben oder zu einem Glauben haben, oder reicht da auch die Musik allein, die einen Einfluss ausübt?“

Maria (spanisch): “Que crees si tú eres un paciente, es suficiente la música sola en la musicoterapia sola o tú crees que es importante que la espiritualidad esta ahí también y tú misma tengas algunos fe. Para ti es importante? O la musicoterapia sin religión y sin espiritualidad crees que tienes los mismo efectos?”

Frán (spanisch): “¡Joder! ¡Vaya preguntas! Bueno yo... yo por lo menos como en mi proceso personal que es de lo que puedo hablar. (...) Yo no me veo abrazado a ninguna religión. (...) Entonces es un poco... era lo de antes, es en la medida en que tu conectas con tu ser interior, da igual el camino que elijas, más ayuda podrás dar a la persona con tu musicoterapia.”

Maria (deutsch): „Er kann hald sprechen von seinem persönlichen Prozess [...] also er ist keiner Religion angehörig. Je mehr du mit dir - also sagen wir mal nicht von den Religionen her, sondern spirituell und persönlich mit dir arbeitest, desto besser kannst du auch anderen helfen. Er sagt er persönlich (*Maria:* „Das finde ich auch“) bist du unabhängig in deiner Spiritualität.

Maria (spanisch): „Pero es importante la espiritualidad no“?

Juan (spanisch): “Si“

Maria (deutsch): „[...] aber er sagt, es ist wichtig, dass man spirituell ist.“

[...]

[Katharina Scherner im Gespräch mit Francisco Urbina, Torronteras, 03.08.2010 [13:10-14:52 min.]

Interviewerin (deutsch): „Du hast jetzt ja auch schon mehrere Tage an dem Seminar teilgenommen, hast du da schon eine besondere Wirkung der altorientalischen Musiktherapie feststellen können?“

(Maria spanisch): „Ella quiere preguntar si ahora, como ya llegas cuantos días aquí [...] no? [...] a ver si has tenido algunas experiencias, algunas cosas especial en estos días [...] preferencialmente ahora [...] si no [...] antes.“

Frán (spanisch): „Esto días asido muy intensos. Eso matizado un dolor de cabeza [...] como mucho tensión.

Maria (spanisch): “Ahora tienes dolor?“

Fran (spanisch): “No el dolor se fue. Tenido mucho movimiento por la noche de sueños de darme la vuelta en la cama y dar como salir volando por la tienda de campagna. Y darme la vuelta de cabeza otro plano. [...] Con mucho movimiento interno [...] y pasando como por un viaje de los emociones de los sentimientos.“

Maria (deutsch): „Also er sagt für ihn waren diese Tage jetzt sehr intensiv und er war sehr irgendwie angespannt und er hat da irgendwas somatisiert...kann man das sagen auf deutsch? Nein? Nicht? Also er hat Kopfweg gehabt und das ging weg...er hat viele Träume gehabt in der Nacht als ob er aus dem Zelt fliegen würde und ist in der Nacht auch auf der anderen Seite vom Zelt aufgewacht mit dem Kopf [...] mit viel Bewegung und auch viel emotioneller interner Bewegungen [...] auch wie eine Reise mit seinen ganzen Gefühlen und Emotionen.“

2.) Interview mit Juan

[Katharina Scherner im Gespräch mit Juan, Torronteras, 05.08.2010 {03:30 min. - 07:13 min.}]

Interviewerin (deutsch): „Oruç in seinem Seminar verbindet ja sehr viel mit religiösen Bedeutungen, besonders auch mit dem Mevlevi Orden, das ist ein wichtiger Grundstock für ihn für die Therapie. Gibt es für dich auch eine große Relevanz zwischen der Verbindung von Religiosität und Musiktherapie oder kann die Musiktherapie auch für sich alleine stehen ohne einen religiösen Aspekt?“

Maria (spanisch): „Dice que claro Oruç en sus seminarios da mucha relevancia a Mevlana y él une la parte espiritual con la musicoterapia, entonces ella pregunta si a ti te parece que es importante la espiritualidad dentro de la musicoterapia o si esto, pues, si la espiritualidad también podría ser?“

Juan (spanisch): “Yo siento que [...]

Maria (spanisch): “La de Oruç.”

Juan (spanisch): “[...] sin ese entendimiento no... es decir es como tener un teléfono de última generación, no? Un iPhone y solamente lo usas para llamar, es decir, lo estás utilizando, tienes un teléfono muy bonito, pero en realidad no le sacas... no aprovechas todo el material.”

Maria (deutsch): „Er sagt das ist grundlegend, die Spiritualität in der Musiktherapie Oruç [...] er sagt, das ist wie ein iPhone, dass du nur zum Telefonieren nimmst, obwohl du viel mehr damit machen kannst.“

Interviewerin (deutsch): „Aber wenn jetzt jemand diesen Glauben nicht besitzt, kann diese Musik trotzdem etwas bewirken oder nicht?“

Maria (spanisch): “Pero si alguien no tiene la fe, si también puede tener efecto esta música de Oruç sin que esta persona que lo percibe no tiene fe.”

Juan (spanisch): “Es que, bueno... ahí para mi es un poco más complicado porque yo siento que ninguno en sí, no conocemos la fe.”

Maria (spanisch): “¿Que no la conocemos?”

Juan (spanisch): “Quiero decir, para mi la fe es una palabra muy grande, como la palabra amor, en realidad, en todo su conjunto, no la conocemos en su [...].”

Maria (deutsch): „Er sagt das Wort ‚der Glaube‘, hätte schon so viele verschiedene Interpretationen und Begriffe, dass es schon schwierig ist allein darüber zu sprechen.“

Juan (spanisch): “Entonces que a través de esto esa fe también se va desarrollando, hay una parte que va creciendo con el trabajo también.”

Maria (spanisch): “¿Con el trabajo interior, no? dices.

Juan (spanisch): “Sí, Sí.”

Maria (deutsch): „Er sagt auch, dass der Glaube auch mit der inneren Arbeit wächst.“

Interviewerin (deutsch): „Aber wenn ein Mensch jetzt davon ausgeht, dass er eigentlich keinem Glauben angehört, er aber trotzdem eine altorientalische Musiktherapie machen will, ob dann nur die Musik etwas bewirken kann, dass dann trotzdem etwas ausgelöst wird bei dem Menschen.“

Maria (spanisch): „Pero dice que aunque allí llega una persona que no pertenece a ninguna religión y no tiene ninguna fe, así en específico, nada. Pero va a la musicoterapia para que le ayude, que si crees que eso ayuda, también la de Oruç.“

Juan (spanisch): “Sí, pues sí, seguramente. Como a nivel físico, no? Quiero decir, es como [...]”

Maria (spanisch): “Sí sí ayuda, yo creo que eso más a fondo porque con su música entra más más profundo.”

Juan (spanisch): “Sí, Sí, claro.”

Maria (deutsch): „Er meint schon, dass sie hilft, ja, auf alle Fälle, also sie hilft sagt er.“

[...]

[Katharina Scherner im Gespräch mit Juan, Torronteras, 05.08.2010 {09:06min.-12:13min.}]

Interviewerin (deutsch): „Du hast ja jetzt schon mehrere Tage an dem Seminar teilgenommen, hast du da schon eine spezielle Wirkung festgestellt? [...] in Bezug auf ein besonderes Erlebnis in der aktiven oder passiven Musiktherapie?“

Maria (spanisch): “Como ya llevas unos días aquí en el curso si has tendido una cerca experiencia o algo ser en la música terapia activa o pasiva?”

Juan (spanisch): “Mhm [...] si a los dos.”

Interviewerin (deutsch): „Gibt es da ein besonderes Beispiel, welches du erzählen könntest?“

Maria (spanisch): “Que si hay un ejemplo que podrías.”

Juan (spanisch): “El que más puedo contar son los físicos, los otros, pensar en palabras, para

mi es más complejo [...]”

Maria (deutsch): “Er sagt, was er leichter beschreiben kann sind die physischen Erlebnisse, weil die psychischen sagt er, das ist schwer in Worte zu fassen.”

Juan (spanisch): “Y sobretudo con la pasiva, siento mucho la sensación de la relajación y de la expansión del cuerpo.”

Maria (deutsch): “In der rezeptiven Musiktherapie spürt er sehr stark die Entspannung und wie sich der Körper vergrößert oder erweitert [...] du spürst irgendwie wie sich der Körper vergrößert – uff auf spanisch kann ichs aber auf deutsch -

Maria (spanisch): “Que no sientes ninguna frontera o sea que se quita...el eso...es porque en alemán no se ni como explicarte...que si, que tu percibes que ya no hay, digamos, porque eso ya lo he percibido también [...] que no hay variedad”

Juan (spanisch): “Que no hay un límite [...]”

Maria (deutsch): “Man spürt irgendwie, dass der Körper nicht zu ende ist, also es gibt keine Grenzen sag ma mal in dem Sinn, er erweitert sich irgendwie, also ich weiß auch nicht genau wie ich das auf deutsch sagen soll.“

Juan (spanisch): Eso también a nivel más interno, no. La expansión del corazón, que ya no es solamente una sensación física, si no que esa expansión se traduce en sensaciones, sentimientos.[...]

Maria (deutsch): “Es ist nicht nur eine physische Wirkung, sondern auch auf anderer Basis man spürt auch im Herzen also eine andere Erweiterung.”

Interviewerin (deutsch): “Und ist dir auch eine bestimmte Wirkung aufgefallen zwischen einem Makâm und der Wirkung auf ein konkretes Organ?”

Maria (spanisch): “Si también has notado, según una Makâm una tonalidad específica, si has notado en alguna parte del cuerpo, así más concreto.“

Juan (spanisch): “Sobre todo en los brazos.”

3.) Interview mit Christine Köhlmeier

Katharina Scherner im Gespräch mit Christine Köhlmeier, Torronteras, 04.08.2010 [00:01-06:37 min.]

Interviewerin: „Wie bist du dazu gekommen an dem Seminar teilzunehmen?“

Christine Köhlmeier: „Ich bin durch meinen Partner, den René, der schon lange Sachen beim Oruç macht dazu gekommen.“

Interviewerin: „Hast du dich davor noch informiert, was genau die altorientalische Musiktherapie ist oder was die Wirkung und die Hintergründe sind, auf denen die altorientalische Musiktherapie aufbaut?“

Christine Köhlmeier: „Nein eigentlich nicht, ich habe mich einfach überraschen lassen.“

Interviewerin: „Oruç in seinem Seminar zeigt eine Verbindung zwischen der altorientalischen Musiktherapie und religiösen Aspekten des Mevlevi Ordens auf, die er in die altorientalische Musiktherapie integriert. Diese Kombination begründet einen wichtigen Grundstock dieser Musiktherapie. Wie relevant empfindest du einen religiösen Einfluss in der altorientalischen Musiktherapie?“

Christine Köhlmeier: „Ich denke grundsätzlich, dass es wahrscheinlich eher um etwas Spirituelles geht, das Wort religiös passt hier nicht wirklich und wenn es um Heilung und den Kern des Menschen geht, geht es immer um etwas Spirituelles, und das ist hier halt auf dem Hintergrund vom Islam.“

Interviewerin: „Aber heißt das für dich, dass die Musiktherapie nur funktionieren kann, wenn ein religiöser Glaube dahinter steht?“

Christine Köhlmeier: „Nein das glaub ich nicht [...] ich glaub, dass es eine eigenständige Wirkung hat, ob ich jetzt im Islam steh oder nicht. [...] Ich glaub das hat die Wirkung einfach. Also ich habe auch schon eine Wirkung bei Menschen gesehen, die keinen Bezug zum Islam haben. Das tut einfach gut [...] ich glaub da verbindet sich etwas im Menschen [...] in jedem Menschen, da muss ich nicht unbedingt an den Islam glauben.“

Interviewerin: „Du hast ja jetzt schon einige Tage an dem Seminar teilgenommen. In wie weit hattest du schon ein spezielles Erlebnis in Bezug auf eine Wirkung der altorientalischen Musiktherapie?“

Christine Köhlmeier: „Es ist einfach eine gute Entspannung auf jeden Fall, was i kenn, es is eine gute und eine intensive Entspannung, eine tiefe Entspannung und ich kenn das auch von Körperarbeiten, die nicht mit dieser Art von Musik zu tun haben [...] also diese tiefe Wirkung ganz tief im Körper drinnen haben die auch also nicht nur eine Muskelentspannung.“

Interviewerin: „Was ist dir aufgefallen in Bezug auf die Wirkung der verschiedenen Makâmat auf gewisse Körperteile in der aktiven oder rezeptiven Musiktherapie?“

Christine Köhlmeier: „Ich liebe rezeptive Musiktherapie [...] ich könnte das jeden Tag machen. Also was ich glaub, also ich merk das schon [...] also ich mach auch sonst Körperarbeit und ich hab heuer im Sommer eine Woche gemacht, also das is eine Körperarbeit in der man berührt wird, wo der Therapeut dich berührt [...] und ich habe gemerkt, dass die passive Musiktherapie bei mir dieselbe Wirkung hat [...] also als ob man mich berührt. Vor allem diese muss ich auch dazu sagen, also live...also wenn man live spielt noch mehr als nur auf der Cd [...] es is auch nicht nur eine Körperentspannung, es ist ein sehr zu mir kommen. Ich weiß nicht wie man das besser ausdrücken kann.“

Interviewerin: „Was war dein Ziel dieses Seminar zu machen?“

Christine Köhlmeier: „Ich hatte kein bestimmtes Ziel, ich mach das weil das mein Partner schon seit Jahren macht und finde so Meines drinnen, sicher anders als er [...] kein bestimmtes Ziel, sondern es tut meiner Seele gut.“

Abstract

Dr. Oruç Güvenç gilt als Wiederentdecker und wichtiger Vertreter der altorientalischen Musiktherapie. In dieser Diplomarbeit geht es um die Vermittlung und Bedeutung der altorientalischen Musiktherapie im europäischen Raum, die anhand eines Seminars der altorientalischen Musiktherapie in Spanien, Torronteras, welches von Dr. Oruç Güvenç geleitet wurde, analysiert wird.

Dabei wird vor allem die Fragestellung behandelt, in wie weit die Makâm-Musik, sowie die pentatonische zentralasiatische Musik, die innerhalb der altorientalischen Musiktherapie ihre Verwendung finden, eine Wirkung auf die Patienten und Patientinnen oder in diesem Falle SeminarteilnehmerInnen haben kann. Um diese Wirkung genau darstellen zu können wird ein Überblick über das Makâm-System als solches und die seit dem 9. Jh. beschriebene Wirkung dieser gegeben. Die altorientalische Musiktherapie integriert in der Ausführung Dr. Oruç Güvençs eine Verbindung mit dem Schamanismus und dem Sufismus. Besonders der Sufismus findet seine Bedeutung, indem der Koran und das Mesnevi als Grundlage gewisser Praktiken, wie zum Beispiel dem Zikir herangezogen werden. Diese Verknüpfung des Sufismus und der altorientalischen Musiktherapie wird genau anhand der Inhalte, Wurzeln und der Vermittlung der altorientalischen Musiktherapie während des Seminars beleuchtet, um damit darzustellen, inwieweit der islamische Glaube für eine Wirkung der altorientalischen Musiktherapie relevant ist.

Güvenç als Charismatiker, im Sinne Max Webers Definition eines solchen, wird in dieser Arbeit herangezogen, um die Bedeutung der altorientalischen Musiktherapie innerhalb einer westlich-orientierten modernen Welt darzulegen.

Zwei unterschiedliche Stränge können als Resultate dargelegt werden. Zum einen kann aufgrund der Ergebnisse von einer alleinigen Wirkung der Makâm-Musik auf Patienten und Patientinnen ausgegangen werden, zum Beispiel im Falle eines Komapatienten oder einer Komapatientin, zum anderen kann von einer anderen Wirkung gesprochen werden, sobald der/die PatientIn oder SeminarteilnehmerIn sich aktiv mit der altorientalischen Musiktherapie beschäftigt. Hierbei handelt es sich um einen Aspekt der Selbstheilung, der zusätzlich zu der Wirkung der Makâm-Musik im Sinne der Heilung durch Sufitraditionen, wie dem Drehen oder den Rezitationen aus dem Koran von den Patienten hinzugezogen wird. Eine Wirkung kann hier nur dann auftreten, wenn der Bezug zu einem Glauben an die altorientalische Musiktherapie mit ihren gesamten Hintergründen, der Spiritualität die diese umgibt und dem vermittelten Wissen Dr. Oruç Güvençs gegeben ist.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Katharina Scherner
 geboren am 16.11.1987 in Wien
 österreichische Staatsbürgerin

Ausbildung

1994 - 1998	Volksschule Wagram
1998 - 2006	BRG/ Borg St. Pölten mit Schwerpunkt Musik, Abschluss mit
2006	AHS Matura
ab 2006	Beginn mit den Studien Musikwissenschaft und Germanistik an der Universität Wien

Sprachliche Kenntnisse

Englisch, Französisch, Spanisch

Sonstiges

Praktikum beim Wiener Volksliedwerk (Praktikantin fürs
Wean Hean Festival) 15.03.2010-21.05.2010
 Praktikum für Deutsch als Fremd- und Zweitsprache an der
 VHS Ottakring April/Mai 2011
 Praktikum bei *Music in Progress* in Berlin April-Juni 2012