



„Give sorrow music...“

-

Die Verwendung von Sepulkralmusik
bei christlichen Bestattungen in Deutschland

Masterarbeit vorgelegt im Rahmen der Master-Prüfung für den
Masterstudiengang Lehramt an Gymnasien im Teilstudiengang Musik

von Christian Lange, B.A.

Hannover, den 13. Dezember 2012

Erstprüfender: Prof. Dr. Christoph Louven
Zweitprüfender: Ulrich Schlie

Inhalt

	Seite
1. Einleitung	1
2. Theorien des Trauerns	5
2.1. Phasenmodelle	7
2.1.1. Sterbephasen nach Kübler-Ross	8
2.1.1.1. Nichtwahrhabenwollen und Isolierung	10
2.1.1.2. Zorn	11
2.1.1.3. Verhandeln	12
2.1.1.4. Depression	13
2.1.1.5. Zustimmung	14
2.1.2. Trauerphasen nach Spiegel, Kast und Bowlby/Parkes	14
2.1.2.1. Die Phasen des Schocks oder des Nicht-Wahrhaben-Wollens	16
2.1.2.2. Die Phasen der tiefen Emotionalität	18
2.1.2.2.1. Die Phase der Kontrolle nach Spiegel	18
2.1.2.2.2. Die Phase der aufbrechenden Emotionen nach Kast	19
2.1.2.2.3. Die Phase der Sehnsucht und des Suchens	20
2.1.2.2.4. Die Regression	22
2.1.2.3. Die abschließenden Phasen	25
2.1.2.3.1. Die Phase der Adaption nach Spiegel	25
2.1.2.3.2. Die Phase des neuen Selbst- und Weltbezugs nach Kast	26
2.1.2.3.3. Desorganisation und Reorganisation nach Bowlby/Parkes	27
2.2. Zwei-Achsen Modell nach Rubin	28
2.3. Duales Prozessmodell nach Stroebe/Schut	32
3. Wirkung von Musik auf Emotionen	39
3.1. Darling, they´re playing our tune	42
3.2. Chill-Erleben	44
3.3. Situative Musikpräferenzen	50
4. Äußere Bedingungen	53
4.1. Ablauf einer Trauerfeier und Einsatz der Musik	54
4.2. Kirchliche Vorgaben	58
5. Forschungsstand	61
5.1. Begrifflichkeiten	62
5.2. Bedeutung von Musik in Zeiten der Trauer	63
6. Untersuchung	67
6.1. Vorüberlegungen und Inhalt	67
6.2. Vorüberlegungen und Methode	70
6.2.1. Interviewleitfaden und Protokollbogen	72
6.2.2. Auswahl der Experten	73
6.2.3. Durchführung des Interviews und der Befragung	74
6.2.4. Auswertung des Materials	75
6.3. Erwartungen	76
7. Ergebnisse	78
7.1. Das Repertoire	78

7.1.1. Aussuchende(r)	82
7.1.1.1. Begründung	85
7.1.1.2. Musikalische Alltagspräferenzen	88
7.1.1.3. Religiosität	90
7.1.1.4. Verstorbener	93
7.1.1.4.1. Alter	93
7.1.1.4.2. Musikalische Aktivität	96
7.1.1.4.3. Art und Weise des Todes	98
7.1.2. Ort	99
7.1.3. Medium	100
7.1.4. Funktion	103
7.1.4.1. Emotionale Wirkung	109
7.1.4.1.1. Intendierte Wirkung	110
7.1.4.1.2. Beobachtbare Wirkung	111
8. Interpretation der Ergebnisse	114
8.1. Das Repertoire	114
8.2. Der Aussuchende und die Begründungen	116
8.2.1. Die Angehörigen	116
8.2.2. Der Geistliche	119
8.2.3. Der Bestatter	120
8.2.4. Der Verstorbene	123
8.3. Funktionen und Wirkung	124
9. Ergebnisdiskussion	126
10. Fazit	129
11. Literaturverzeichnis	132
12. Internetquellen	134
13. Abbildungsverzeichnis	135
14. Anhang	136

1. Einleitung

*„Give sorrow words:
The grief that does not speak
Whispers the o'er-fraught heart, and bids it break.“¹*
(Malcom in ‚Macbeth‘, 4. Akt, 3. Szene)

„Give sorrow words...“² – Diese Worte hat Shakespeare dem Malcom in seinem Drama ‚Macbeth‘ in den Mund gelegt und gibt hier ein Postulat dafür ab, seiner Trauer und seinem Schmerz durch das Wort Ausdruck zu verleihen. Dass dieses Postulat auf der einen Seite aus trauerpsychologischer Sicht nicht vollständig zu generalisieren ist, jedoch in seiner Richtigkeit auch auf Musik als Ausdruck und Gestalt von Trauer übertragbar ist, wird im Verlauf dieser Arbeit deutlich. Hierin begründet sich der Titel „Give sorrow music...“ und ist somit auch als Aufruf dazu zu verstehen der Trauer gerade zu dem Anlass einer Begräbnisfeier auch durch die Musik klingende Gestalt zu verleihen.

Das Thema der Trauermusik befindet sich in verschiedenen paradoxen Zuständen. Zunächst ist es als Bestandteil des Themas ‚Tod‘ ein Sujet, das früher oder später jeden Menschen betreffen wird, aber trotzdem scheint es weiterhin mit großen Berührungängsten, auch seitens der musikwissenschaftlichen Forschung, behaftet zu sein.³ Trotz des Daseins als eher tabubehaftetes Thema gibt es in periodischen Abständen immer mal wieder gesellschaftliches Interesse an diesem Thema. Dieses wird vor allem in Einzelfällen durch mediale Präsenz deutlich, die diesem Thema zum Beispiel bei der Bestattung populärer Persönlichkeiten gegeben wird. Genannt seien hier die Begräbnisfeier der Prinzessin Diana im Jahre 1997, bei der der Musiker Elton John eine umgedichtete Version seines Liedes ‚Candle in the Wind‘ vortrug⁴ oder die Bestattung des Entertainers Dirk Bach im Oktober 2012, deren Zeremonie hauptsächlich daraus bestand 21 verschiedene Lieblingstitel des Komikers und Schauspielers zu hören und dazu regelrecht zu feiern⁵. Ferner zeugt eine im November 2012 gesendete Themenwoche der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten im deutschsprachigen Raum, bei der es auch eine

¹ Clark, William George (Hg.), Macbeth. William Shakespeare, Oxford 1871, S. 60.

² Ebd.

³ Vgl. Gembris, Heiner, Die Musik am Grab. Bedeutung von Musik in Zeiten der Trauer, in: Kalisch, Volker, musica et memoria. Trauermusik durch die Jahrhunderte, Essen 2007, S. 31.

⁴ Vgl. Dudda, Petra u.a., <http://www.prinzessin-diana.de/beerdigung.htm>, Stadthagen 1998, Letzter Zugriff: 20.11.2012, 22:18 Uhr.

⁵ Vgl. Pientka, Andrea, http://www.focus.de/kultur/kino_tv/beisetzung-von-dirk-bach-bachs-freunde-tanzten-zu-meat-loaf-um-den-sarg_aid_834929.html, München 2012, Letzter Zugriff: 20.11.2012, 22:16 Uhr.

Dokumentation über die Geschichte und den Wandel von Musik bei Trauerfeiern gab, von Bemühungen dem Thema Tod aus der Versenkung zu helfen⁶.

Insgesamt ist das Thema der Musik bei Trauerfeiern auf Seiten der musikwissenschaftlichen Forschung jedoch nachwievor ein „bewusst oder unbewusst tabuisiertes Thema“⁷, weshalb diese Arbeit unter anderem als Ausgangspunkt und Vorstudie zu Problemfeldern der Trauermusik zu sehen ist. Damit wird gleichzeitig einem allgemein wissenschaftlichen Trend gefolgt, der Sterben und Tod in den vergangenen Jahrzehnten in zunehmender Weise zum Forschungsgegenstand macht. Die Begründungen hierfür sind nicht zuletzt in einer Beschleunigung des Wandels im Umgang mit Sterben und Tod oder in dem schnellen Anwachsen der Erkenntnisse von Naturwissenschaft und Medizin und deren Eingriffsmöglichkeiten am Lebensende zu suchen. Ferner spielt auch das Missverhältnis zwischen technologischem Fortschritt und der allgemeinen moralischen Akzeptanz eine wesentliche Rolle.⁸ Hinsichtlich des mit dem Tod verknüpften Themas der Trauer muss man zusätzlich sagen, dass viele Ausdrucksformen dieser aus dem öffentlichen Raum zum Großteil verschwunden sind und sich hier auch ein Wandel seit dem Ende des zweiten Weltkrieges gezeigt hat. Genauso substantielle Änderungen haben sich in Bestattungsriten, Traueranzeigen und künstlerischen Darstellungen von Sterben und Tod aufgetan, sodass sich die Formen des Umgangs mit dem Tod verwandten Themen immer mehr von Konventionen und Traditionen lösen.⁹ Sicherlich ist die wissenschaftliche Beschäftigung mit einem solchen Thema jedoch im Besonderen neben allgemeinen ethischen Problemen wie „Beeinträchtigung des Befindens, Mangel an Respekt vor der Privatsphäre, Mangel an Vertraulichkeit persönlicher Daten, Information und Mißinformation bezüglich Methode oder Zweck der Untersuchung, unbekannte Beobachtung, Zuteilung zu unbehandelten Kontrollgruppen“¹⁰, die jegliche Forschung betreffen können, vor allem auch spezifischen ethischen Problemen unterworfen. Hier lassen sich beispielsweise die Vertretbarkeit der Erzeugung oder Verstärkung von Todesangst, die unvorbereitete Konfrontation mit dem Thema Tod und Sterben oder die Verlängerung menschlichen Lebens zu Forschungszwecken durchaus diskutieren.¹¹

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen verfolgt die vorliegende Arbeit zunächst das Ziel herauszufinden, welche Musik bei christlichen Bestattungen in Deutschland überhaupt zum

⁶ Vgl. ARD Film, „Zum Sterben schön - Musik für das Finale“, gesendet: Freitag, 23.11.2012, 1:00 Uhr.

⁷ Gembris, 2007, S. 32.

⁸ Wittwer, Héctor u.a. (Hg.), Sterben und Tod. Geschichte – Theorie – Ethik, Stuttgart u.a. 2010, S. VII.

⁹ Vgl. Wittwer, 2010, S. VII.

¹⁰ Schuler, Heinz, Zehn Thesen zu forschungsethischen Problemen in der Thanato-Psychologie, in: Howe, Jürgen u.a., Tod Sterben Trauer. Bericht über die 1. Tagung zur Thanato-Psychologie vom 4.-6. November 1982 in Vechta, Frankfurt am Main, 1984, S. 35.

¹¹ Ebd.

Einsatz kommt. Kirchliche Bestattungen in Deutschland machen hierbei noch immer den Großteil der Bestattungen aus. Bei 858.768 Todesfällen in Deutschland im Jahre 2010 ist wegen der in Deutschland herrschenden Beisetzungspflicht davon auszugehen, dass es – sofern wahrscheinlich fast alle dieser Todesfälle innerhalb Deutschlands beigesetzt wurden – ein Anteil von 63,48 % ist, der bei 548.241 christlichen Bestattungen im gleichen Jahr kirchlich beigesetzt wurde.¹² Das spezifisch Christliche kann jedoch auch in Bestattungen gefunden werden, die nicht vornehmlich nach der christlichen Liturgie ablaufen, sondern vor dem Hintergrund der abendländischen Tradition nur in Form und Ablauf christlich geprägt sind. So gibt es mittlerweile Formen der Bestattung, die ohne einen kirchlichen Abgesandten, jedoch durchaus mit einem christlichen Anspruch – beispielsweise durch spezifisch christliche Gebete – vorgenommen werden. Neben dem Ziel der Erhebung des Repertoires bei Begräbnisfeiern durch von Bestattern durchgeführten musikalischen Protokollen, ist es ferner ein Anliegen herauszufinden, welche Begleitumstände zum Einsatz der Musik gehören. Dazu gehören unterschiedliche Begründungen des Aussuchens der Musik genauso, wie eventuelle Funktionen oder intendierte bzw. beobachtete Wirkungen. Diese Begleitumstände werden hier vornehmlich durch leitfadengestützte Experteninterviews – in dieser Untersuchung werden Bestatter befragt – erhoben, während zusätzlich auf den musikalischen Protokollen der Bestatter frei beantwortbare Fragen diese Interviews ergänzen.

Da ein Fokus der vorliegenden Arbeit auf den Wirkungen und Wirkungsweisen der Trauermusik liegt, ist es zu Beginn der Arbeit essentiell wichtig zu wissen wie der Trauerprozess zu beschreiben ist, in dem sich die Hörer der Musik befinden, die im Falle einer Bestattung auch Aussuchende sein können. Hierzu werden zunächst unterschiedliche Phasenmodelle dargestellt, die den Vorteil der genaueren Verhaltensbeschreibung von Trauernden bieten. Zusätzlich werden Beispiele aus der aktuellen psychologischen Trauer-Forschung erläutert, die eher den Prozess selbst beschreiben und so den Blick auf das Phänomen der Trauer weiten. Hier werden in den Kapiteln schon Anknüpfungspunkte an die Fragestellung hinsichtlich der Trauermusik versucht herzustellen. Im Anschluss an diese Klärung der Gefühlslage derjenigen, die die vorrangigen Adressaten der Musik sind, wird anhand dreier Untersuchungen aufgezeigt, wie Musik auf die Emotionswelt wirken kann. Dabei wird auch hier versucht, diese in den Kontext von Sepulkralmusik zu stellen. Nachdem dann äußere Bedingungen, wie die kirchlichen Vorgaben, und der allgemeine Forschungsstand geklärt sind, wird die Untersuchung zunächst hinsichtlich ihrer methodischen und inhaltlichen Vorüberlegungen begründet. Im

¹² Vgl. Statistisches Bundesamt (Hg.), Statistisches Jahrbuch. Deutschland und Internationales, Wiesbaden 2012, S. 65/130/131.

sechsten Kapitel folgt dann die Darstellung der Ergebnisse, wobei das darauf folgende siebte Kapitel der Versuch einer umfassenden Interpretation und Deutung der Ergebnisse ist. Abschließend wird die Methodik der Untersuchung selbst einem kritischen Blick unterzogen bevor im Fazit weitere Untersuchungsmöglichkeiten und aus den Ergebnissen folgende Konsequenzen aufgezeigt werden sollen.

2. Theorien des Trauerns

Schon lange wird versucht zu verstehen, wie Menschen mit Verlusterfahrungen umgehen und wie der Mensch im Speziellen auf den Verlust eines geliebten oder nahestehenden Menschen reagiert. So hat sich als zuerst Sigmund Freud in seinem Aufsatz „Trauer und Melancholie“ (1916/17) dazu geäußert. Er stellt in seinen Ausführungen die Trauer der Melancholie gegenüber, wobei er sich vornehmlich auf die Melancholie bezieht, deren einziger Unterschied zur Trauer in einer zusätzlichen „Störung des Selbstgefühls“¹³ bestehe, „sonst aber ist es dasselbe“¹⁴. Freud prägte ferner den Begriff, der ‚Trauerarbeit‘, womit vornehmlich der Prozess gemeint ist, den Trauer vollzieht. Diesen Vorgang beschreibt Freud folgendermaßen: „Die Realitätsprüfung hat gezeigt, daß das geliebte Objekt nicht mehr besteht, und erläßt nun die Aufforderung, alle Libido aus ihren Verknüpfungen mit dem Objekt abzuziehen. Dagegen erhebt sich ein begreifliches Sträuben [...]. Jede einzelne der Erinnerungen und Erwartungen, in denen die Libido an das Objekt geknüpft war, wird eingestellt, überbesetzt und an ihr die Lösung der Libido vollzogen.“¹⁵ Damit ist das Ziel der Trauerarbeit nach Freud erst erreicht, wenn es zur verstorbenen Person keinerlei emotionale Bindung mehr gibt.¹⁶ Dieses Verständnis einer Genesung wird mittlerweile kritisch betrachtet, da „ein Endpunkt der Trauerarbeit im Sinne einer Genesung oder Wiederherstellung des Trauernden [...] empirisch nicht zuverlässig nachgewiesen“¹⁷ sei. Freuds maßgeblicher Verdienst ist vornehmlich, dass er Trauer überhaupt in seinen Abhandlungen zum Thema gemacht hat und dadurch sowohl die Voraussetzungen für weitere Forschung zur Trauerarbeit geschaffen, aber auch schon auf die Möglichkeit der pathologischen, d.h. krankhaften, Verarbeitung eines Verlustes hingewiesen hat.¹⁸ Im Folgenden sollen daher unterschiedliche Klassen von Trauertheorien beschrieben und erklärt werden wie sie Wittwer et al. (2010) aufgezeigt haben, um einen umfassenden Einblick in die Ergebnisse der Trauerforschung zu bekommen. Dieser Einblick soll gleichzeitig Grundlage dafür sein, zu verstehen in welchem psychischen Zustand sich Trauernde befinden, um später Rückschlüsse daraus ziehen zu können, mit welcher Begründung und in welcher Stimmung Musik bei Trauerfeiern ausgewählt wird. Gleichzeitig wird versucht theoretische Bezüge zwischen dem jeweiligen Modell und dem Thema der Trauermusik herzustellen. Problematisch ist hierbei, dass der genaue psychische Zustand durch die spätere Erhebung nicht ausreichend valide erhoben werden kann, da eine direkte Befragung der die Musik auswählenden Personen

¹³ Freud, Sigmund, Trauer und Melancholie, in: Freud, Sigmund (Hg.), Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse IV (1916/17), Leipzig u.a. 1918, S. 289.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Vgl. Znoj, Hansjörg, Komplizierte Trauer, Göttingen u.a. 2004, S. 6.

¹⁷ Wittwer, 2010, S. 54.

¹⁸ Vgl. Spiegel, Yorick, Der Prozeß des Trauerns, München 1973, S. 36.

aus ethischen Gründen und Gründen der Pietät nicht stattgefunden hat. Hierzu wären seelsorgerische und psychologische Kompetenzen – wie beispielsweise in den Interviews von Kübler-Ross mit Sterbenden – erforderlich, die für den Rahmen dieser Arbeit nicht akquiriert werden konnten. Dennoch können aber allgemeine Rückschlüsse auf die auf Grundlage der Beobachtungen der befragten Bestatter gezogen werden.

Nach Wittwer et al. können Theorien des Trauerns allgemein in vier Klassen eingeteilt werden. Zunächst werden (1) „Theorien zu kritischen Lebensereignissen im Allgemeinen“¹⁹ genannt, welche hier aber nicht näher thematisiert werden, da der Focus auf die speziell auf Trauer bezogenen Theorien liegen soll. Hierzu gehören (2) „Allgemeine auf Trauer bezogene Theorien“²⁰ wie sie die hier vorgestellten Phasenmodelle von Kübler-Ross (1971), Kast (1991) und Spiegel (1973) sind, aber auch das Modell von Bowlby/Parkes (1979) – fußend auf der Bindungstheorie Bowlbys – und das Zwei-Achsen-Modell von Rubin, welche ebenfalls unten erläutert werden. Ferner (3) „Spezifische Modelle der Bewältigung von Verlust Erfahrungen“²¹ wie beispielsweise die *Theorie der Wiederherstellung von Sinn(haftigkeit) bei Verlust Erfahrungen*²² von Neimeyer et al. (2001); ein konstruktivistisches Modell, das im Rahmen dieser Arbeit keine weitere Erläuterung finden wird, da es hier vor allem um rhetorische Aspekte in der psychotherapeutischen Behandlung Trauernder geht. Und schließlich (4) „Integrative Modelle des Trauerns“²³ wie das *Duale Prozess Modell der Bewältigung von Verlust Erfahrungen*²⁴ von Stroebe und Shut, welches abschließend weiter unten seine Erläuterung erfährt.²⁵

Im Folgenden findet sich also eine Auswahl der zahlreichen Modelle, die die Trauer beschreiben und versuchen in Strukturen zu denken. Dazu wurden zunächst die populären Phasenmodelle dreier unterschiedlicher Autoren ausgewählt, wobei Kübler-Ross (1971) das wahrscheinlich populärste Modell im deutschsprachigen Raum geschaffen hat, während aber auch Verena Kast (1991), Yorrick Spiegel (1973) und Bowlby/Parkes (1979) jeweils Modelle geschaffen haben, die in der Bestattungspraxis und der Arbeit mit Trauernden durchaus bekannt sind. Phasenmodelle bieten hierbei den Vorteil der sehr genauen Beschreibung von Verhaltensweisen der Trauernden, welche dann in bestimmte Stadien eingeteilt werden. Immer wieder betont werden hier die fließenden Übergänge und die durchaus auch etwas variable Reihenfolge, bzw. die Dynamik der Modelle. Desweiteren sind dies die Modelle, die vielen Be-

¹⁹ Wittwer, 2010, S. 54.

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd.

²² Im englischen Original: „Meaning Reconstruction & the Experience of Loss“.

²³ Wittwer, 2010, S. 54.

²⁴ Im englischen Original: „Dual Process Model of Coping with Bereavement“.

²⁵ Vgl. Wittwer, 2010, S. 54.

stattern – auf Anfrage auch den in den für diese Studie interviewten Bestattern – bekannt sind und vor deren Hintergrund die Verhaltensweisen der Trauernden betrachtet werden. Dennoch kann sicherlich begründete Kritik an den Phasenmodellen der genannten Autoren geübt werden: „So intuitiv einleuchtend die Aussagen von Psychoanalyse und Bindungstheorie auch sein mögen – in neuerer Zeit werden sie zunehmend kritisch eingeschätzt (vgl. z.B. Hagan 2001; Neimeyer 2001a). So seien unterscheidbare Phasen einerseits und ein Endpunkt der Trauerarbeit im Sinne einer Genesung oder Wiederherstellung des Trauernden andererseits empirisch nicht zuverlässig nachgewiesen. Ferner gebe es kein universelles, normatives Muster des Trauerns und das Konzept der Trauerarbeit berücksichtige nicht die soziale Einbindung, in der sich Trauern in der Regel vollziehe.“²⁶ Aus diesem Grund werden im Anschluss an die Beschreibung, der an der nachwievor gängigen Praxis orientierten Modelle, Beispiele aktueller Trauerforschung erläutert. Dies sind exemplarisch die Modelle von Rubin (1999) und Stroebe/Schut (1999/2001), von denen beide eine neue Denkweise des Trauerphänomens bieten und den Prozess in seiner Dynamik – hierbei vor allem das duale Prozessmodell von Stroebe und Schut (1999/2001) – anders beschreiben, als es die Phasenmodelle leisten können. Aus der Denkweise dieser Modelle ergeben sich ebenso andere Möglichkeiten den Einsatz von Musik bei Trauerfeiern zu bedenken und die Funktion bzw. Chancen, die durch die Auswahl der Musik entstehen, in einen anderen Kontext zu stellen.

2.1. Phasenmodelle

„Der amerikanische Psychologe Shand sagt in seinem Buch ‚The Foundations of Character‘ (1914): ‚Die Natur der Trauer ist so vielseitig, ihre Auswirkungen in den einzelnen Charakteren so unterschiedlich, daß es schwierig, wenn nicht unmöglich für jeden einzelnen Autor ist, volle Einsicht in jede von ihnen zu zeigen.“²⁷ Eine Möglichkeit der Einsicht in die Trauerarbeit, stellen sogenannte Phasenmodelle der Trauer dar, die den Prozess des Trauerns in unterschiedliche Stadien einteilen und somit versuchen zu systematisieren. Diese Modelle sind aufgrund ihrer guten Nachvollziehbarkeit sehr beliebt und werden in Lehre und Ausbildung häufig gebraucht, weshalb sie, wie oben erläutert, auch hier ihren Platz finden. Znoj postuliert, dass es empirisch gesicherte Befunde für die phasischen Verläufe der Trauer nicht gebe.²⁸ Selbst die Autoren solcher Modelle und Theorien weisen darauf hin, dass eine Vergleichbarkeit der Ergebnisse unterhalb der unterschiedlichen Theorien schwer möglich ist, da die Daten auf immer unterschiedliche Weise erhoben wurden oder Ergebnisse teils auf Erfah-

²⁶ Wittwer, 2010, S. 54.

²⁷ Zitiert nach: Spiegel, 1973, S. 57.

²⁸ Vgl. Znoj, 2004, S. 6.

rungswerten beruhen und man so zu unterschiedlichen Phaseneinteilungen kommt.²⁹ Jedoch beinhalten diese Modelle eine große Wertigkeit als „Heuristiken“³⁰ und stellen somit eine Orientierung für Trauernde und nahestehende Personen dar. Somit ergibt sich hier auch eine Chance hinsichtlich der Beobachtungen für die Auswahl aber auch die Kategorisierung von Trauermusik. Hier können zumindest theoretische Verknüpfungen zwischen der jeweiligen Phase – und damit dem Befinden der Trauernden – und der Auswahl von Musik geknüpft werden, die dem Verständnis von Trauermusik zuträglich sind. Die im Folgenden beschriebenen Phasen-Modelle sind zunächst das sehr bekannte und für weitere Phasen-Modelle als Inspiration genutzte Modell von Kübler-Ross, welches sich zunächst auf Sterbende bezieht, jedoch übertragbar und gewinnbringend für das Verstehen eines jeden Verlustes sind (s.u.). In einem weiteren Schritt erfolgt der Übergang auf Phasen-Modelle der Trauer und des Verlustes, die in einer Art textlichen Synopse zusammengetragen werden. Die synoptische Darstellungsweise hat hier den Vorteil, dass die Parallelen und Unterschiede direkt deutlich werden und deutlich werden kann, wie aus ähnlichen Beobachtungen unterschiedliche Verläufe entstehen. Die hier ausgewählten Modelle sind eine Auswahl verschiedener Darstellungsweisen der Trauer, die jedoch dadurch, dass sie den zwar höchst individuellen jedoch ebenso Parallelen aufweisenden Vorgang der Trauer beschreiben, selbst auch einige Parallelen aufweisen. Die Auswahl der Modelle von Kübler-Ross, Kast – die ihre Erkenntnisse auf diejenigen von Bowlby/Parkes stützt – und Spiegel zeigt die wesentlichsten und grundlegendsten Modelle auf die andere kleinere Darstellungen zurückzuführen sind, sodass ein repräsentatives Gesamtbild entsteht.

2.1.1. Sterbephasen nach Kübler-Ross

„Wer immer mit Sterbenden zu tun hat, braucht das Wissen um die Beobachtungen, die Elisabeth Kübler-Ross gemacht hat.“³¹ Kübler-Ross war in den 1960er Jahren die erste, die die Verfassung von sterbenden Menschen, die an einer bösartigen Erkrankung litten, in Interviews erhoben, strukturiert und mit den von ihr gemachten Beobachtungen zunächst im englischsprachigen Raum unter dem Titel ‚On Death and Dying‘ (1969) und später im deutschen Sprachraum unter dem Titel ‚Interviews mit Sterbenden‘ veröffentlicht hat, womit sie einen gewichtigen Anstoß zur Sterbe- und Trauerforschung gegeben hat. Dabei betrifft diese Phasen des ‚Sterbens‘ jedoch nicht nur die Sterbenden selbst: „Die von Kübler-Ross erstmals be-

²⁹ Vgl. Spiegel, 1973, S. 58f.

³⁰ Znoj, 2004, S. 6.

³¹ Cardinal, Claudia, Sterbe- und Trauerbegleitung. Ein praktisches Handbuch, Düsseldorf 2005, S. 68.

schriebenen Phasen können wir an uns und anderen auch im Alltag – wenngleich in abgeschwächter Form – immer wieder beobachten: Schon bei jedem relativ banalen Verlust wie dem Verlust des Geldbeutels oder der Hausschlüssel erleben wir in geraffter Form die „Sterbephase“.³² Kübler-Ross (1971) selbst spricht allgemeiner von „verschiedenen Phasen[...], die der Mensch durchzumachen hat, wenn er eine unheilvolle Nachricht erhält“³³, versteht also ihr Konzept auch als eines bei Verlusten im Allgemeinen. Es seien „Verteidigungsmechanismen im psychiatrischen Sinn, Mechanismen zur Bewältigung extrem schwieriger Situationen“³⁴. Somit sind die Phasen ebenso relevant für die Betrachtung von Trauernden, die auch eine schwere Verlusterfahrung zu verarbeiten haben. Die Phasen von Kübler-Ross (1971) stehen ferner Pate für weitere Modelle, und sind, wie auch im Modell von Spiegel deutlich wird, in die Trauerarbeit eingegangen und geben hier Anstöße für ähnlich strukturierte Denkmuster hinsichtlich der Trauer.

Problematisch bei der Einteilung des Sterbens respektive der Trauer ist, die Phasen als starres, chronologisch verlaufendes Muster zu sehen und hinter ihnen eine allgemeingültige Reihenfolge zu vermuten.³⁵ Cardinal (2005) bemüht hier den Vergleich zu Krankheiten, bei denen es zwar immer Übereinstimmungen gibt, jedoch nie genau identische Verläufe, sodass jede Progression höchst individuell und damit so „verschieden und einzigartig [ist], wie es Menschen sind.“³⁶ Kübler-Ross (1971) selbst weist darauf hin, dass die Phasen periodenweise vorkommen können und aufeinander folgen, jedoch ebenso auch gleichzeitig auftreten können.³⁷ So könnte man die Strukturierung durch unterschiedliche Phasen hier eher als Verstehenshilfe für die Umwelt des Verlustleidenden sehen, denn als dogmatische Reihenfolge von Befindlichkeiten. Die fünf Phasen seien zunächst genannt und werden dann im Folgenden mit dem Fokus auf das Originalwerk von Kübler-Ross beschrieben: Nichtwahrhabenwollen und Isolierung, Zorn, Verhandeln, Depression, Zustimmung. Bei der Beschreibung werden die Handlungshinweise für Pflege und Umgang mit den Sterbenden nicht weiter einbezogen, da diese nicht Gegenstand dieser Arbeit sind. Es wird hier eher an passend erscheinenden Nahtstellen versucht eine theoretische Verknüpfung zwischen den Phasen und dem Gegenstand der Trauermusik zu schaffen, während jedoch die Phasen hier vor allem auch als Verhaltensbeispiele verstanden werden können.

³² Student, Christoph, Die Sterbephase. Informationen für Helferinnen und Helfer, Bad Krozingen 2006, S. 1, siehe: <http://christoph-student.homepage.t-online.de/Downloads/Sterbephase.pdf?foo=0.43667018832209214>, Letzter Zugriff: 20. Juni 2012, 10:49 Uhr.

³³ Kübler-Ross, Elisabeth, Interviews mit Sterbenden, Stuttgart 1971, S. 120.

³⁴ Ebd.

³⁵ Vgl. Cardinal, 2005, S. 70.

³⁶ Cardinal, 2005, S. 70.

³⁷ Vgl. Kübler-Ross, 1971, S. 120.

2.1.1.1. Nichtwahrhabenwollen und Isolierung

Die erste Phase, die Kübler-Ross (1971) benennt, ist die Phase des ‚Nichtwahrhabenwollens‘, die sich auch in der Isolierung von der Umwelt manifestiert. Diese Phase äußert sich oft in einer Art Schockzustand, in dem die Betroffenen auf die Nachricht, dass sie an einer bösartigen Erkrankung leiden, zunächst mit Unglauben reagierten, was sich in der Untersuchung von Kübler-Ross (1971) in Äußerungen wie: „Ich doch nicht, das ist ja gar nicht möglich!“³⁸ zeigte. Dieser Unglaube lies sich bei manchen Patienten sogar im konkreten Verhalten nachweisen. Es wird nach einer Namensverwechslung auf Röntgenbildern gesucht und es werden weitere verschiedene Ärzte konsultiert. „Mit solchem gequälten Nichtwahrhabenwollen reagiert ein Patient besonders dann, wenn er unvermittelt und zu früh durch jemanden informiert wird, der ihn und seine Aufnahmebereitschaft nicht wirklich kennt oder ‚es schnell hinter sich haben‘ will.“³⁹ Diese erste Phase lässt sich als Schutzreaktion beschreiben, die vor davor bewahrt emotional überlastet zu werden und dem Betroffenen ermöglicht zunächst Strategien zu entwickeln der Diagnose, bzw. in Trauerfällen der schockierenden Nachricht, Herr zu werden. Cardinal verweist hier auch zusätzlich auf die Möglichkeit, dass bei nahestehenden Personen diese Reaktion ebenso hervorgerufen werden kann.⁴⁰

Das Nichtwahrhabenwollen war in der Untersuchung durch Kübler-Ross (1971) größtenteils vorübergehend, sodass nur drei von 200 Patienten bis zum Schluss diese Haltung beibehielten. Diese Verdrängungstaktik lässt sich auch als Rückzugsmöglichkeit des Betroffenen verstehen, der sich in Momenten, in denen er eigentlich schon über eine realistische Einschätzung des Krankheitsbildes, bzw. des Verlustes, verfügt aber psychisch nicht dazu in der Lage ist länger darüber zu sprechen oder nachzudenken, diese Taktik zu Nutze macht.⁴¹ Ferner stellt die erste Phase auch eine Art der Rücksichtnahme auf das Umfeld dar, in der Form, dass bei Personen, die selbst nicht den Gedanken an ihr eigenes Ende ertragen können, dem Thema der bösartigen Erkrankung ausgewichen wird: „Die Kranken stellen oft sehr rasch fest, mit welcher Schwester oder welchem Angehörigen sie realistisch über ihre Krankheit und das drohende Ende sprechen können; alle anderen, die den Gedanken an ihr eigenes Ende nicht ertragen, verschonen sie mit diesen Themen.“⁴²

³⁸ Kübler-Ross, 1971, S. 41.

³⁹ Kübler-Ross, 1971, S. 41.

⁴⁰ Vgl. Cardinal, 2005, S. 72.

⁴¹ Vgl. Kübler-Ross, 1971, S. 43.

⁴² Kübler-Ross, 1971, S. 44.

2.1.1.2. Zorn

Sozusagen folgerichtig aus der ersten Reaktion des Betroffenen, der Ungläubigkeit wirklich derjenige zu sein, den die Schreckensnachricht betrifft, erscheint die Reaktion des Zorns, der durch die Erkenntnis oder das Realisieren der Diagnose oder der Nachricht hervorgerufen wird: „Warum gerade ich und warum nicht jemand anderes?“ ist eine typische Äußerung, die in dieser Phase getätigt werden könnte.⁴³

Der Zorn des Betroffenen richtet sich hier relativ willkürlich zielgerichtet gegen seine ganze Umwelt. „In dieser Phase haben es die Familie und das Krankenhauspersonal sehr schwer mit dem Kranken, denn sein Zorn ergießt sich ohne sichtbaren Anlaß in alle Richtungen: Die Ärzte taugen einfach nichts, [...]. Die Schwestern werden erst recht zum Ziel des Zorns; was sie nur anfassen, ist falsch [...]. Die Besuche der Familie, ohne Vorfreude und Begeisterung entgegengenommen, werden zu einem Alpdruck, auf den die Angehörigen mit Tränen, mit Schuld- und Schamgefühlen reagieren [...].“⁴⁴ Bei religiösen Menschen ist es zusätzlich möglich, dass der Zorn sich auf Gott richtet, der hier nicht mehr als ein liebender Gott wahrgenommen werden kann, da er das Leiden zulässt. Cardinal (2005) formuliert dies so: „Wenn Gott existiert, wie kann er mir das antun?“⁴⁵ Dieser Theodizee-Gedanke kommt im Wesentlichen bei trauernden Christen von Fall zu Fall sicher ebenso zu tragen.

Verständlich wird diese Reaktion, wenn man die Gründe dafür sucht. Die Sterbenskranken, die von Kübler-Ross (1971) im Interview befragt wurden, fühlen sich nicht nur, sondern sind durch ihre Krankheit sogar vom „vitalen Dasein“⁴⁶ ausgeschlossen. Somit schürt eine gewisse Art von Neid gegen alle, die noch am normalen Leben teilnehmen können, diesen Zorn. „Wohin der Patient auch blickt, findet er Anlaß zum Zorn. Im Fernsehen sieht er junge Leute bei ihren wilden Tänzen, während er im Bett liegen muß und sich kaum rühren kann; [...]“⁴⁷.

Ein weiterer Grund für diesen Zorn ist auch in der Suche nach Beachtung zu finden. Im Vergleich zu globalerem Leiden oder Katastrophen entsteht hier der Gedanke der Bedeutungslosigkeit, dem durch ein Streben nach Beachtung und Aufmerksamkeit versucht wird entgegen zu wirken. Insgesamt ist die Phase des Zorns vor allem auch schwierig für Außenstehende, die in Interaktion mit dem Betroffenen stehen, sodass hier häufig zu beobachten ist, wie Abstand genommen wird, was dem Zorn jedoch nur weitere Gründe gibt.⁴⁸ Im Hinblick auf diese Phase ist es sicherlich auch in der Musikauswahl bei Bestattungen ratsam die Wünsche der

⁴³ Vgl. Student, 2006, S. 3.

⁴⁴ Kübler-Ross, 1971, S. 50f.

⁴⁵ Cardinal, 2005, S. 75.

⁴⁶ Kübler-Ross, 1971, S. 51.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Vgl. Cardinal, 2005, S. 75.

Trauernden ernst zu nehmen und diesen wenn möglich gerecht zu werden, um dem Zorn nicht weiterhin Nahrung zu geben.

2.1.1.3. Verhandeln

Die dritte Phase nach Kübler-Ross (1971) ist das Verhandeln und lässt sich zurückführen auf die kindliche Verhaltensweise einem ‚Nein!‘ der Eltern entgegen zu treten: Das Kind verlangt oder fordert etwas, bekommt eine Absage und reagiert zunächst zornig. Es schließt sich beispielsweise im Zimmer ein und agiert gegenüber den Eltern mit Ignoranz. Nach einer gewissen Zeit wird aber über einen anderen Weg versucht die Entscheidung der Eltern zu untergraben, indem unliebsame Aufgaben übernommen werden oder eine überspitzt freundliche Verhaltensweise an den Tag gelegt wird und schließlich versucht wird über die elterliche Bestimmung zu verhandeln.⁴⁹ „Wenn ich die ganze Woche artig bin und jeden Abend das Geschirr spüle – darf ich dann?“⁵⁰, könnte beispielhaft plakativ die Art und Weise sein, wie die Verhandlung eingeleitet wird. Verbunden mit den Verhandlungen ist die Erkenntnis, dass Zorn und Wut an der eigentlichen Tatsache nichts ändern können – beim Kind und beim Totkranken gleichermaßen – also wird nach einem anderen ‚Lösungsweg‘ gesucht.⁵¹ Wobei die Kranken von den Kindern klar unterscheidet, dass es eine wirkliche Lösung nicht gibt, da der Tod unausweichlich näher rückt. Lediglich über die Zeitspanne bis zum Ableben wird versucht zu verhandeln und dafür werden unterschiedlichste Gründe angeführt: Wichtige Feste oder Stationen im Leben von nahen Verwandten, eigene noch nicht verwirklichte Ziele usw. Diese Verhandlungsphase dauert nach Kübler-Ross (1971) nicht lange an und wird als eher „flüchtig“⁵² beschrieben. Ebenso werden Verhandlungen oft auch nicht deutlich, wenn sie beispielsweise mit einer göttlichen Person geführt werden und so im Stillen geschehen. Die Ursache lässt sich aus psychologischer Sicht unter anderem in Schuldgefühlen finden, was Cardinal (2005) so ausdrückt: „Wer sich plötzlich ‚anständig‘ verhalten will, weiß genau, dass das vorher sichtlich nicht so war.“⁵³

⁴⁹ Vgl. Kübler-Ross, 1971, S. 77.

⁵⁰ Kübler-Ross, 1971, S. 77.

⁵¹ Vgl. Kübler-Ross, 1971, S. 77.

⁵² Kübler-Ross, 1971, S. 77.

⁵³ Cardinal, 2005, S. 79.

2.1.1.4. Depression

Die Phase der Depression lässt sich parallel zur gleichnamigen gesellschaftlich weit verbreiteten Erkrankung sehen. „Niedergeschlagenheit und ein Verlust an früheren Interessen zählen zu den Kernsymptomen. Die Beschwerden manifestieren sich auf der emotionalen, der motivationalen, der kognitiven, der Verhaltens- und der vegetativ-physiologischen Ebene. Der Begriff Depression wird in unterschiedlicher Weise verwendet: in symptomatologischer Hinsicht, als Syndrom und als psychische Erkrankung [...]“⁵⁴ Sicherlich können hier alle drei Begrifflichkeiten in Betracht gezogen werden. In dieser Phase unterscheidet Kübler-Ross (1971) zwei Ausprägungen der Depression, die sich in der unterschiedlichen Herkunft der Depression begründen. Auf der einen Seite beschreibt sie eine Depression, die einen rückwirkenden Kausalzusammenhang hat, während auf der anderen Seite eine Depression steht, die ihren Grund eher in einer Prospektiven findet. Der rückwirkende Kausalzusammenhang findet sich bei den von ihr untersuchten Patienten bei denjenigen, die beispielsweise ein Körperteil aufgrund ihrer Krankheit verloren haben, oder eine Funktion nicht mehr ausüben können. Bei letzterem kann dann die Sorge um die Nachfolge in dieser Position ein Auslöser sein.⁵⁵ Aber auch hinsichtlich Versäumnissen im Leben kann sich der reaktive Aspekt der Depression zeigen. „Die Sterbenden sind von Sorge und eventuellen Schuldgefühlen über das, was sie in ihrem Leben versäumt haben, erfüllt.“⁵⁶

In der prospektiven Art der Depression wird hingegen nicht ein schon stattgefundenen Verlust betrauert, sondern ein noch bevorstehender. Hierbei werden Trennung und Ablösung von allen dem Betroffenen zugehörigen Gewohnheiten und Begebenheiten oder Gegenständen emotionaler Wertigkeit in Gang gesetzt. Hierzu gehören Personen und bei Sterbenden auch der eigene Körper, von denen Abschied genommen werden muss.⁵⁷

Cardinal (2005) weist auf die Schwierigkeit hin, Personen in dieser Phase zu erreichen. Sicherlich wäre das Anliegen einer Trauermusik bei einer Bestattung hier überreizt, wolle man hohe musiktherapeutische Maßstäbe anlegen. Jedoch kann man hier fragen, ob die Musik nicht eventuell auch für Menschen, die sich schon in der Depression befinden, einfach ein Gebiet sein kann, mit dem sie sich in der Trauerzeit beschäftigen und damit der geschilderten Lustlosigkeit entgegen gehen. Ebenso kann dies auch ein Gesprächspunkt für die Bestatter sein, an dem angeknüpft wird und somit die Person erreicht werden kann.

⁵⁴ Luka-Krausgrill, Ursula, Art. Depression, in: Wenninger, Gerd (Hg.), Lexikon der Psychologie 1, Heidelberg 2000, S. 301.

⁵⁵ Vgl. Kübler-Ross, 1971, S. 80f.

⁵⁶ Cardinal, 2005, S. 82.

⁵⁷ Vgl. Cardinal, 2005, S. 82.

2.1.1.5. Zustimmung

Die fünfte von Kübler-Ross (1971) festgestellte Phase ist die der Zustimmung, in der der Betroffene nach den vier diskussionsreichen Phasen zur Ruhe kommt. Bei den Sterbenden kennzeichnet diese Phase eine ruhige Müdigkeit, in der Erwartung des baldigen Ablebens. Jedoch darf „die Phase der Einwilligung [...] nicht als ein glücklicher Zustand verstanden werden: Sie ist fast frei von Gefühlen“⁵⁸. Die Phase wird auch mit einer sich dem ‚Schicksal‘ oder dem Willen Gottes hingebenden bzw. einfach akzeptierenden Haltung verknüpft. „Es scheint eine Zeit der Ruhe vor einer langen Reise zu sein.“⁵⁹ Jedoch erreichen nicht alle Menschen diese Phase, was unterschiedliche Gründe haben kann. Tritt etwa der Tod sehr plötzlich ein, bleibt oft gar nicht die Zeit diesen zu akzeptieren. Aber der Mensch kann auch in einer der anderen Phasen verweilen, ohne je zur Zustimmung zu gelangen und gibt sich so einem Kampf „bis zum Schluss“⁶⁰ hin, der jedoch nicht gewonnen werden kann. Hinsichtlich der Studie von Kübler-Ross lässt sich als Ergebnis zusätzlich festhalten, dass die von ihr Befragten und Beobachteten in dieser Phase auch oft den Besuch von Angehörigen oder anderen Personen verweigern. Der primäre Grund ist hier aber nicht in der Abwendung von diesen Personen, sondern die Hinwendung zum eigenen Selbst.⁶¹

Schließlich lässt sich die Phase der Zustimmung, des Abschließens mit seinem Leben, auch als eine Vervollkommnung des Lebenskreises zeichnen, da sich hier Parallelen zum Zustand in der Kindheit zeigen, wie Kübler-Ross mit den Worten Bettelheims beschreibt, dass es eine Lebenszeit ist in der „nichts von uns verlangt, uns aber alles, was wir brauchten, gegeben wurde.“⁶²

2.1.2. Trauerphasen nach Spiegel, Kast und Bowlby/Parkes

Die nun folgende Darstellung bezieht sich im Gegensatz zu dem Modell von Kübler-Ross (1971) direkt auf Trauernde, erläutert die Modelle von Spiegel (1973) und Kast (1991) und lässt auch Elemente der Bindungstheorie von Bowlby einfließen, auf den sich Kast (1991) selbst auch rückbezieht. Alle drei sind inhaltlich der psychoanalytischen Schule zuzuordnen, während sich Spiegel stark an der Dissertation David Martin Fulcomers orientiert, mit dem Hinweis, dass „einige Akzente anders zu setzen sind“⁶³. Spiegel weist selbst auf die Chance

⁵⁸ Kübler-Ross, 1971, S. 99.

⁵⁹ Cardinal, 2005, S. 86.

⁶⁰ Kübler-Ross, 1971, S. 100.

⁶¹ Vgl. Student, 2006, S. 5.

⁶² Zitiert nach: Kübler-Ross, 1971, S. 105.

⁶³ Spiegel, 1973, S. 58.

seiner Einteilung des ‚normalen‘ Trauerverlaufs in Phasen hin, da durch die Kenntnis eines ‚gesunden‘ Verlaufs die Erkenntnis der pathologischen Trauer vereinfacht wird. „Generell kann man sagen, daß dann von einer pathologischen Trauer gesprochen werden kann, wenn der Trauerprozeß in einer der drei [ersten] Phasen hängenbleibt.“⁶⁴ Genauer beschreibt Spiegel (1973), dass die erste Phase die des Schocks sei, die jedoch durch die zweite Phase der Kontrolle, welche sich vor allem auf Familie und Umwelt bezieht, aufgefangen werden könne. Weiterhin legt er für die dritte Phase ein im psychoanalytischen Sinne regressives Verhalten dar, wie zum Beispiel „stark erhöhte Emotionalität, [...] Ausbrüche von Weinen, Klagen und Aggressionen“⁶⁵, daher nennt er diese Phase Regression. Demgegenüber ist die vierte Phase die der Adaption, also der erneuten Anpassung an gesellschaftliche Vorgänge.⁶⁶ Kast (1991) hat über zehn Jahre hinweg Traummaterial gesammelt und zieht aus ihrer Arbeit als Psychotherapeutin mit Menschen mit depressiven Erkrankungen ihre auf Kübler-Ross (1971) und Bowlby/Parkes (1979) aufbauende Systematik. Sie folgt auch einer Vierteilung, benennt ihre Phasen aber in anderer Weise, wobei sie die erste Phase parallel zu Kübler-Ross (1971) und sich direkt auf diese beziehend als die des Nicht-Wahrhabenwollens tituliert.⁶⁷ Die zweite Phase bei Kast (1991) besteht im Gegensatz zu Spiegel (1973) nicht aus einer Art Kontrolle, sondern aus einem Stadium aufbrechender Emotionen, welches hier letztlich Parallelen zur Phase der Regression bei Spiegel (1973) aufweist. Wohingegen die dritte Phase bei Kast (1991) einen Zustand des Suchens und Sich-Trennens darstellt, ebenfalls mit Parallelen zur Darstellung der Regression bei Spiegel (1973). Die vierte und letzte Phase ist wie auch bei Spiegel (1973) eine adaptive Phase, die Kast (1991) als ‚Phase des neuen Selbst- und Weltbezugs‘ benennt.⁶⁸

Bowlby und Parkes (1979), die in ihren Untersuchungen zeigen wollten, dass nicht nur Verluste oder Trennungserlebnisse in den ersten fünf Lebensjahren krankhafte Auswirkungen auf die spätere Persönlichkeit haben können, sondern dass auch „losses that occur later in life [...] potentially pathogenic [...]“⁶⁹ sein können. Durch Interviews mit Witwen, deren Ehemänner vor kurzer Zeit verstorben waren, erhoben sie ihre Ergebnisse. Bowlby und Parkes (1979) teilen ebenfalls in vier Phasen ein, die sich in eine Phase der Gefühllosigkeit oder Betäubung,

⁶⁴ Spiegel, 1973, S. 59.

⁶⁵ Spiegel, 1973, S. 68.

⁶⁶ Vgl. Spiegel, 1973, S. 58.

⁶⁷ Vgl. Kast, Verena, Trauern. Phasen und Chancen des psychischen Prozesses, Stuttgart 1991, S. 60.

⁶⁸ Vgl. Kast, 1991, S. 61ff.

⁶⁹ Bowlby, John u.a., Separation and Loss within the Family, in: Anthony, Elwyn James (Hg.), The Child in his Family I, New York 1979, S. 197.

eine Phase der Sehnsucht und des Suchens nach der verlorenen Person, die Phase der Desorganisation und Verzweiflung und schließlich die Phase der Reorganisation^{70 71}.

Hinsichtlich der Darstellungsweise sei noch einmal darauf hingewiesen, dass die Phasenmodelle nicht den Anspruch erheben einen chronologisch festgelegten und starren Zeitablauf zu beschreiben. Sie sind vielmehr Beschreibung eines dynamischen Prozesses – womit auch Rückschritte zu schon erlebten Phasen eingeschlossen sind – der auf unterschiedliche Art und Weise betrachtet werden kann und hier zusammenfassend dargestellt wird. Ferner teilt sich die hier gewählte Aufteilung in Anlehnung an Znoj (2004) und auch Langenmayr (1999) in eine Drei-Teilung: „Die klassische Auffassung der Trauerarbeit besteht aus drei Phasen“⁷², die hier leicht abgeändert in (a) den von den Autoren beschriebenen Phasen des Schocks oder des Nicht-Wahrhaben-Wollens, mit denen ein Realisieren des Verlustes verbunden ist, (b) den Phasen der tiefen Emotionalität, zu der die von Spiegel (1973) weiter unten beschriebenen regressiven Bewältigungsmuster genauso zählen, wie das Suchen und die Sehnsucht nach Kast (1991) und Bowlby/Parkes (1979) oder die aufbrechenden Emotionen nach Kast (1991), und schließlich (c) den Phasen der Anpassung und Reorganisation.

2.1.2.1. Die Phasen des Schocks oder des Nicht-Wahrhaben-Wollens

Von eher kurzer Dauer wird – parallel zu den Beobachtungen von Kübler-Ross (1971) – die Phase des Schocks beschrieben. Spiegel gibt sogar an, dass diese Phase „meist nur für wenige Stunden [anhält] und [...] bei längerer Dauer normalerweise nach ein bis zwei Tagen vorüber [ist]“⁷³. Auch Bowlby/Parkes (1979) beschreiben, dass die Phase der Starre eine Phase ist „that lasts from a few hours to a week“⁷⁴, was Kast (1991) in ihren Ausführungen übernimmt. Spiegel (1973) lenkt seinen Fokus auf Todesfälle, bei denen die unheilvolle Nachricht im Krankenhaus oder zumindest von Ärzten übermittelt wird. Hierbei ist die Autorität der Ärzte so hoch einzustufen, dass es nur selten zu ungläubigen Reaktionen auf die Nachricht kommt. Zu beachten sind jedoch die Umstände, unter denen eine solche Mitteilung überbracht wird. Kommt die Nachricht des Ablebens sehr unerwartet oder übermittelt sie eine Person, deren

⁷⁰ Im englischen Original: „Phase of numbness“; „Phase of yearning and searching for the lost figure“; „Phase of disorganization and despair“; „Phase of greater or less degree of reorganization“.

⁷¹ Vgl. Bowlby, 1979, S. 198f.

⁷² Znoj, 2004, S. 6.

⁷³ Spiegel, 1973, S. 58.

⁷⁴ Bowlby u.a., 1979, S. 198.

Autorität nicht so hoch einzuschätzen ist, wie die des Arztes, kommt es häufiger zu Reaktionen der Ungläubigkeit.⁷⁵

Die Schockreaktion selbst äußert sich in „lauter Klage bis zu schweigender, beherrschter Annahme“⁷⁶, was ebenfalls wieder von den Umständen abhängt, unter denen die Nachricht übermittelt wird. Teilweise sind die Trauernden nicht empfänglich für Gespräche und es scheint, als würden sie ihre Umwelt nicht registrieren. Dies macht Spiegel (1973) anhand zweier Beispiele deutlich. Auf der einen Seite exploriert er die Geschichte einer jungen Frau, dessen Mann nach einem Autounfall innerhalb einer Woche verstirbt. Die Reaktion dieser Frau ist ein tiefer Schock, sie brach zusammen, war eine Zeit lang nicht mehr ansprechbar und wirkte völlig abwesend. Später berichtete sie über keinerlei Erinnerung an die Stunden nach dem Ableben ihres Mannes.

Auf der anderen Seite berichtet er von einem älteren Herren, dessen Frau seit mehreren Jahren an einer tödlichen Krankheit litt. Der Todeszeitpunkt konnte kurz vorher bis auf wenige Stunden vorausgesehen werden und bei dessen Eintritt waren nur Arzt und Ehemann anwesend. Während die Reaktion im Beispiel der jungen Frau auf den plötzlichen Tod sehr intensiv war, reagierte der ältere Herr hier sehr gefasst, vergoss keine Träne und regelte schon sehr bald nach dem Zeitpunkt des Todes die organisatorischen Angelegenheiten. Dieses Beispiel macht deutlich wie unterschiedlich die erste Reaktion in Ausprägung und Dauer ausfallen kann und wie sehr sie von den äußeren Umständen abhängt.

Die Unempfänglichkeit für Gespräche beschreibt Kast (1991) so, dass das Umfeld „das optimale Verhältnis zwischen Nähe und Distanz“⁷⁷ finden müsse. Nach ihren Ausführungen handelt es sich in der Phase des Nicht-Wahrhaben-Wollens um einen Gefühlsschock, der den Trauernden in die Empfindungslosigkeit bringt. „Die Empfindungslosigkeit [...] kann meines Erachtens nicht nur als Verdrängung der unangenehmen Nachricht gesehen werden. Sie muß auch als Überwältigung von einem zu starken Gefühl mit dem nicht umgegangen werden kann, gewertet werden“⁷⁸. Bezogen auf die Auswahl der Begräbnismusik könnte sich die Empfindungslosigkeit auch darin wiederfinden, dass die Angehörigen gegenüber der Musikauswahl völlig gleichgültig sind. Die von den Autoren beschriebenen Reaktionen, die sich nach Bowlby/Parkes (1979) sogar in Jubel oder Freude äußern können, sind jedoch als „calm before the storm“⁷⁹ zu betrachten, wie im Folgenden deutlich wird.

⁷⁵ Vgl. Spiegel, 1973, S. 60f.

⁷⁶ Spiegel, 1973, S. 60.

⁷⁷ Kast, 1991, S. 61.

⁷⁸ Kast, 1991, S. 62.

⁷⁹ Bowlby u.a., 1979, S. 199.

2.1.2.2. Die Phasen der tiefen Emotionalität

Nachfolgend werden diejenigen Phasen der drei genannten Autoren beschrieben, die vor allem starke und intensive Gefühlsausbrüche mit sich bringen, die sich aber auch in eher introvertierter Art und Weise zeigen können.

2.1.2.2.1. Die Phase der Kontrolle nach Spiegel

Mit dem Attribut der Kontrolle sind bei Spiegel (1973) zwei Formen gemeint: Zum einen die Kontrolle, „die der Trauernde sich selbst gegenüber ausübt, und die korrespondierende Kontrolle, die Angehörige, Freunde [...] fordern, um der Bestattung eine gesellschaftlich angemessene Durchführung zu sichern.“⁸⁰ Dem Trauernden wird in dieser Phase ein hohes Maß an gesellschaftlicher Aktivität abverlangt und entgegengebracht, was ihn sich selbst als eher passiv wahrnehmen lässt. Wenig möglich ist ihm selbst Entscheidungen zu treffen, was die Aktivität seiner Umwelt eher noch erhöht, während der Trauernde eine immer größere Distanz zu seinen Nächsten empfindet. „Die Phänomene, die die Depressionsforschung als Derealisation und Depersonalisation beschrieben hat, gelten in wenn auch verminderter Form für den Trauernden.“⁸¹ Schließlich sieht sich ein Trauernder in dieser Phase eher als Beobachter der Außenwelt, denn als Teilnehmer am Geschehen, was sich konkret in einer unwirklichen Wahrnehmung der Umwelt äußert. Ferner nehmen Betroffene häufig eine Distanz zum eigenen Selbst wahr und fühlen sich wie fremd sich selbst gegenüber. „Das Ich bleibt aus seinen Weltbezügen herausgelöst, es schaut auf sich hin, ohne sich aber mit seinem Sprechen und Handeln identifizieren zu können.“⁸²

In dieser Phase lassen sich auch Symptome ausmachen, die vor allem die Selbstkontrolle sichtbar machen. Dazu lässt sich primär eine Überaktivität zählen, die kein erkennbares Ziel verfolgt. Die Handlungen des Trauernden sind dabei so gestaltet, als hätte der Verlust nicht stattgefunden, er selbst ist jedoch nicht fähig seinen Alltag routiniert zu durchleben. Ferner zeigt sich eine den Betroffenen selbst nicht erklärbare Reizbarkeit und Verletzlichkeit oder auch ein Misstrauen gegenüber nahen Personen, die ihre Hilfe anbieten. Hier wäre jedoch jede Annahme von Hilfe ein Zugeständnis, dass der Tod wesentliche Änderungen mit sich gebracht hat.⁸³ Trauernde „sehen in jeder Unterstützung einen unberechtigten Eingriff in die angeblich intakte Beziehung zu dem Verstorbenen“⁸⁴.

⁸⁰ Spiegel, 1973, S. 63.

⁸¹ Spiegel, 1973, S. 63.

⁸² Spiegel, 1973, S. 64.

⁸³ Vgl. Spiegel, 1973, S. 65.

⁸⁴ Ebd.

Während Spiegel (1973) die Phase der Kontrolle als einziger der drei Autoren beschreibt, sind Bowlby/Parkes (1979) diejenigen, die die Phase der Sehnsucht und des Suchens an zweiter Stelle nennen. Da die Phase der Sehnsucht und des Suchens ebenfalls von Kast (1991) – jedoch an dritter Stelle in ihren Beschreibungen – übernommen bzw. beschrieben wird, folgt die Darstellung dieser Phase. Die eigentliche zweite Phase von Kast (1991) weist einige Parallelen zu der von Spiegel (1973) ‚Regression‘ genannten Phase, sodass diese nebeneinander dargestellt werden.

2.1.2.2.2. Die Phase der aufbrechenden Emotionen nach Kast

Bei Kast folgt auf die empfindungslose Phase des Nicht-wahrhaben-Wollens die Phase der aufbrechenden Emotionen. Hiermit sind durchaus unterschiedliche und ambivalente Emotionen gemeint. Kast nennt Wut, Trauer und – was im Kontext mit Tod und Sterben vielleicht zunächst verwunderlich scheint – Freude.⁸⁵ Bowlby beschreibt dieses Phänomen noch in der Phase der Betäubung ebenfalls als „Gefühlaufwallung [...] gehobener Stimmung“⁸⁶ wie es in der deutschen Übersetzung heißt. „Es scheint, als wären diese emotionalen Reaktionen, die nach der Phase der Erstarrung aufbrechen, jeweils der Eigenheit des Trauernden gemäß“⁸⁷, stellt Kast (1991) fest und belegt dies mit zwei Beispielen. Zum einen berichtet sie von einem Herren, der unter Angstgefühlen litt, die Aufgaben nach dem Tod seiner Frau nicht alleine bewältigen zu können. Dieser war auch vor dem Todesfall schon ein ängstlicher Mensch gewesen. Eine weitere Person, die Kast beobachtete und befragte war voll von Wut und neigte parallel dazu auch schon vor dem zu betauernden Tod zu „Zornmut“⁸⁸.

Zorn kann nach Kast in unterschiedliche Richtungen gehen. Auf der einen Seite kann der Trauernde seinen Zorn gegen Ärzte oder Verwandte richten, wie es ähnlich schon von Kübler-Ross (1971) in ihren Untersuchungen festgestellt wurde. In seltenen Fällen – und hier bezieht sich Kast (1991) erneut auf Bowlby/Parkes (1979) – richtet sich der Zorn auch gegen den Verstorbenen, der den Trauernden allein hinterlässt und damit Schuld an deren Kummer hat. Während Kübler-Ross (1971) etwas allgemeiner feststellt, dass der Zorn bei den Sterbenden sich gegen die gesamte Umwelt, wohl auch aufgrund von Neid richtet, fragt Kast (1991), „ob denn der Zorn über den Arzt, das Pflegepersonal etc. nicht einfach ein verschobener Zorn ist,

⁸⁵ Vgl. Kast, 1991, S. 62.

⁸⁶ Bowlby, John, Das Glück und die Trauer. Herstellung und Lösung affektiver Bindungen, Stuttgart 2001, S. 108.

⁸⁷ Kast, 1991, S. 63.

⁸⁸ Kast, 1991, S. 63.

weil man es nicht wagt, auf den Verstorbenen zornig zu sein.“⁸⁹ Hier könnte man die von Kübler-Ross (1971) beobachtete Variante des Neids auf die Umwelt sicherlich auch in Betracht ziehen, da der Trauernde ebenso nicht mehr am gewohnten Leben der Umwelt teilnehmen kann, wie es bei dem Sterbenden auch der Fall ist.

Der Zorn ist oft verbunden mit einer Suche nach dem Schuldigen für den Tod der geliebten Person, um so dem Tod, sollte man denjenigen finden, eine „Spur seiner Grausamkeit“⁹⁰ zu nehmen. Nun können die Schuldgefühle aber auch bei dem Trauernden selbst auftreten, indem er sich selbst für schuldig hält. Kast (1991) beruft sich hier auf eine Untersuchung von Grof und Halifax und stellt fest, dass je besser die Kommunikation zwischen dem Hinterbliebenen und dem Verstorbenen war, desto geringer waren die Schuldgefühle bei dem Hinterbliebenen. So werden bei besserer Kommunikation aufgetretene Probleme wohl auch eher gelöst als unterdrückt worden sein. Ferner lässt sich zwischen Schuldgefühlen und der Dauer der Trauerzeit ein Zusammenhang herstellen: „Wenn die Schuldgefühle nicht zu stark waren, dehnte sich die Trauerperiode auch nicht unbegrenzt aus.“⁹¹

Das weiter oben schon angesprochene Gefühl der Freude lässt sich vor allem darin ausmachen, dass die Trauernden froh darüber sind, „daß diese Beziehung überhaupt existiert hat, daß das ein Stück Leben ist, das ihnen niemand wegnehmen kann, auch der Tod nicht.“⁹²

Zusammenfassend gehören alle aufbrechenden Gefühle in dieser Zeit, ob sie positiv oder negativ sind, zur Trauerarbeit und sind daher essentiell wichtig, um den Verlust zu verarbeiten.

2.1.2.2.3. Die Phase der Sehnsucht und des Suchens

Die Verhaltensweise des Suchens nach dem Verstorbenen beschreiben Kast (1991) und Bowlby/Parkes (1979) gleichermaßen. Während Kast (1991) dieses an dritter Stelle einordnet, sehen Bowlby/Parkes (1979) dies schon an zweiter Stelle, nicht zuletzt weil sie aufbrechende Emotionen ebenso der Phase des Suchens und der Sehnsucht zuordnen. „Bowlby sieht Zorn und Schuldgefühle bereits im Dienste des Suchens: Solange ich mich noch über jemanden ärgern kann, so lange ist er irgendwie noch anwesend.“⁹³ Kast (1991) hingegen sieht in dem Suchen nicht nur die Verdrängung des Todes, sondern sieht darin auch den Versuch dem Toten jeweils neu eine Bedeutung für das eigene Leben zu geben, diesen also in das Lebensge-

⁸⁹ Kast, 1991, S. 63.

⁹⁰ Kast, 1991, S. 64

⁹¹ Ebd.

⁹² Kast, 1991, S. 66.

⁹³ Kast, 1991, S. 67.

füge ohne ihn neu einzubringen. Anders formuliert sieht Kast (1991) in der Sehnsucht und dem Suchen eine Neuklärung der Beziehung des Verstorbenen zur trauernden Person.

Konkret kann die Phase des Suchens unterschiedliche Ausprägungen annehmen. Eine davon wäre beispielsweise den Toten in Handlungen zu suchen oder nachzuvollziehen, die er selbst getan hätte.⁹⁴ Bowlby/Parkes (1979) fassen das Suchen auch unter dem Begriff der Ruhelosigkeit zusammen und beschreiben wie real das Suchen bei den von ihnen beobachteten Personen ausgesehen hat. Sie berichten beispielsweise von einer Mutter, die in ihrem Haus ihren verstorbenen Sohn sucht und nach ihm ruft, weil sie ein Geräusch mit ihm in Verbindung gebracht hat.⁹⁵ „Es kann passieren, dass die hinterbliebene Person rastlos ist und umherwandert, von Zimmer zu Zimmer, von einem Ort zum anderen, suchend, schauend, in der Hoffnung, dass der geliebte Mensch wieder auftaucht.“⁹⁶ In der Phase des Suchens haben die Trauernden also die „disposition to perceive and to pay attention to any stimuli that suggest the presence of the person and to ignore all those that are not relevant to this aim.“⁹⁷

Während Freud (1916/17) insgesamt den Zweck der Trauer in der Loslösung vom geliebten Objekt sah, sieht Kast (1991) demgegenüber – neben der oben erwähnten Neuinterpretation der Beziehung zu dem Verstorbenen als Vorbereitung auf ein Leben ohne ihn – die Suche nach dem Verstorbenen vor allem bei Annahme seiner Verhaltensweisen auch als ein Festhalten an gewohnten Umständen und als Absage gegen Veränderungen.⁹⁸

Hinsichtlich der Frage, wie die Betroffenen das Suchen wahrnehmen, falls sie es überhaupt wahrnehmen, wurden zwei Wege beobachtet. Zunächst ist hier ein ergebnes Akzeptieren der Suche zu nennen, wenn beispielsweise die Grabstätte oder andere mit der Person in Verbindung stehende Orte aufgesucht werden. Außerdem wird auch der Weg der Unterdrückung dieses Drangs nach Suche beschrieben, da er von den Betroffenen als irrational und absurd gewertet wird. Weiterhin erwirkt die Suche eine Art inneres Wahrnehmungsrepertoire an Eindrücken und Zeichen aus früheren Erfahrungen mit dem Verstorbenen, wozu auch hier sicherlich wieder Musik zählt, die mit dem Verstorbenen in Verbindung steht.⁹⁹ Aber wohin führt schließlich die Suche?

Mit der Suche, die nach Bowlby Wochen bis Jahre dauern kann, ist je neu die Erfahrung der Trennung vom Verstorbenen und der zwingenden Notwendigkeit des Verlassens verbunden. Wo dies geschieht, zur Einsicht kommt und Akzeptanz bei dem Trauernden erlangt, „[scheint]

⁹⁴ Vgl. Kast, 1991, S. 67.

⁹⁵ Vgl. Bowlby, 1979, S. 200.

⁹⁶ Holmes, Jeremy, John Bowlby und die Bindungstheorie, München 2002, S. 114.

⁹⁷ Bowlby, 1979, S. 200.

⁹⁸ Vgl. Kast, 1991, S. 68.

⁹⁹ Vgl. Bowlby u.a., 1979, S. 200.

die Trauerarbeit [...] gelungen zu sein“¹⁰⁰. Schließlich nehme „die Intensität des Suchens immer mehr [ab] [...], je mehr der Trauernde seine chaotischen Emotionen äußern konnte“¹⁰¹. Wie weiter unten ersichtlich wird, wird hier eine Chance für Musik aufgetan die Trauer zu begünstigen, indem sie immer wieder die Emotionen anspricht und dadurch auch zur Äußerung der Emotionen auffordert. Letztlich kann die Phase der Suche dazu führen Leerstellen, die der Verstorbene hinterlässt als Möglichkeiten der eigenen Entfaltung wahrzunehmen.

2.1.2.2.4. Die Regression

Die regressive Phase ist die umfangreichste der Vier Phasen Spiegels (1973) und beinhaltet unterschiedliche Ausprägungen, die in unterschiedlicher Symptomatik auftreten können. Spiegel (1973) greift hier auf das Freudsche Verständnis von Regression zurück und differenziert zwischen drei verschiedenen Formen, wobei mit Regression hier ein Zurückschreiten in verschiedenartigem Sinne gemeint ist. Freud legt dies in seiner *Traumdeutung* so dar, dass das Träumen genauso wie alles (absichtliche) Erinnern immer ein Rückschreiten ist und gleichsam eine Kondensation auf ein Rohmaterial von Gedächtnisspuren.¹⁰² Die unterschiedlichen Arten der Regression sind betitelt als (1) topische Regression, (2) zeitliche Regression und (3) formale Regression, alle „drei Arten von Regression sind aber im Grunde eines und treffen in den meisten Fällen zusammen“¹⁰³. Während die topische Regression im Falle von Trauer meint, dass sich diese der Kontrolle des Ichs entzieht und selbiges sich in vorbewusste Abwehrformen zurückzieht, um die mangelnde Kontrolle auszugleichen, beschreibt die zeitliche Regression einen teilweisen Rückschritt auf kindliche Verhaltensweisen, womit im Speziellen eine Art Narzissmus gemeint ist, der sich in einer ausgeprägten Ich-Bezogenheit äußert. Aus der hier als Grundlage genommenen Sicht der klassischen Psychoanalyse geht die Phase des Narzissmus einher mit der ‚oralen Entwicklungsstufe‘, was sich konkret in Symptomen wie Magersucht, Problemen mit dem Verdauungstrakt, aber auch in erhöhtem Gebrauch von Medikamenten und Alkohol oder vermehrtem Rauchen zeigt. Überdies ist die Regression auf eine Phase tiefer Frustration oder eines traumatischen Erlebnisses eine Möglichkeit für den Trauernden sich frühere Bewältigungsmechanismen in seiner jetzigen Situation zunutze zu machen. Demgegenüber steht die Möglichkeit auf glückliche Momente zurückzugreifen und

¹⁰⁰ Kast, 1991, S. 70.

¹⁰¹ Kast, 1991, S. 70.

¹⁰² Freud, Sigmund, *Die Traumdeutung*, in: Mitscherlich, Alexander u.a. (Hg.), *Sigmund Freud – Die Traumdeutung*. Studienausgabe Band II, Frankfurt am Main 1972, S. 524.

¹⁰³ Ebd.

so unter der Ausblendung negativer Momente in der glücklichen Zeit zunächst zu verweilen.¹⁰⁴

Zuletzt besteht die formale Form der Regression darin, auf vergleichsweise altertümliche Denkmuster zurückzugreifen, die sich in „Aberglauben, [...] unbewußtem Glauben an die eigene Allmacht und einer primitiven Furcht vor Bestrafung“¹⁰⁵ manifestieren.

Doch wie äußert sich dies konkret im Verhalten des Trauernden? Wie oben schon beschrieben, fallen die Formen der Regression oft auch zusammen und treten kaum einzeln in Reinform auf. Daher lässt sich allgemein sagen, dass der Trauernde durch den Rückzug ein Stück weit die Kontrolle über sich selbst abgibt, was sich in einer starken Emotionalität niederschlägt, die nicht selten plötzliche Gefühlsausbrüche herbeiführt (Weinen, Klagen, Aggressionen). Das Handlungsspektrum erstreckt sich aber auch in eine völlig andere Richtung, weshalb es vorkommen kann, dass Trauernde völlig apathisch wirken. Dies hängt mit einer Konzentration auf die Organisation des eigenen Gefühlshaushaltes zusammen, dabei spielen äußere Zusammenhänge nur eine geringe Rolle.¹⁰⁶ Spiegel beschreibt ferner, dass sich der Trauernde „von allen Anforderungen, Entscheidungen und Gesprächen“¹⁰⁷ zurückzieht, was im Falle von Trauer jedoch eine durchaus ‚vernünftige‘ Entscheidung ist, da hierdurch einem völligen Zusammenbruch entgegengewirkt werden kann.

Im Falle der Auswahl von Musik bei einer Trauerfeier könnte dies in unterschiedlichen Reaktionen deutlich werden. Mutmaßlich könnte für den Trauernden die Auswahl der Musik eine untergeordnete Rolle spielen, sofern sie für ihn nicht in direktem Zusammenhang mit der Beziehung zum Verstorbenen oder dem Verstorbenen selbst steht.

Als „durchgängiges Phänomen“¹⁰⁸ in der regressiven Phase beschreibt Spiegel (1973) eine Simplifizierung vielschichtiger Relationen, die sich zum Beispiel im Zusammenhang mit einer Personalisierung zeigt. „Statt in Sachzusammenhängen zu denken, wird die Welt nur als Interaktion von einzelnen Personen vorgestellt.“¹⁰⁹ Der Trauernde macht beispielsweise eine bestimmte Person für den Tod verantwortlich, auch wenn die Umstände viele weitere Faktoren zulassen, oder Hilfe und Unterstützung werden von speziell einer Person erwartet ohne andere Möglichkeiten in Betracht zu ziehen. Zur Simplifizierung zählt weiterhin die Verknüpfung von Sachverhalten, bei denen kein direkter Zusammenhang zu sehen ist. Spiegel führt als Beispiel einen direkten Eingriff Gottes für die Vergeltung von Sünden ein, was in einem ge-

¹⁰⁴ Vgl. Spiegel, 1973, S. 67f.

¹⁰⁵ Spiegel, 1973, S. 68.

¹⁰⁶ Vgl. Spiegel, 1973, S. 68f.

¹⁰⁷ Spiegel, 1973, S. 69.

¹⁰⁸ Spiegel, 1973, S. 69.

¹⁰⁹ Ebd.

wissen Sinne aber auch als Personalisierung zu deuten wäre. Jedoch kann die Begründung über die Sünde als Sachzusammenhang gesehen werden. Eine Vereinfachung der Zusammenhänge des Weltbildes, in dem dann z.B. ein Prinzip wie ‚Aug um Aug - Zahn um Zahn‘ gilt, spielt ebenso eine Rolle wie die Simplifizierung des religiösen Verhaltens oder überhaupt der Entwicklung simpler Religiosität, die aus unterschiedlichen Beweggründen herrühren kann. So kann man durch religiöse Handlungen weiter für den Verstorbenen Sorge tragen und so dem Verlust ein Stück weit entgegenwirken, denn jemand, der umsorgt werden kann, ist nicht einfach nicht-existent.¹¹⁰ In Beziehung zur Musik wäre zu fragen, ob sich das ‚neue‘ religiöse Interesse auch in einem gesteigerten Interesse zu religiöser Musik bei der Trauerfeier niederschlägt und sich hier ebenfalls regressives Verhalten zeigt. Die weiter oben schon im Bezug auf andere Personen angesprochene Frage der Schuld trifft in Bezug auf die eigene Person des Trauernden ebenfalls zu. Schuldgefühle können hier aus unterschiedlichen Gründen entstehen. „Sie können z.B. Von der Erleichterung herrühren, die man nach einer langen Pflegezeit empfindet, daß man sich wegen der Belastung den Tod gewünscht hat; sie können auf Vorwürfen beruhen, die gegenüber dem Toten, den Angehörigen, den ‚Todesagenten‘ ungerechterweise gemacht wurden.“¹¹¹ Ferner lassen sich unterschiedliche Arten von Ängsten bei dem Trauernden feststellen. Sei es die Angst um das Verbleiben des Verstorbenen, die Angst um das eigene Existieren und die eigene Zukunft ohne den Verstorbenen.

Allgemein kann die Regression in einer geordneten, aber auch in einer chaotischen Form auftreten. Bei Trauernden ist es, sofern nicht Rituale eine Struktur schaffen, eher die chaotische Form, in der die Regression anzutreffen ist. Auf die Chance von Ritualen wird nicht nur bei Spiegel hingewiesen. Die weiter oben schon zitierte Claudia Cardinal weißt ebenso darauf hin, dass beispielsweise Abschiedsrituale für Sterbende wichtige sinnstiftende Möglichkeiten bieten, sofern sie bestimmten Kriterien gerecht werden (z.B. Zielgerichtetheit, klarer Ablauf etc.).¹¹² Müller-Commichau und Schaefer (2000) schreiben: „Rituale sind Geschehensabläufe, Gesten, auch Zeremonien, die dem Trauernden einen Weg aus dem Trauerchaos zu weisen vermögen, ihm Weiterlebens-Halt vermitteln, aber auch der Umwelt ein Medium geben können, dem Trauernden Mitgefühl und Unterstützung anzubieten. Rituale kanalisieren die Trauer, sind sozusagen Entwässerungsgräben, die eine sumpfige Wiese begehbar machen.“¹¹³ Rituale folgen dabei genauen Kriterien, die sie von anderen Handlungen unterscheiden, was Pasiziel (2006) in festgelegter Struktur, Zweckgebundenheit und Wiederholbarkeit zusam-

¹¹⁰ Vgl. Spiegel, 1973, S. 70.

¹¹¹ Spiegel, 1973, S. 70.

¹¹² Vgl. Cardinal, 2005, S. 105 f.

¹¹³ Müller-Commichau, Wolfgang u.a., Wenn Männer trauern. Über den Umgang mit Abschied und Verlust, Mainz 2000, S. 108.

menfasst.¹¹⁴ Hierin steckt auch eine Chance von Musik, Bestandteil von Ritualen zu sein, oder selbst als Ritual zu fungieren. Vorstellbar wäre auch, dass eine bestimmte Musik durch den Einsatz bei der Trauerfeier erst zum Ritual der noch folgenden Trauerzeit wird und somit die Zeit der Regression begleitet, bzw. ihr Fortschreiten unterstützt, was aber eher ein Anknüpfungspunkt für musiktherapeutische Zwecke sein kann.

Zusammenfassend befindet sich ein Trauernder in der regressiven Phase in einem Abschnitt von hoher Emotionalität, die sich in sehr unterschiedlichen Symptomen äußert. Die Musik betreffend ist dies sicherlich ebenfalls eine sehr interessante Phase, da in Situationen unterschiedlicher Emotionalität auch die Musikpräferenzen von der des Alltags differieren können, wie Behne (1984, 1986), Schaub (1981) und Gembris 1988 in ihren Untersuchungen zu situativen Musikpräferenzen gezeigt haben.¹¹⁵ Auf diese Ergebnisse wird im Bezug auf Trauer noch weiter unten eingegangen werden.

2.1.2.3. Die abschließenden Phasen

Nach den ersten in zwei Kategorien eingeteilten Phasen stehen nachfolgend die Phasen, die nach den einzelnen Autoren den Trauerprozess vorerst zu einem gesunden ‚Abschluss‘ bringen. Dass dieser Abschluss nicht auch in jedem Fall ein Ende des Trauerprozesses bedeutet, wird im Folgenden deutlich.

2.1.2.3.1. Die Phase der Adaption nach Spiegel

Die letzte von Spiegel (1973) beschriebene Phase der Trauerarbeit ist die der Adaption, also der Anpassung an die Umwelt ohne den Verstorbenen, was im Unterschied zur zustimmenden Phase bei Kübler-Ross (1971) jedoch keinen vollends abschließenden Status darstellt. Der Trauernde findet zwar neuen Mut und sich selbst wieder zurecht, nimmt sich selbst neu wahr und „erneuert seine innere Welt“¹¹⁶, jedoch gibt es immer wieder Situationen, in denen der Trauernde in ältere Bewältigungsmuster zurückfällt und in Teilnahmslosigkeit oder Verzweiflung versinkt.¹¹⁷ In der Bewältigung der Trauer ist hier also keine Kontinuität festzustellen, sondern eher eine Art Periodizität mit immer kürzer werdenden Perioden aus regressiven An-

¹¹⁴ Vgl. Pasiziel, Maria, Trauerräume. Trauer, Ritual und Musik, Saarbrücken 2006, S. 40.

¹¹⁵ Vgl. Gembris, Heiner, Situationsbezogene Präferenzen und erwünschte Wirkungen von Musik, in: Behne, Klaus-Ernst u.a. (Hg.), Jahrbuch der deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie, Band 7, Wilhelmshafen 1990, S. 73ff.

¹¹⁶ Spiegel, 1973, S. 76.

¹¹⁷ Vgl. Spiegel, 1973, S. 76.

teilen, die den adaptiven Abschnitten mit der Zeit mehr Platz einräumen, jedoch nicht gänzlich verschwinden.

2.1.2.3.2. Die Phase des neuen Selbst- und Weltbezugs nach Kast

Die letzte Phase der Trauerarbeit benennt Kast (1991), indem sie implizit schon einen Grundzug der Phase selbst in die Formulierung einbaut. Es ist der *neue* Selbst- und Weltbezug um den es geht, da in den Phasen vorher das Suchen und Sich-Trennen „die gesamte Phantasie des Trauernden beansprucht“¹¹⁸, was sich zu Beginn dieser Phase jedoch ändert. Die Voraussetzung dafür ist, dass der Verstorbene für den Trauernden nun eine „innere Figur“¹¹⁹ geworden ist. Das bedeutet, dass der Trauernde die verstorbene Person nun in einer anderen Weise erlebt als er es bisher getan hat, beispielsweise als innere Begleitung mit wandelfähigem Charakter oder in der Wahrnehmung von Freiräumen und neuer Möglichkeiten für sich selbst. Gleichzeitig beinhaltet die neue Wahrnehmung aber auch die Gefahr, dass der Trauernde sich von der Persönlichkeit des Verstorbenen vereinnahmen lässt und handelt wie dieser es getan hätte oder die Betätigungsfelder des Verstorbenen unreflektiert hinsichtlich der je eigenen Wünsche für sein Leben übernimmt.

„Je besser der Trauernde sich in die neuen Rollen hineinfindet, die das Leben von ihm verlangt, je besser er sieht, auch im Zusammenhang mit diesen neuen Rollen, welche Eigenschaften er als Mensch entwickeln kann, um so eher gewinnt er sein Selbstvertrauen und seine Selbstachtung wieder.“¹²⁰

Kast (1991) spricht im Bezug auf den neuen Selbst- und Weltbezug weiterhin davon, dass eine Akzeptanz des Verlustes nun stattgefunden habe und alte Lebensmuster nach und nach verblassen, womit für neue Lebensweisen Platz geschaffen wird. Aber sie weist außerdem noch einmal auf die Dynamik des Phasenmodells hin, sodass auch bei Akzeptanz des Verlustes es trotzdem möglich ist, dass der Trauernde in Verhaltensweisen schon durchlaufener Phasen zurückfällt.¹²¹ Ergänzend wird gemutmaßt, dass die Betroffenen auf „längere Zeit auf jede Art des Verlusts von Menschen“¹²² extrem reagieren und auch bei anderen Verlusten eine Art Rückfall erleiden, sodass der Prozess des Trauerns erneut durchstanden werden muss, nur in kürzerer Zeit. Zugleich sind diese Rückfälle nicht Rückfälle im eigentlichen Sinne, sondern

¹¹⁸ Kast, 1991, S. 72.

¹¹⁹ Kast, 1991, S. 72.

¹²⁰ Kast, 1991, S. 72.

¹²¹ Vgl. Kast, 1991, S. 73.

¹²² Kast, 1991, S. 74.

können als Chance verstanden werden die erste große Verlusterfahrung immer wieder neu aufzuarbeiten.¹²³

2.1.2.3.3. Desorganisation und Reorganisation nach Bowlby/Parkes

Die Phasen der Desorganisation und Reorganisation können im direkten Zusammenhang gesehen werden, da sich Desorganisation und Reorganisation gegenseitig bedingen.

Der Verlust eines geliebten Menschen versetzt das Leben des Hinterbliebenen in einen chaotischen Zustand der Verwirrtheit, der sich durch eine Art depressiven Zustand kennzeichnen lässt, welcher unterschiedlicher Ausprägung sein kann. Auf der einen Seite wird dieser Zustand als Regression interpretiert wie es auch bei Spiegel (1973) zu lesen ist, auf der anderen Seite als Identifizierung mit dem verlorenen Objekt und den damit verbundenen Fragen.¹²⁴

Der Trauernde setzt die Person in seine innere Welt ein und schafft sich hier „einen Teil einer zusammengesetzten internen Repräsentation der Realität“¹²⁵

Nach Bowlby (1980) muss der Trauernde in der Phase der Desorganisation das Hin und Her seiner Gefühle ertragen und eine gewisse Toleranz demgegenüber aufbauen. „Only if he can tolerate the pining, the more or less anxious searching, the seemingly endless examination of how and why the loss occurred, and anger at anyone who might have been responsible, not sparing even the dead person, can he come gradually to recognize and accept that the loss is in truth permanent and that his life must be shaped anew“¹²⁶ Der Trauernde muss also registrieren und akzeptieren, dass seine alten Verhaltensmuster überflüssig geworden sind und er sie zurückbilden muss. Dabei generieren die alten Verhaltensmuster immer wieder neue Impulse, denen nicht nachgegangen werden kann und die daher zu Frustration auf Seiten des Trauernden führen. Diese nicht vorhandene Zielgerichtetheit in den Verhaltensmustern ist es, warum man von einer Desorganisation sprechen kann, welche durch die andauernde Frustration in Apathie und Depression führe.¹²⁷ Bowlby (1980) beschreibt weiterführend, dass der frustrierende Status sich immer mehr mit Situationen abwechselt, in welchen der Betroffene Wege findet sich der neuen Situation teilweise anzupassen. Dieses bringt eine Neueinschätzung und Neudefinition des Trauernden sich selbst und der Situation gegenüber mit sich.¹²⁸ „No longer

¹²³ Vgl. Kast, 1991, S. 74.

¹²⁴ Vgl. Holmes, 2002, S. 116f.

¹²⁵ Holmes, 2002, S. 117.

¹²⁶ Bowlby, John, Attachment and Loss: Volume 3. Sadness and Depression, New York u.a. 1980, S. 93.

¹²⁷ Vgl. Bowlby, 1980, S. 93.

¹²⁸ Vgl. Bowlby, 1980, S. 94.

is he a husband but a widower“¹²⁹ – ‚Er ist kein Ehemann mehr, sondern ein Wittwer‘, schreibt Bowlby und beschreibt damit beispielhaft die Neudefinition der Rolle des Trauernden. Dieser Teil der Trauer wird auch als besonders schmerzhaft und grausam beschrieben, weil jede Hoffnung aufgegeben werden muss, dass der Verstorbene noch wiederkehrt.

Der Prozess der Desorganisation wandelt sich also durch die Realisation und den Prozess der Neuformung des eigenen Lebens, der Lebensumstände und vor allem der inneren Repräsentationen hin auf die neue Situation fließend in die Phase der Reorganisation. Auch dies beschreibt Bowlby (1980) mit einem Beispiel einer Witwe aus London, die bemerkte: „I think I’m beginning to wake up now. I’m starting living instead of just existing ... I feel ought to plan to do something.“¹³⁰ Verbunden mit dem Einfinden in die neue Rolle ist das Gefühl einer durchgängigen Anstrengung und die Empfindung von Einsamkeit, was von den Verwitweten vor allem für die Nacht beschrieben worden ist. Ferner berichtet Bowlby für die Reorganisation, dass viele Witwen und Wittwer sich später in ihrer Freizeit gleichgeschlechtlichen Gruppen angeschlossen hätten, da anders geschlechtliche Gruppen zu sehr an den Verlust des Partners erinnerten.¹³¹

2.2. Zwei-Achsen Modell nach Rubin

Zur Klasse der allgemeinen Theorien, die sich auf Trauer beziehen, gehört neben den Phasenmodellen auch das jüngere Zwei-Achsen Modell des israelischen Wissenschaftlers Simon Shimshon Rubin. Wie der Name des Modells schon andeutet, besteht dieses Modell der Trauerreaktion aus zwei Achsen, die jeweils mehrere Dimensionen aufweisen.¹³² Rubin (1999) geht dabei von der Annahme aus, dass es zwei grundlegende Herangehensweisen in der Betrachtung von Trauer gibt. Zunächst nennt Rubin den psychoanalytischen Zugang nach Freud (1916/17), der die Trennung des Trauernden vom Verstorbenen in den Blick nimmt. Wie weiter oben schon erwähnt, werden hierbei vor allem die Unterschiede und Abschwächungen in der Beziehung zum Verstorbenen in den Blick genommen, wobei im Wesentlichen die Probleme mit dem Lösen dieser Beziehung in den Blick genommen wurden. Symptomatisch zeigt sich dies in seelischen, emotionalen oder psychologischen Beobachtungen.¹³³ Der zweite für Rubin maßgebliche Zugang ist ein eher empirisch orientierter und beleuchtet vor allem biologische, verhaltensmaßgebliche, kognitive und emotionale Prozesse, wobei hier nicht nur die

¹²⁹ Bowlby, 1980, S. 94.

¹³⁰ Zitiert nach: Bowlby, 1980, S. 94f.

¹³¹ Vgl. Bowlby, 1980, S. 95.

¹³² Vgl. Wittwer, 2010, S. 55.

¹³³ Vgl. Rubin, Simon Shimshon, The Two-Track Model of Bereavement: Overview, Retrospect and Prospect, in: Neimeyer, Robert (Hg.), Death Studies 23, London 1999, S. 683.

Trauer allein Fokus der Beobachtungen war, sondern auch Krisensituationen, Trauma oder Stress eine Rolle spielten. Hierbei verweist er unter anderem auf Arbeiten von Crisp & Priest (1972) und Schut & Stroebe (1996), die für ihn wichtig sind.¹³⁴ Zu diesen Zugängen schreibt Rubin (1999): „Although each approach to the field of loss had merit and value, there was a basic need to combine the two. [...] Therefore, it was only logical to consider bereavement from both perspectives.“¹³⁵ Das Zwei-Achsen Modell besteht also aus einer Zusammenführung dieser beiden Zugänge zur Trauer. Während die erste Achse die „biopsychosoziale Reaktion auf den Verlust einschließlich der (gestörten) Funktionsfähigkeit des Betroffenen“¹³⁶ beschreibt, ist es die zweite Achse, die die Beziehung und Bindung zum Verstorbenen abbildet.¹³⁷ Diese zwei Achsen sollen im Folgenden kurz erläutert werden.

Die erste Achse dieses multidimensionalen Modells, welche bei Rubin mit ‚Funktionsfähigkeit‘¹³⁸ übertitelt wird, beinhaltet zehn unterschiedliche Charakteristika, die Rubin (1999) vor allem aus der von ihm benutzten Literatur ableitet, aber auch aus Erfahrungen mit Trauerreaktionen. Darunter zählen Ängste und depressive Affekte oder Gedanken als eher klinische Aspekte genauso, wie körperliche Belange und psychische Symptome. Ferner gehören zur ersten Achse auch die Beziehungen in der Familie und allgemeine zwischenmenschliche Beziehungen als soziale Faktoren in der Betrachtung von Trauer. Schließlich zählt Rubin noch das Selbstbewusstsein bzw. den Selbstwert, die Sinnstruktur des Lebens – zu der Beispielsweise die Religiosität zählt –, die Arbeit und das Eingebundensein in Aufgaben des alltäglichen Lebens zu den Faktoren, die auf der Seite der Funktionsfähigkeit das Verstehen von Trauer bedingen und ermöglichen.¹³⁹ „Es geht also um die Art und Weise, wie ein in vielen Lebensbereichen gestörter Gleichgewichtszustand wiederhergestellt wird“¹⁴⁰, wobei sich die erste Achse sowohl auf „intrapyschische Merkmale [...] als auch zwischenmenschliche Beziehungen und lebenspraktische Belange“¹⁴¹ summieren lässt.

Demgegenüber steht die zweite Achse mit dem Inhalt der Bindung zum Verstorbenen und deren Veränderung. Dies beinhaltet beispielsweise Bilder und Erinnerungen, die der Hinterbliebene vom Verstorbenen verinnerlicht hat, aber auch die emotionale Distanz zu diesen und zu dem Verstorbenen, die der Trauernde aufbaut. Dies sind die wesentlichen Positionen in diesem Modell, um die Bindung an den Verstorbenen überhaupt zu verstehen. Vor diesem

¹³⁴ Vgl. Rubin, 1999, S. 684.

¹³⁵ Rubin, 1999, S. 684.

¹³⁶ Wittwer, 2010, 55.

¹³⁷ Vgl. Rubin, 1999, S. 685.

¹³⁸ Im englischen Text mit der Vokabel ‚Functioning‘ bezeichnet.

¹³⁹ Vgl. Rubin, 1999, S. 685f.

¹⁴⁰ Wittwer, 2010, S. 55.

¹⁴¹ Ebd.

Hintergrund sind dann auch positive und negative Affekte des Trauernden zu verstehen. Ferner zählt Rubin (1999) zur zweiten Achse Faktoren wie die Idealisierung des Verstorbenen oder noch offene Konflikte mit diesem. Auch Aspekte, die in den Phasenmodellen schon erwähnt wurden, wie der Schock oder das Suchen und Dis- bzw. Reorganisation – zusammengefasst als ‚Features of Loss Process‘, sind Bausteine der zweiten Achse.¹⁴²

Insgesamt bezieht Rubin (1999) sich zur Verifizierung seines Modells auf drei Studien, die er unter anderem geleitet hat. Beispielsweise untersuchte er junge Mütter, deren Kinder durch plötzlichen Säuglingstod verstorben sind. Hierbei beobachtete er Mütter, deren Verlust erst kürzlich geschehen war und glied diese mit einer Vergleichsgruppe ab, bei der der Verlust vor mehr als 4,5 Jahren stattfand. Das Ergebnis dieser Studie war unter anderem, dass bei Müttern, deren Kindstod schon länger zurück lag, die Achse I – die Funktionalität – nicht so beeinflusst war, wie bei Müttern, die erst seit kurzem den Verlust ihres Kindes verarbeiten. Demgegenüber konnte Rubin aber seine Annahme bestätigen, dass bei Müttern, die plötzliche und unerwartete Verluste erleiden, permanente Nachwirkungen nachzuweisen sind, die er in der ‚Beziehung Achse‘ (Achse II) verortete.¹⁴³ Weiterhin untersuchte Rubin, unter der Annahme für beide Achsen „problematic responses to loss“¹⁴⁴ zu finden, die Trauer von Eltern, deren erwachsene Söhne im Yom Kippur Krieg 1973 und im Libanonkrieg 1982 gefallen waren. Auch hier konnte Rubin seine Annahme bestätigen und damit aufzeigen, wie sein Modell zur Analyse von Trauerreaktionen dienen kann. Beispielsweise stellte er fest, dass die nicht trauernde Vergleichsgruppe an der Position der Ängste aus der Achse I weniger Anzeichen zeigte, als die Gruppe der Eltern mit Kindesverlust. Dieses stellte im Gegensatz zur ersten Studie einen Unterschied dar, da die Eltern, die den Kindesverlust in jungen Jahren erlitten, keine langfristigen Effekte auf der Funktionalitätsachse zeigten.¹⁴⁵

Schließlich befragte Rubin in einer dritten Studie Israelis mittleren Alters über ihre Konzeptualisierung des Trauerprozesses und stellte dabei bei den Befragten eine Prädominanz für die erste Achse fest. Folgerichtig bedeutet dies, dass die befragten Personen eher einen Fokus auf die Funktionalität in der Betrachtung von Trauer legen, als auf die Beziehung zum Verstorbenen.¹⁴⁶

Abschließend lässt sich zur Praxisrelevanz des Zwei-Achsen Modells sagen, dass es zwar keine „Analyse kognitiver Strukturen und Prozesse“¹⁴⁷ vorsieht, jedoch durchaus klinische

¹⁴² Vgl. Rubin, 1999, S. 685.

¹⁴³ Vgl. Rubin, 1999, S. 687f.

¹⁴⁴ Rubin, 1999, S. 690.

¹⁴⁵ Vgl. Ebd.

¹⁴⁶ Vgl. Rubin, 1999, S. 693.

¹⁴⁷ Wittwer, 2010, S. 55.

und therapeutische Anwendungen, beispielsweise wie weiter oben schon dargestellt in der Analyse, aufgezeigt werden können. Hinsichtlich des gesunden Verlaufs von Verlusterfahrungen stellt Rubin den beiden Achsen jeweils einen Begriff gegenüber. Bei der Funktionsachse ist es ‚recovery‘, also ‚Genesung‘ oder ‚Wiedergewinnung‘ der Funktionsfähigkeit. Während er der Achse der Beziehung den Begriff ‚resolution‘ gegenüberstellt, also die ‚Lösung‘ der Bindung zum Verstorbenen. Schließlich ist für einen gesunden Verlauf der Trauer jedoch die Verarbeitung auf beiden Achsen notwendig.¹⁴⁸

Für die Praxis führt Rubin (1999) zwei Beispiele an von Personen, die jeweils in Behandlung bei ihm waren, jedoch unterschiedliche Schwerpunkte in ihrer Trauer setzten, wie auch schon in den Beispielen oben angeklungen ist. Eine der beiden Personen hatte ihren Schwerpunkt auf der Funktionsachse und hat sich vornehmlich darum gesorgt, beispielsweise wieder eine gute Mutter zu sein, was in der Art und Weise der Therapie berücksichtigt wurde. Die andere Person hatte ihren Trauerschwerpunkt auf der zweiten Achse, was ebenso in den Therapiegesprächen Berücksichtigung gefunden hat.¹⁴⁹

Nachdem das Modell Rubins genauer erklärt worden ist, besteht die Frage, inwiefern hier Möglichkeiten bestehen mit diesem Modell den Einsatz von Musik bei Trauerfeiern näher zu erklären oder zu analysieren. Vor dem Hintergrund dieses Modells lässt sich zunächst vermuten, dass es durch die sich unterscheidenden Schwerpunkte für eine Achse in der Trauer auch Schwerpunkte in der Auswahl von Trauermusik geben könnte. Wenn eine Person wie im Beispiel oben erläutert nun vornehmlich auf der funktionalen Achse den Verlust verarbeitet, könnte es sein, dass sich dies auch in der Musik widerspiegelt. Zu erwarten wären hier wahrscheinlich eher Titel bei der Feier, die traditionell ausgewählt werden und so eine gesicherte Handlungsbasis bieten. Damit sind Titel gemeint, die beispielsweise repräsentieren, dass der Trauernde in der Lage ist einer Trauerfeier beizuwohnen, die nach konventionellen Mustern abläuft, und er etwa seiner Rolle als Familienoberhaupt treu bleiben kann.

Auf der anderen Seite könnte man bei einer Person mit einem Schwerpunkt auf der zweiten Achse erwarten, dass sehr persönliche Titel ausgewählt werden, die in Beziehung zwischen dem Trauernden und dem Verstorbenen stehen. Exemplarisch seien hier Lieblingslieder des Verstorbenen genannt oder Musikstücke, die inhaltlich, durch ihren Text oder ihr musikalisches Programm, einen Bezug zur Beziehung zwischen dem Trauernden und dem Verstorbenen haben.

¹⁴⁸ Vgl. Rubin, 1999, S. 695.

¹⁴⁹ Vgl. Rubin, 1999, S. 699ff.

Zusammenfassend könnte Musik bezogen auf das Modell von Rubin (1999) hier im weitesten Sinne sogar Analyse-Schlüssel zur Trauer eines Menschen sein und so Zugang verschaffen, den Weg der Trauer zu verstehen. Das heißt, je nach Auswahl der Musik könnte dies auf eine Prädominanz der einen oder der anderen Achse hindeuten. Die Musik soll an dieser Stelle jedoch nicht überschätzt, überstrapaziert oder gar verzweckt werden, da hierfür weiterführende empirische Daten wünschenswert wären. Demgegenüber scheinen jedoch die Möglichkeiten von Musik bei Trauerfeiern auch vor dem Hintergrund vom Trauermodell Rubins vielfältig und vielschichtig zu sein.

2.3. Duales Prozessmodell nach Stroebe/Schut

Das Duale Prozessmodell nach Stroebe/Schut (1999, 2001) stellt eine weitere Denkweise über die Verarbeitung von Trauer dar, eine „taxonomy to describe ways that people come to terms with the loss of a loved one“¹⁵⁰, die jedoch in Abgrenzung zu den schon vorgestellten Theorien nicht nur den Verlust selbst betrachtet, sondern ein dynamisches Verständnis zwischen verlustorientierten und wiederherstellungsorientierten Handlungen ist. Weiterhin beinhaltet das Modell eine Integration unterschiedlicher anderer Modelle, unter anderem des im letzten Abschnitt behandelten Zwei-Achsen Modells von Rubin (1999).

Wittwer schreibt, das Modell erweitere „die Vorstellungen von ‚Trauerarbeit‘“¹⁵¹, wobei zunächst Kritik in einigen Punkten an der Theorie der Trauerarbeit geäußert wird. Stroebe und Schut (1999, 2001) sprechen hierbei im Wesentlichen von einer ungenauen Definition des Begriffs ‚Trauer‘, die den Trauerprozess und vor allem seine Dynamik nicht gänzlich erfasst. Die gemeinte Dynamik bezieht sich hier auf die Spannung zwischen der Reflexion des Verlustes, dem Denken und Sinnieren an und über den Verstorbenen, und dem Kampf gegen die Realität des Verlustes.¹⁵² Ferner begrenze sich die Trauerarbeit nach dem bisherigen Verständnis auf europäische Breitengrade und Kulturen, während es ihr an empirischer Verifikation und Validierung im außereuropäischen Vergleich fehle. Ein Gesichtspunkt, der im Rahmen dieser Arbeit, die sich mit Deutschland auf einen innereuropäischen Raum beschränkt, nicht gewichtig zum Tragen kommt. Ebenso sei der Vergleich zu anderen geschichtlichen Epochen als der Moderne nicht möglich, da die weiter zurückliegende Zeitgeschichte nicht berücksichtigt wird. Außerdem besteht eine Begrenzung in dem Hauptaugenmerk auf inner-

¹⁵⁰ Stroebe, Margaret u.a., The Dual Process Model Of Coping With Bereavement: A Decade On, in: Doka, Kenneth J. (Hg.), Omega: Journal Of Death and Dying 61, Amityville 2010, S. 277.

¹⁵¹ Wittwer, 2010, S. 55.

¹⁵² Stroebe, Margaret u.a., The Dual Process Model Of Coping With Bereavement: Rationale And Description, in: Neimeyer, Robert (Hg.), Death Studies 23, London 1999, S. 202.

menschliche Prozesse, womit häufig die Interaktionen mit anderen Menschen ausgeklammert werden.¹⁵³ Auch Geschlechterdifferenzen in der Trauer werden nicht vollständig berücksichtigt: „Although male grieving has recently received some scientific attention [...], in the past female grief has been much more studied.“¹⁵⁴

Stroebe et al (1999, 2001) erkennen Trauer als Verursacher von Stress an, der durch unterschiedliche Stressoren verursacht wird. Sie kritisieren jedoch, dass Trauer bisher als Stressor nicht spezifisch genug behandelt wird: „Lacking in grief work formulations in general is specification of precisely what has been lost and what has changed through bereavement.“¹⁵⁵

Neben dem Verlust der Person seien weitere Faktoren zu berücksichtigen, wie Veränderungen im Leben des Betroffenen oder finanzielle Nöte, die Stroebe/Schut (1999, 2001) als sekundäre Stressoren bezeichnen. Ferner werden positive Faktoren, die ebenso zum Trauerprozess gehören, nicht vollends berücksichtigt, weil der Schwerpunkt der Betrachtungen auf die gesundheitlichen Wirkungen der Trauer gelegt wird. Durchaus als positive Progression gewertet werden kann beispielsweise, dass die Bedeutung des Verstorbenen rekonstruiert wird oder die Rollen in der Familie neu verteilt werden. Wenn das Trauern nur aus einer medizinisch oder psychologisch enggeführten Sicht betrachtet wird, bestehe das Risiko, dass das menschliche Leiden in der Trauer als schlecht gewertet wird und nur das möglichst schnelle Erzeugen von positiven Emotionen für gut befunden wird.¹⁵⁶

Aufgrund dieser Kritik entwerfen die Autoren ein eigenes Modell, das auf der theoretischen Grundlage anderer Theorien fußt. So beziehen sich Stroebe et al (1999, 2001) zunächst auf die ‚Cognitive Stress Theory‘, welche besagt, dass Stress bei einem Individuum auftaucht, wenn eine Situation die eigenen Kapazitäten beansprucht oder übersteigt, sodass die eigene Gesundheit gefährdet wird.¹⁵⁷ Diesem Modell verdankt das Duale Prozess Modell Stroebe und Schuts die Idee der Stressoren, die sich in der ‚Cognitive Stress Theory‘ von Lazarus und Folkman (1984) in problemorientierte, bei veränderbaren Situationen, und emotionsorientierte Verarbeitung, bei nicht veränderbaren Situationen, aufteilen. Jedoch bietet dieses Modell nicht die Möglichkeit unterschiedliche Stressoren zu verarbeiten, womit man der Trauer als multidimensionalem Stressor nicht gerecht werden kann, denn „bereavement is a life event incorporating multiple stressors, some of which may be appraised as changeable, others not“¹⁵⁸.

¹⁵³ Vgl. Stroebe u.a., 1999, S. 201f.

¹⁵⁴ Stroebe u.a., 1999, S. 203.

¹⁵⁵ Stroebe u.a., 1999, S. 201.

¹⁵⁶ Stroebe u.a. 1999, S. 203.

¹⁵⁷ Vgl. Stroebe u.a., 1999, S. 204f.

¹⁵⁸ Stroebe u.a., 1999, S. 206.

Ebenso integrieren sie Ideen des ‚Stress Response Syndrome‘ von Horowitz, die die Beschreibung von ‚normalen‘ traumatischen Erfahrungen im Allgemeinen beinhaltet. Normal und von der Norm abweichende Ereignisse unterscheiden sich hierbei durch Frequenz und Intensität. Horowitz unterscheidet zwischen Intrusion, womit das zwanghafte Wiederholen der Traumatischen Erfahrung gemeint ist, und Ablehnungsprozessen, wie beispielsweise Amnesie.¹⁵⁹ Zusätzlich zu diesen Theorien beziehen sich Stroebe et al (1999, 2001) auch auf allgemeine Trauertheorien, wie das weiter oben schon erläuterte Zwei-Achsen Modell von Rubin (1999), kritisieren jedoch – wie auch Wittwer (2010) –, dass dieses Modell keine Analyse kognitiver Strukturen bietet und damit nicht direkt den Verarbeitungsprozess selbst erklärt.¹⁶⁰ Schließlich entwickeln sie ein Modell, das sich dadurch auszeichnet zunächst zwei Arten von Stressoren zu unterscheiden: Verlustorientierte Stressoren und wiederherstellungsorientierte Stressoren. Zwischen diesen oszilliert das Erleben des Trauernden und es ist nicht allein die Konfrontation mit dem Verlust, die als anpassungsfördernd betont wird. Verlustorientierte Beschäftigung sind dabei Aspekte wie das Weinen über den Tod, die Sehnsucht nach der toten Person oder das Betrachten eines Bildes, während mit wiederherstellungsorientiertem Verarbeiten zum Beispiel die Reorganisation des Lebens, das Übernehmen von Aufgaben, die bisher der Verstorbene verrichtet hat, oder das Schaffen einer neuen Identität gemeint ist.¹⁶¹ Wichtig ist hier zu betonen, dass der Trauernde sich immer nur mit einer Seite des Prozesses zeitgleich auseinandersetzen kann, obwohl die beiden Seiten von Stressoren untereinander in Beziehung stehen können. „Coping at any one point in time is either loss or restoration oriented. The bereaved individual can, in fact, to some extent choose to ignore or concentrate on the one or the other aspect of loss and change in their lives.“¹⁶² Daher haben Stroebe und Schut (1999, 2001) in dieses Modell die Oszillation als wichtige Vermittlung zwischen den beiden Polen integriert.

¹⁵⁹ Vgl. Stroebe u.a., 1999, S. 207f.

¹⁶⁰ Vgl. Stroebe u.a., 1999, S. 209.

¹⁶¹ Vgl. Stroebe, Margaret u.a., Meaning Making In The Dual Process Model Of Coping With Bereavement, in: Neimeyer, Robert A., Meaning Reconstruction & The Experience of Loss, Washington 2001, S. 57.

¹⁶² Stroebe u.a., 2001, S. 57f.

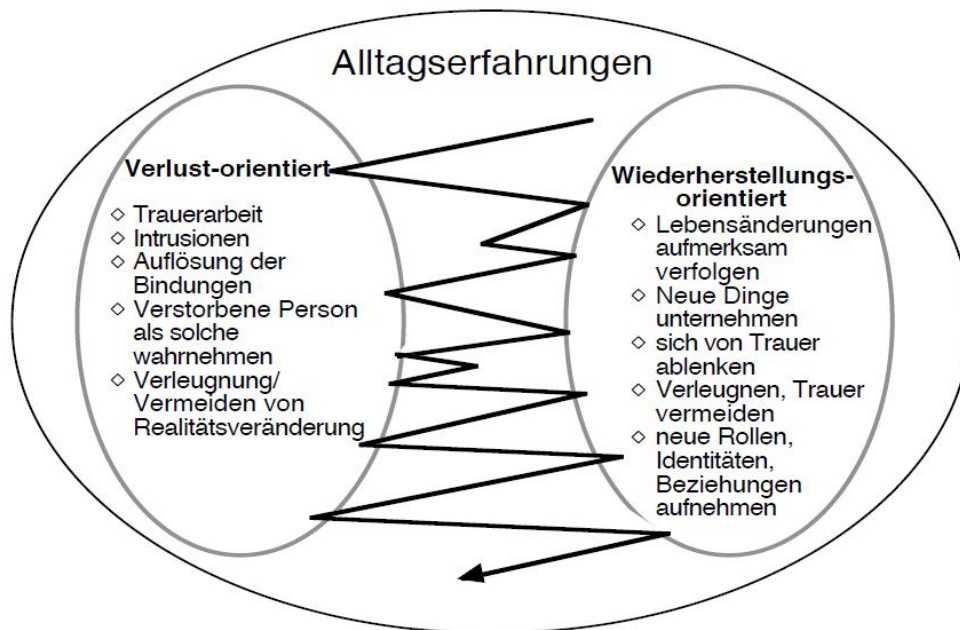


Abbildung 1: Das duale Prozessmodell nach Stroebe und Schut (2001).

Dieser Bestandteil des dualen Prozessmodells ist für die Trauerforschung grundlegend neu und wird von den Autoren in unterschiedlichen Untersuchungen begründet, die belegen, dass nicht nur die Konfrontation mit dem Verlust, sondern auch die Verdrängung des Verlustes oder die Vermeidung der Konfrontation ein wichtiger und die Genesung fördernder Prozess ist. Hierbei beziehen Stroebe und Schut (1999, 2001) sich unter anderem auf Studien von Pennebaker und Kollegen (1996, 1986, 1988), die belegen, dass die Konfrontation mit dem Verlust gewinnbringend ist und somit der Trauerarbeitshypothese zustimmen.¹⁶³ Ferner wird die Idee der Oszillation aber auch in Studien begründet, die dafür sprechen, dass Konfrontation nicht immer förderlich für die Verarbeitung der Trauer ist. Dabei beziehen sie sich vor allem auf eigene Studien, die nach dem Modell von Pennebaker durchgeführt wurden, weshalb eine Vergleichbarkeit gewährleistet ist. Beispielsweise fanden sie 1991 heraus, dass Witwen, die in einer konfrontierenden Art und Weise mit der Trauer umgingen, zwar höhere Wiederanpassung zeigten, jedoch in der depressiven Symptomatik den den Verlust verdrängenden Witwen in nichts nachstanden. Weshalb nicht grundsätzlich davon ausgegangen werden kann, dass eine Konfrontation der einzig gewinnbringende Weg ist.¹⁶⁴ Obwohl sich Stroebe und Schut (1999, 2001) auf weitere Studien berufen (bspw. Kelly und McKillop (1996) oder Kaminer und Lavie (1993)), werden hier nun nicht alle Studien ihren Platz finden, da der

¹⁶³ Vgl. Stroebe u.a., 2001, S. 60f.

¹⁶⁴ Vgl. Ebd.

Nachvollzug dieses Modells nicht von der Vollständigkeit seiner Bezüge abhängt und diese ebenso an entsprechender Stelle in den Veröffentlichungen der Autoren des Modells nachvollzogen werden können.

Weiterhin ist hinsichtlich der Oszillation zu beachten, dass diese sich sehr individuell gestalten kann. Das bedeutet, dass es Personen gibt, die den Schwerpunkt ihrer Trauer eher auf den Verlust und seine Stressoren legen, während es ebenso Personen gibt, deren Hauptaugenmerk auf den Stressoren der Wiederherstellung liegt.¹⁶⁵

Aus dem Modell selbst ergeben sich laut Stroebe und Schut (1999, 2001) nun Hypothesen, die für ein schlechtes, d.h. in die pathologische Richtung gehendes, Ergebnis des Trauervorgangs sprechen und darauf hindeuten. Es sind hier vor allem Extreme, die auf eine pathologisch werdende Trauer hindeuten: 1. Sehr starke Aufmerksamkeit auf die verlustorientierte Seite des Prozesses. 2. Sehr starke Aufmerksamkeit auf die wiederherstellungsorientierte Seite des Prozesses. 3. Sehr starke Aufmerksamkeit auf beide Seiten des Prozesses und kein Zeit ohne einen anderen Gedanken. 4. Störung der Oszillation. 5. Eine hohe Zahl an Stressoren überhaupt (sowohl verlust- als auch wiederherstellungsorientiert).¹⁶⁶

Seit der Idee und der Entwicklung des Modells 1999 haben im Laufe der Jahre sich einige Wissenschaftler mit diesem Modell beschäftigt und empirische Belege, die zunächst noch fehlten, geliefert. Bennett und Kollegen (2010) haben zwei qualitative Studien angestellt, bei denen sie sich auf der einen Seite in Interviews mit 90 trauernden Ehepartnern auseinandersetzten, während sie sich hier u.a. mit der Fragestellung, wie ein typischer Tag nach dem Verlust ausgesehen habe und wie die Probanden sich gefühlt haben, auf die verlustorientierte Seite konzentrierten. Auf der anderen Seite nahmen sie auch die wiederherstellungsorientierte Seite in den Blick, wobei sie 13 Witwen unter dem Gesichtspunkt interviewten, welche praktischen Veränderungen sich ergeben haben und wie schwer diese Veränderungen gewesen sind.¹⁶⁷ Aus dieser Befragung erwuchs die Erkenntnis, dass Trauernde, die sich wieder gut angepasst haben, sich eher an Stressoren erinnerten, die wiederherstellungsorientiert waren, während diejenigen der Befragten, die weniger gut angepasst waren, eher verlustorientiert veranlagt waren. Beachten muss man hierbei sicherlich, dass die Interviews im Durchschnitt neun Jahre nach dem Verlust stattgefunden haben, das längste war 32 Jahre her, sodass hier auch gefragt werden kann, in wie fern die Erinnerung der Befragten noch klar und deutlich

¹⁶⁵ Vgl. Stroebe u.a., 2010, S. 285.

¹⁶⁶ Vgl. Stroebe u.a., 2010, S. 285f.

¹⁶⁷ Vgl. Carr, Deborah, New Perspectives On The Dual Process Model (DPM): What Have We Learned? What Questions remain? In: Doka, Kenneth J. (Hg.), Omega: Journal Of Death and Dying 61, Amityville 2010, S. 372.

war. Nichtsdestotrotz werden hier wichtige Erkenntnisse für das duale Prozessmodell geliefert.¹⁶⁸

Exemplarisch soll hier ebenfalls die Studie von Lund und Kollegen (2010) angeführt werden, die auch vor allem dem Nutzen und der Praktikabilität der wiederherstellungsorientierten Seite des dualen Prozessmodells thematisierte. Dabei sollte die Effektivität des dualen Prozessmodells als theoretische Grundlage einer Behandlung von trauernden Personen getestet werden. Um dies zu testen, wurde eine Gruppe von Trauernden in den Sitzungen darin geschult mit verlustorientierten und wiederherstellungsorientierten Stressoren umzugehen. Demgegenüber stand eine ‚traditionelle‘ Vergleichsgruppe, bei deren Behandlung nur verlustorientierte Stressoren im Vordergrund standen. Bei dieser Studie erwarteten die Autoren, dass die Patienten, die vor dem Hintergrund des dualen Prozessmodells behandelt wurden, bessere Ergebnisse in der Verarbeitung ihrer Trauer erzielen.¹⁶⁹ Keine Unterschiede jedoch gab es bezüglich „how much they learned about grief-related topics“¹⁷⁰ und auch hinsichtlich der wiederherstellungsorientierten Verarbeitung gab es keine signifikanten Unterschiede, was die Autoren darin begründet suchten, dass beide Gruppen, vor allem aber die Vergleichsgruppe, nach den Sitzungen weiterhin mit anderen vertrauten Personen in Kontakt standen, wodurch auch die Vergleichsgruppe die wiederherstellungsorientierte Seite in Anspruch nahmen. Demgegenüber fanden Lund und Kollegen (2010) jedoch heraus, dass die Personen in der Gruppe mit wiederherstellungsorientierter Behandlung, als sie nach Themen gefragt wurden, mit denen sie sich weiterhin beschäftigen wollten, kaum übereinstimmende Beschäftigungen nannten. Daraus lässt sich schließen, dass verlustorientierte Verarbeitung, die noch eher emotionale Aspekte anspricht, universalistisch ist, während wiederherstellungsorientierte Verarbeitung höchst individualistisch geprägt ist.¹⁷¹

Einen anderen Blickwinkel eröffnet die Studie von Richardson (2010), die ebenfalls die wiederherstellungsorientierte Seite betrachtet, jedoch einen speziellen Fokus auf soziale Beziehungen und Einbindungen legt. Die Annahme Richardsons (2010) war, dass Personen, die vor dem Verlust lange Zeit den Partner umsorgen mussten, sich nach dem Verlust aus dem sozialen Gefüge ausklinken, was eine schlechtere Anpassung nach dem Verlust zeige.

Hierbei konnte auch Richardson (2010) unterstützende Fakten für die Effektivität der Wiederherstellungsorientierung finden. Während die lange Zeit der Sorge um den Partner vor dem Verlust mit schlechterem psychologischem Verlauf der Trauer assoziiert wurde, wird dieser

¹⁶⁸ Vgl. Ebd.

¹⁶⁹ Vgl. Carr, 2010, S. 373.

¹⁷⁰ Carr, 2010, S. 373.

¹⁷¹ Vgl. Carr, 2010, S. 373.

Effekt abgeschwächt, wenn man über „many friends and [...] a confidante with whom one can share their private thoughts“¹⁷² verfügt.

Zuletzt sei hier noch die Beschäftigung der Wissenschaftlerin Katherine Shear (2010) mit dem dualen Prozessmodell genannt. Shear (2010) behauptete, dass trauernde Personen nicht unbedingt zwischen den beiden Polen ‚verlustorientiert‘ und ‚wiederherstellungsorientiert‘ oszillieren müssen. Sie stellte die These auf, dass es zusätzlich die Vermeidung von Emotionen und dem Kontakt mit jeglichen auf die Trauer bezogenen Umständen oder Dingen gebe. Dies versteht Shear (2010) jedoch als Chance von dem Punkt der Vermeidung immer wieder den Verlust in Erinnerung zu rufen und sich selbst Ziele für die Zukunft zu setzen, die der Trauer zuträglich sind.¹⁷³

Diese Vier Möglichkeiten der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem dualen Prozessmodell zeigen unterschiedliche Möglichkeiten des Modells. Zum einen wird herausgestellt, dass die wiederherstellungsorientierte Seite des Modells einen wesentlichen und wichtigen Punkt für einen positiven Verlauf der Trauer darstellt. Zum anderen wird betont, wie schwierig die Oszillation zu operationalisieren und damit zu testen ist. Ferner unterstützen die Studien die Ansicht, dass „whether, how, and to what end one copes with loss is conditioned by characteristics of the death, the late marriage, and the psychological and social resources of the bereaved spouse“¹⁷⁴. Mit anderen Worten wird hier noch einmal die Heterogenität und Individualität als Charakteristikum der Trauer deutlich.

Schließlich lässt sich sagen, dass hier ebenso hervorgehoben wird, welche Möglichkeiten noch hinsichtlich empirischer Nachweise und Tests des dualen Prozessmodells liegen und notwendig sind – etwas, das Stroebe und Schut (1999, 2001) an dem Modell der Trauerarbeit selbst kritisieren – , was Stroebe und Schut (2010) aber selbst erkannt haben: „There is enormous scope for further research on the DPM [...]. Both theoretical and empirical contributions are needed, the former to refine and extend the DPM framework and further identify specific underlying cognitive processes, the latter to test the model’s parameters and their power in predicting good versus poor adjustment to bereavement.“¹⁷⁵

So innovativ das Modell von Stroebe und Schut (1999, 2001) also ist, bleibt es doch auch nach einem guten Jahrzehnt noch ein Modell, das der Überprüfung und der Validierung bedarf. Dies mag ein Grund sein, weshalb es nachwievor in der Bestattungspraxis nicht allzu

¹⁷² Carr, 2010, S. 374.

¹⁷³ Vgl. Carr, 2010, S. 375.

¹⁷⁴ Carr, 2010, S. 375.

¹⁷⁵ Stroebe u.a., 2010, S. 287.

häufig auftaucht, eine Internetrecherche ergibt lediglich eine annehmbare Rezeption auch im deutschen Sprachraum.

Nichtsdestotrotz sei auch hier erneut die Frage gestellt, inwiefern in diesem Modell der Gebrauch von Musik zu Zeiten der Trauer integriert werden kann. Zum einen könnte man Musik hier wieder instrumentalisieren und als Indikator für dieses Modell benutzen. Hört der Trauernde nur die Musik, die er mit dem Verstorbenen in Verbindung bringt oder die persönliche Musik des Verstorbenen war, würde dies dann auf eine eher verlustorientierte Verarbeitung hindeuten. Denkbar wäre auch Musik, die inhaltlich mit dem Verlust und seinen Umständen in Zusammenhang gebracht werden kann. Andersherum könnte eine Neuorientierung auch in den musikalischen Gewohnheiten für eine eher wiederherstellungsorientierte Verarbeitung des Verlustes sprechen. Speziell die Auswahl bei der Trauerfeier könnte ebenso Indikator für den einen oder anderen Weg der Verarbeitung sein, da sicherlich nicht immer persönliche Musik gespielt wird, was in dieser Studie noch genauer darzustellen ist. Dies könnte aber auch hier wieder auf wiederherstellungsorientierte Momente – man bedenke die Oszillation in diesem Modell – hindeuten, da nicht speziell eine dem Verlust zugewandte Musik ausgewählt wird. Während einer Trauerfeier wird es sicherlich auch Momente geben, bei denen die Musik schlichte Untermalung oder Ablenkung darstellt. Diese Ablenkung vom eigentlichen Geschehen könnte gleichzeitig wiederherstellungsorientierte Momente der Trauer hervorrufen oder selbst ein solches Moment sein, sodass Musik vielleicht auch funktional eingesetzt werden könnte.

So wird in der Gesamtschau der Trauertheorien deutlich wie vielschichtig und individuell der Trauerprozess ist, aber auch in welchen Strukturen er beschrieben werden kann und wie diese Strukturen im Thema der Trauermusik zu denken sein könnten.

3. Wirkung von Musik auf Emotionen

Nachdem es im vorherigen Kapitel darum ging, wie der emotionale Prozess aussieht, den die Angehörigen durchlaufen, welche die Hauptadressaten der Bestattungsmusik sind, soll im Folgenden der Blick auf die Musik gerichtet werden. Hierzu wird betrachtet, inwiefern Musik auf die menschliche Emotionswelt im Kontext einer Begräbnisfeier wirken und was sie eventuell auslösen kann. Da es speziell zum Feld der Emotionen im Bezug auf Bestattungsmusik keinerlei Untersuchungen gibt, werden die Möglichkeiten der Musik, Emotionen hervorzurufen oder zu unterstützen, im Allgemeinen betrachtet, während ein etwas speziellerer Fokus auf Traurigkeit als Gefühlslage liegt. Jedoch lässt sich im Allgemeinen mit Schönberger

(2006) sagen: „Obwohl Emotionen wissenschaftlich nun bereits ein Jahrhundert lang untersucht werden, sind Studien zu emotionalen Reaktionen auf Musik selten. Selbst innerhalb der Musikpsychologie hat man sich dieser Thematik eher selten angenommen.“¹⁷⁶ Bestätigung findet man auch durch einen Blick in die einschlägigen Lexika ‚Musik in Geschichte und Gegenwart‘ oder ‚Riemann Musiklexikon‘, in denen man Artikel zu ‚Emotion‘ oder damit verbundenen Begriffen wie ‚Chill‘ oder ‚Thrill‘ – deren Zusammenhang zur musikalischen Emotionsforschung weiter unten deutlich wird – vergeblich sucht. Verwunderlich erscheint diese Tatsache vor dem Hintergrund, dass „several studies [...] [suggest] that the most common motive for listening to music is to influence emotions“¹⁷⁷. Einer der Hauptgründe Musik zu hören, ist also, dass sie unsere Gefühlswelt beeinflusst: „listeners use music to change emotions, to release emotions, to match their current emotion, to enjoy or to comfort themselves, or to relieve stress“¹⁷⁸. Dass bei Trauerfeiern und in Zeiten der Trauer starke Emotionen eine große Rolle im Erleben der Angehörigen und nahestehenden Personen spielen, ist in den vorherigen Kapiteln deutlich geworden. Feldberg (2009) – einer der wenigen Autoren, der sich überhaupt explizit mit Trauermusik auseinandergesetzt hat (s.u.) – schreibt hier der Sempulkralmusik ebenso eine „gefühlsbefreiende Wirkung“¹⁷⁹ und eine „unterschiedliche Emotionen freisetzende Dimension“¹⁸⁰ zu. Also scheint die von Schönberger (2006) und Juslin et al (2010) geschilderte alltägliche Erfahrung auch für Musik bei Bestattungen zu gelten. An dieser Stelle sei in aller Kürze schon vorweggenommen, dass sich die Annahme auch in den Aussagen der für diese Studie befragten Bestatter bestätigt.

Aus diesem Grund wird, ähnlich wie bei den Trauertheorien, versucht Zusammenhänge zwischen dem Musikerleben im Allgemeinen und den sich daraus ergebenden Schlüssen für Musik bei Trauerfeiern zu finden.

Einen guten Überblick über die bisherige Forschung geben Juslin und Sloboda (2010), die in ihrem *Handbook of Music and Emotion* in unterschiedlichen Perspektiven – von multidisziplinären Zugängen, dem Musikmachen und sozialen Faktoren, bis zum Musik hören – den Forschungsstand im Bereich Musik und Emotionen darstellen. Interessant im Zusammenhang mit Trauermusik ist dabei vor allem der Bereich des Musikhörens. In diesem Bereich weiß Schönberger (2006) darauf hin, dass es hier einen Unterschied zwischen dem Bewerten von Musik, was der Zuschreibung einer bestimmten Emotion zu einer Musik gleichkommt,

¹⁷⁶ Schönberger, Jörg, Musik und Emotionen. Grundlagen, Forschung, Diskussion, Saarbrücken 2006, S. 11.

¹⁷⁷ Juslin, Patrik N. u.a., Introduction. Aims, Organization, and Terminology, in: Ders., Music and Emotion. Theory, Research, Applications, Oxford 2010, S. 3.

¹⁷⁸ Ebd.

¹⁷⁹ Feldberg, Marcell, Trauermusik. Abschied planen und gestalten, Düsseldorf 2009, S. 53.

¹⁸⁰ Ebd.

und dem wirklichen Erleben dieser Emotion gibt.¹⁸¹ „Es ist ein Unterschied, ob ich ein Musikstück als traurig bewerte oder ob ich beim Hören wirklich Trauer empfinde!“¹⁸²

Im Bereich des Erlebens von Emotionen gibt es jedoch methodologische Probleme, die in gewisser Weise auch für diese Arbeit von Belang sind. Neben dem Problem der Definition von Emotionen, bei dem es schon in der allgemeinen Psychologie unterschiedliche Ansätze gibt, welche psychischen Zustände als Emotion benannt werden und welche nicht, gibt es das Problem der Messung dieser Emotionen. Während eine Beobachtung oder Untersuchung von Probanden während des Musikerlebens ohne deren Mitwissen gerade auch im Kontext einer Begräbnisfeier schwierig ist, kann man diese im Nachhinein befragen und die Befunde durch die Selbstbeobachtung der Personen ergänzen. Dabei ist jedoch nicht immer gesichert, dass die Aufmerksamkeit der Personen während des Hörens auf das Erleben der Musik gerichtet ist. Wenn die Person sich nun selbst beobachtet, wird wahrscheinlich das freie Hören und Genießen der Musik mit beeinflusst.¹⁸³

Ein Problem bei der Erforschung und Messung von Emotionen im musikalischen Zusammenhang ist, dass es wenig mittelbare Verhaltenskonsequenzen gebe, die aus den emotionalen Reaktionen auf die Musik resultierten, so ebenso Schönberger (2006). Hinsichtlich der Trauermusik lässt sich hier jedoch sagen, dass es wahrscheinlich durchaus beobachtbare Reaktionen auf die Musik bei Trauerfeiern gibt, die zugegebenermaßen noch keinen Hinweis auf die jeweils konkret gefühlte Emotion bieten, jedoch sicherlich zeigen, dass überhaupt eine emotionale Reaktion auf die Musik stattfindet. Weiterhin ist auf das Problem hinzuweisen, dass emotionale Reaktionen höchst individuell sind und sich im Laufe der Zeit auch verändern können, was durch kulturelle und soziale Faktoren oder auch durch Lerneffekte verursacht werden kann.¹⁸⁴ Schönberger (2006) hält hier schlicht fest: „Jede Person verbindet eben etwas anderes mit einem bestimmten Stück.“¹⁸⁵ Dass Personen „etwas [...] mit einem bestimmten Stück verbinden“¹⁸⁶, wird in der Musikpsychologie seit Davies (1978) auch als ‚Darling, they’re playing our tune‘-Phänomen benannt. Dieses Phänomen wird weiter unten auch in seinen Zusammenhängen zur Sepulkralmusik noch näher erläutert.

Schließlich bleibt noch das Problem der Auswahl der Messmethode. Anzufangen ist bei verbalen Kommentaren, die einen freien Kommentar zu den Emotionen eines Stückes einfordern, was hinsichtlich der Auswertung einen gewissen Aufwand darstellt, weshalb auch auf Listen

¹⁸¹ Vgl. Schönberger, 2006, S. 17.

¹⁸² Schönberger, 2006, S. 17.

¹⁸³ Schönberger, 2006, S. 18f.

¹⁸⁴ Vgl. Schönberger, 2006, S. 20.

¹⁸⁵ Schönberger, 2006, S. 20.

¹⁸⁶ Ebd.

mit Adjektiven zurückgegriffen wird. Ferner sind auch nonverbale Kommentare über Apparaturen möglich, die man während des Hörens bedient (bspw. das Zusammendrücken von Zangen). Außerdem können direkt am Körper Messungen durchgeführt werden, die etwa Puls, Hautwiderstand oder die Atemfrequenz festhalten, was hinsichtlich der Erforschung von emotionalen Reaktionen auf Musik noch recht unerforscht ist, wobei aber der Zusammenhang zwischen einer physiologischen Reaktion und der Intensität und Art einer Emotion nur schwerlich herzustellen ist. Abschließend bleibt die Möglichkeit zu nennen, Personen in der Retrospektive über physiologische Reaktionen auf starke Emotionen berichten zu lassen. Diese physiologischen Reaktionen des menschlichen Körpers werden in der Forschung ‚Chills‘ oder ‚Thrills‘ genannt.¹⁸⁷ Konkret äußern sich diese Reaktionen in einer Gänsehaut oder einem Schauer, der einem den Rücken hinunterläuft – sowohl im positiven, als auch im negativen Sinne. Ferner sind die Chills oder Thrills häufig begleitet von einem Lächeln, Seufzen, einem Kloß-im-Hals-Gefühl, Luft anhalten oder sogar Weinen und haben eine Dauer von etwa einer Sekunde bis zu mehr als zehn Sekunden.¹⁸⁸

Schon die Alltagserfahrung zeigt es, aber auch im Zusammenhang mit den oben erläuterten Trauertheorien ist deutlich geworden, dass die physiologischen Reaktionen eines Chills Parallelen bzw. Ähnlichkeiten zu Reaktionen in Zeiten der Trauer aufweisen, vor allem, wenn es um Musik geht, die Erinnerungen an den Verstorbenen weckt oder Assoziationen an die Beziehung zum Verstorbenen.

3.1. Darling, they're playing our tune

Das ‚Darling, they're playing our tune‘-Phänomen wurde zuerst von John Booth Davies (1978) beschrieben. Er stellt zunächst heraus, dass jede emotionale Reaktion auf ein musikalisches Ereignis immer eine Reaktion auf einen Teil der Vergangenheit ist. Das musikalische Ereignis der Gegenwart ist für sich genommen dabei ein isoliertes Element, das erst als Teil der Vergangenheit seinen Sinn bekommt.¹⁸⁹ Anders gesagt „perception of a tune (as distinct from sensation) involves memory. The basic problem is therefore to find out how events of the past come to take on such crucial importance in music, and to explain why they have the effects that they sometimes do“¹⁹⁰.

¹⁸⁷ Vgl. Schönberger, 2006, S. 23ff.

¹⁸⁸ Vgl. Huron, David u.a., Musical Expectancy and Thrills, in: Juslin, Patrik N. u.a., Music and Emotion. Theory, Research, Applications, Oxford 2010, S. 591 f.

¹⁸⁹ Vgl. Davies, John Booth, The Psychology of Music, London 1978, S. 64.

¹⁹⁰ Davies, 1978, S. 64.

Dabei steht die Systematik im Hintergrund, dass, bevor eine Emotion oder eine Stimmung gespürt wird, das Wahrnehmen eines bestimmten Reizes steht und aufgrund dieses Reizes, das entsprechende Gefühl erzeugt wird und sich daraus eventuell eine Handlungsmöglichkeit ergibt. Dass dies in der Geschichte auch schon genau anders herum gedeutet wurde – der Reiz wird aufgrund einer Emotion gespürt – erklärt Davies (1978) anhand der Theorie von James-Lange (1884). Musikalisch erläutert er: „[...] the woman hears Delius's ‚Song of summer‘, feels sad, and begins to weep. In examples of this type, the emotional response comes midway between the acts of perception and behaviour, and the implication is that the behaviour is caused by the emotional state.“¹⁹¹

Das Phänomen selbst erklärt sich mit einem Blick auf die allgemeine Psychologie, im Besonderen der klassischen Konditionierung nach Pawlow. Davies (1978) sieht hier einen Lernprozess, in dem das Hören eines bestimmten Liedes während eines Gefühlszustandes irgendwann diesen Gefühlszustand selbst auslöst. „The lady [...] has acquired a specific emotional response to a specific tune simply because she heard it at a time when some other pleasurable business was taking place, at some time in the past. Now the tune itself makes her feel good simply because she associates it with the previous pleasant experiences.“¹⁹²

Aus dieser Begründung erklärt sich auch, dass, um dieses Phänomen zu erleben, kein musikalisches Talent oder musikalische Bildung vorhanden sein muss. Jedoch ist der Vergleich zur klassischen Konditionierung, so einfach er zu erfassen ist, nicht allumfassend, da der die emotionale Reaktion auslösende Stimulus in diesem Fall in der Praxis nicht beliebig ist, weil es bei dem Groß der Menschen weniger ein alltägliches Geräusch ist, das sie mit emotionalen Reaktionen verknüpfen, als ein Stück Musik. Und Davies (1978) sagt sogar, dass nicht einmal die Musik beliebig ist, da die meisten der Stücke, die das ‚Darling, they're playing our tune‘-Phänomen auslösen einer bestimmten Stimmung entsprechen.¹⁹³ „Tunes of the DTPOT (*Darling, They're Playing Our Tune*) type are usually drawn from the ranks of ‚Songs for swinging lovers‘ or something similar, where the words and the mood of the music are somehow appropriate to the events with which they become associated. [...] None the less, people who use the overture ‚William Tell‘ or ‚The ride of the Valkyries‘ as a DTPOT tune are definitely in a minority.“¹⁹⁴ Hinter dieser Abhängigkeit der emotionalen Reaktion von der Art der Musik sieht Davies (1978) hauptsächlich soziale Normen und gesellschaftliche Lernprozesse, die durch Filme und Werbung beeinflusst werden.

¹⁹¹ Davies, 1978, S. 62.

¹⁹² Davies, 1978, S. 68.

¹⁹³ Vgl. Davies, 1978, S. 69.

¹⁹⁴ Davies, 1978, S. 69.

Das Besondere an Musik als Stimulus ist hier unter anderem die inhaltliche Ebene, die die Musik – gehen wir davon aus, dass es ein Lied oder programmatische Musik ist – inne hat. Diese Ebene wird auch ein wichtiger Faktor bei Begräbnismusik sein, die sicherlich auch inhaltliche Bezüge zur Feier aufweisen kann.

Der Psychologe Manfred Spitzer (2002) beschreibt das Phänomen als episodische „Assoziationen zwischen einem ganz bestimmten Gedächtnisinhalt und ganz bestimmter Musik“¹⁹⁵. Die Differenzierung zwischen Theorie und Praxis, die auch Davies (1978) vorgenommen hat, formuliert Spitzer (2002) um und beschreibt, dass der Zusammenhang zwischen Musik und Emotionen an dieser Stelle in praktischer Hinsicht ein sehr starker ist, was sich ebenfalls im Bestattungswesen nützlich erweist, jedoch in theoretischer Hinsicht „wissenschaftlich uninteressant“¹⁹⁶. Die Begründung liegt hier in der Individualität, da eine stark emotionale Situation mit unterschiedlichen Assoziationen in der Erinnerung verhaftet bleibt und die Musik eben eine von diesen Assoziationen darstellt. Die Stärke jedoch liegt in der Direktheit und der Automation des Zugriffs auf die Emotionswelt, was sicherlich auch in der Bestattungsmusik zum Tragen kommt. Denn Wahrscheinlich beinhaltet keiner der übrigen assoziierten Faktoren, auf die Spitzer (2002) in seinen Ausführungen verweist, in stark emotionalen Situationen so gestalterische Möglichkeiten für eine Bestattungsfeier, wie es die Musik hat. Insgesamt ist dieses Phänomen aus psychologischer Sicht relativ leicht verständlich, jedoch gerade bei individuell gestaltbaren Feiern eine zu nutzende Chance die direkten Angehörigen oder Partner auch emotional anzusprechen.

3.2. Chill-Erleben

Wenn man sich mit dem Thema Musik und Emotionen beschäftigt stößt man schnell auf die Chill bzw. Thrill-Forschung, die sich mit den oben schon beschriebenen physiologischen Reaktionen auf Musik beschäftigt. Hinsichtlich des Themas der Bestattungsmusik ist hier die Arbeit Panksepps (1995) interessant, der das Chill-Erleben im Unterschied zwischen als fröhlich empfundener Musik und als traurig empfundener Musik untersucht hat. Die Ergebnisse werden nachfolgend dargestellt und diskutiert.

Die oben schon erfolgte Erklärung des Begriffs ‚Chill‘ sei um das Verständnis Panksepps (1995) ergänzt, um zu verstehen, welcher Hintergrund für ihn grundlegend ist. Ein Chill ist

¹⁹⁵ Spitzer, Manfred, Musik im Kopf, Stuttgart 2002, S. 387.

¹⁹⁶ Ebd.

bei ihm eine Art „prickly skin response“¹⁹⁷ ein „bodily ‚rush“¹⁹⁸, der üblicherweise als „spreading gooseflesh, hair-on-end feeling that is common on the back of the neck and head and often moves down the spine, at times spreading across much of the rest of the body“¹⁹⁹ beschrieben wird. Die Ergebnisse Panksepps (1995) fußen auf sechs verschiedenen Studien, die jeweils unterschiedliche Zielsetzungen haben. Aus einer Befragung von Studenten ergab sich zunächst, dass die Mehrheit der Befragten (57,2%) der Meinung war, dass fröhliche Musik, bzw. Musik, die eine positive Stimmung erzeugt, eher chillauslösend sei. Dies wurde in den folgenden von Panksepp (1995) initiierten Studien genauer untersucht. Daraus ergab sich jedoch genau das Gegenteil: „A series of correlational studies analyzing the subjective experience of chills in groups of students listening to a variety of musical pieces indicated that chills are related to the perceived emotional content of various selections, with much stronger relations to perceived sadness than happiness“²⁰⁰.

Die erste aus den sechs Studien untersuchte die genauere Ausprägung von Chills, um Eindrücke und Vorerfahrungen zu sammeln, die man gegenüber den Charakteristika von Chills haben kann. Neben dem eindeutigen Ergebnis, dass Musik als Lebensbestandteil vor allem wegen den damit verbundenen Gefühlen und Emotionen vorkommt und gehört wird, ergab die Befragung, dass mehr Männer als Frauen glauben, fröhliche Musik rufe Chills eher hervor, während es bei trauriger Musik umgekehrt war. Hier waren mehr Frauen als Männer der Meinung, dass diese eher chillauslösend sei.²⁰¹

Eine weitere Studie lief wie folgt ab: „Students were asked to bring in selections that were simply deemed to be ‚especially emotionally moving‘ to them, and all selections were rated for their ability to produce chills and to evoke various emotional feelings during the type of group listening situation described here.“²⁰² Mit der Gruppensituation ist das Setting im Seminarraum gemeint, in dem die jeweils mitgebrachten Musikstücke später von allen gehört wurden. Dabei wurden die Probanden gebeten zu berichten, inwiefern die gehörten Stücke Gefühle hervorrufen können und wie viele Chills bei dem Hören der Stücke erlebt wurden.

Panksepp (1995) stellte unter anderem fest, dass ein Faktor für die Beeinflussung des Chillerlebens war, ob die Musik für die hörende Person eine besondere Bedeutung hat. 10 von 14 Personen hatten die meisten Chills bei ihren selbst mitgebrachten, den ihnen vertrauten und

¹⁹⁷ Panksepp, Jaak, The Emotional Sources of ‚Chills‘ Induced by Music, in: Bharucha, Jamshed (Hg.), Music Perception, Berkeley 1995², S. 173.

¹⁹⁸ Ebd.

¹⁹⁹ Ebd.

²⁰⁰ Panksepp, 1995, S. 171.

²⁰¹ Vgl. Panksepp, 1995, S. 175.

²⁰² Panksepp, 1995, S. 177.

bekannten Musikstücken.²⁰³ Ein weiteres wichtiges Ergebnis aus dieser zweiten Studie betrifft den Unterschied zwischen dem Chillerleben bei trauriger oder fröhlicher Musik. Die Anzahl der erlebten Chills war bei trauriger bzw. melancholischer Musik merklich höher, als bei fröhlicher Musik. „However, contrary to what was claimed in the initial questionnaire, sad/melancholic content of music is more strongly related to production of chills than either happy/excited or love/acceptance dimensions.“²⁰⁴

Um diesem scheinbaren Zusammenhang noch weiter nachzugehen, hat Panksepp (1995) noch weitere Studien unternommen. In der zweiten Studie waren einigen Studenten die Stücke bekannt, anderen nicht, weshalb in der dritten Studie zwei Ziele im Fokus standen. Die Studenten wurden gebeten zwei Musikstücke mitzubringen, eines, das sie als traurig bewerten, und eines, mit dem sie fröhliche Gefühle assoziieren. Dabei wurde getestet, ob die anderen Studenten die mitgebrachten Stücke ebenfalls als traurig bzw. fröhlich bewerteten und inwiefern die Musik Chills bei den Teilnehmern hervorruft.²⁰⁵

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass auch bei dieser Studie das vorherige Ergebnis grundsätzlich bestätigt werden konnte, mit der Ausnahme, dass bei denjenigen, die die Musik ausgesucht hatten diese Korrelation nicht valide bestätigt werden konnte.²⁰⁶ Das heißt, die Korrelation zwischen dem vermehrten Chillerleben bei trauriger Musik ließ sich zunächst nur feststellen, wenn die Musik keinen starken persönlichen Bezug hat.

Die Konsequenz aus diesem Ergebnis war eine weitere Studie, die die Rolle der Vertrautheit mit der Musik mit einbezog und ferner erneut den Unterschied im Chillerleben zwischen fröhlich bewerteter und traurig bewerteter Musik untersuchte.

Dazu nahm Panksepp (1995) in einem ersten Schritt die Stücke aus der zweiten Studie, die am meisten Chills hervorgerufen hatten. Eines aus der Auswahl der als fröhlich angesehenen Stücke und eines aus der Auswahl der als traurig beurteilten Stücke. Für die zweite Runde im Ablauf suchte Panksepp (1995) zwei Stücke – wieder ein trauriges und ein fröhliches – von einer CD einer Sängerin heraus, bei der „on the basis of prescreening data“²⁰⁷ sicher war, dass wenig oder keiner der Probanden ihre Musik kennt. Danach wurden diese Stücke vier Gruppen vorgespielt, jeweils zwei Gruppen hörten die wahrscheinlich bekannten, die anderen beiden Gruppen die eher unbekannt Paare von Musikstücken. Die Auswahl stellte sich dabei als sinnvoll heraus, sodass die unbekannt Stücke auch keinem der Probanden bekannt waren. Die Versuchspersonen wurden informiert, dass sie die Anzahl an Chills zu protokollieren

²⁰³ Vgl. Panksepp, 1995, S. 179.

²⁰⁴ Panksepp, 1995, S. 180f.

²⁰⁵ Vgl. Panksepp, 1995, S. 181.

²⁰⁶ Vgl. Panksepp, 1995, S. 182.

²⁰⁷ Panksepp, 1995, S. 184.

haben, die sie erleben und ihnen wurden ferner noch einige Fragen gestellt, die das Gefallen, den emotionalen Gehalt des Stückes und einige andere Rahmenbedingungen abfragten.²⁰⁸ Die genaue methodische Vorgehensweise soll hier nicht näher erläutert werden, da das Augenmerk auf den Ergebnissen der Studie liegen soll. Insgesamt ließ sich bestätigen, was die vorigen Studien schon vorausdeuteten: „Overall, these data again support the thesis that sadness or melancholy is an emotional dimension more significantly related to the production of chills than is happiness.“²⁰⁹ Insgesamt konnte Panksepp (1995) mit dieser Studie den Zusammenhang noch erhärten, während er jedoch zwischen den Geschlechtern Unterschiede feststellte. Bei weiblichen Teilnehmern wurden insgesamt mehr Chills festgestellt, als bei den männlichen, wobei dieser Zusammenhang jedoch nur für die unbekannteren Stücke gilt. „In sum, everything else being equal, sad songs seem to be more capable of evoking chills than happy songs, especially in females, but this effect of sex is clearly evident only for unfamiliar pieces.“²¹⁰ Bei bekannten Stücken ist die erlebte Stimmung des Stückes für die Anzahl der erlebten Chills also nicht wesentlich.

Auch die fünfte Studie konnte einen Zusammenhang zwischen trauriger Musik und dem Chillerleben bestätigen. Hier hatte Panksepp (1995) die Probanden gebeten Musikstücke auszuwählen, die bei ihnen Chills hervorrufen. Diese Stücke wurden dann allen vorgespielt und sollten danach von allen beurteilt werden, ob sie Chills hervorrufen oder nicht – die Anzahl wurde nicht erfragt – und wie traurig, bzw. wie fröhlich das Lied zu bewerten ist. Das Ergebnis dieser Studie war, dass es einen Zusammenhang zwischen dem Erleben von Chills und der Intensität der jeweils erlebten Emotion gibt. Wenn ein Stück Chills hervorrief, dann wird die erlebte Emotion stärker bewertet, als bei einem Stück, das keine Chills hervorrief. Ferner gab es einen Unterschied zwischen den Geschlechtern in der Bewertung der Intensität von Chillauslösenden Stücken, da die weiblichen Teilnehmer die Stücke, die Chills hervorriefen, als trauriger bewerteten, als die, die keine Chills auslösten.²¹¹ Hier vermutet Panksepp (1995), dass Frauen entweder eher und stärker auf Emotionen reagieren als Männer, oder dass es Unterschiede in der Wahrnehmung der getesteten Emotionen zwischen den Geschlechtern gibt. Die sechste Studie soll an dieser Stelle außen vor bleiben, da ihre Ergebnisse nicht maßgeblich die Inhalte dieser Arbeit betreffen. Wie jedoch die vorliegenden Ergebnisse das Thema betreffen, wird hier kurz diskutiert und in der Vorstellung der Ergebnisse weiter untermauert.

²⁰⁸ Vgl. Panksepp, 1995, S. 184.

²⁰⁹ Panksepp, 1995, S. 187.

²¹⁰ Ebd.

²¹¹ Vgl. Panksepp, 1995, S. 189f.

Zunächst lassen sich aus den Ergebnissen der zweiten Studie Konsequenzen für die Auswahl von Bestattungsmusik ziehen. Im Interesse von Bestattern darf es sein, dass die Bestattungsfeier als existentielles Ereignis, wie durch die Trauer-Beschreibungen in den ersten Kapiteln deutlich geworden ist, nicht nur einen würdigen gestalterischen Rahmen hat, sondern ebenso emotional ansprechend und ergreifend gestaltet ist. Die zweite Studie zeigte, dass die Anzahl der Chills erhöht ist, wenn das Stück den Hörern bekannt ist, während dabei die Stimmung des Stückes selbst weniger eine Rolle spielt. Die Begründung wird bei dem Autor in den vielen persönlichen Assoziationen gesucht, die durch die Bekanntheit der Musik vorhanden sind.²¹² Zudem wird das Erleben von Chills von Versuchspersonen in vielen Fällen in Begleitung von „Weinen, Seufzen und einem Gefühl, einen ‚Kloß im Hals‘ zu haben“²¹³ und als „Ausdruck einer erlebten Emotion“²¹⁴ geschildert, also als intensives emotionales Erlebnis. Hinsichtlich der Auswahl von Musik wäre es demnach, sofern intensiv erlebte Emotionen ein Ziel in der Gestaltung einer Abschiedsfeier sind, unbedingt empfehlenswert auf die Wünsche der Angehörigen einzugehen. In allen Studien konnte Panksepp (1995) auch einen Zusammenhang von als traurig bewerteter Musik und dem vermehrten Erleben von Chills feststellen, vor allem sofern die Musik den Hörern nicht bekannt war. Folgernd aus diesem Ergebnis könnte man nun unter der Voraussetzung festhalten, dass die Angehörigen Musik bei der Trauerfeier wünschen, die Titelauswahl aber dem Bestatter überlassen ist, dass es empfehlenswert wäre Musik auszuwählen, die eher mit dem Adjektiv ‚traurig‘ zu beschreiben wäre. Hier ebenfalls, falls überhaupt wünschenswert ist, eventuell intensive emotionale Momente zu erzeugen.

Den Zusammenhang zwischen intensiver erlebten Emotionen und erlebten Chills macht Panksepp in seiner fünften Studie deutlich, in der die jeweils erlebte Emotion bei mehr erlebten Chills auch stärker empfunden wurde, weshalb es wünschenswert sein kann die Musik so auszuwählen, dass sie wahrscheinlicher Chills hervorruft. Fraglich ist hier noch der kausale Zusammenhang zwischen Chills und Emotionen, da nicht genau ausgemacht werden kann, ob mehr Chills erlebt werden, weil die Emotionen intensiver sind, oder ob die Emotionen durch die erlebten Chills intensiver wahrgenommen werden. Panksepp (1995) weist selbst auf diesen noch mehr empirische Beweise fordernden Zusammenhang hin.²¹⁵ Jedoch ist die Relation an dieser Stelle nicht von großem Gewicht, da sie für die Auswahl von Trauermusik bei einer gezielt emotional treffend gestalteten Feier in praktischer Hinsicht nicht von allzu großer Be-

²¹² Vgl. Panksepp, 1995, S. 195.

²¹³ Schönberger, 2006, S. 31.

²¹⁴ Ebd.

²¹⁵ Vgl. Panksepp, 1995, S. 193.

deutung ist. Ob nun das Erleben von Chills durch die Emotionen verstärkt wird oder die Emotionen durch vermehrtes Erleben von Chills stärker empfunden werden, führt in beiden Fällen dazu, dass das Hören intensiviert und die Gefühlswelt stärker angesprochen wird.

Diese Überlegungen können soweit Anregung für weitere Forschung sein, da es noch nicht empirisch nachweisbar ist, ob sich die Ergebnisse von Panksepp (1995) auch für die Begleitumstände bei Trauerfeiern bestätigen lassen, da hier völlig andere Voraussetzungen für das Hören vorliegen. „A general purpose, multiuser, time-event and physiological monitoring system to evaluate the occurrence of such internal events in real-life situations, would, of course, be a blessing for further work in the area.“²¹⁶ In den Ausführungen weiter unten soll dies aber noch einmal aufgenommen werden.

Überraschend ist da aber auch der von Panksepp (1995) erwähnte Zusammenhang, dass die meisten Stücke in seinen Studien, die als traurig bewertet wurden, in irgendeiner Form Verlust thematisieren. Er weist darauf hin, dass das Chillerleben vor allem bei trauriger Musik auch damit zu tun haben kann, dass hier – ähnlich wie bei dem ‚Darling, they’re playing our tune-Phänomen – auch Lerneffekte vorliegen können. Denn „for instance, I commonly experience chills when I recall the deep feeling of grief and pain from the premature loss of a loved one[...].“²¹⁷ Die Erklärung für das beschriebene Phänomen, dass als traurig empfundene Musik eher Chills hervorrufen kann, kann also auch darin gesucht werden, dass mit dieser Stimmung Verlustassoziationen verbunden werden, die dann selbst wiederum Chills hervorrufen. „To put it another way, perhaps the ‚chill‘ that we experience especially intensely during sad and bittersweet songs, occurs because that type of music resonates with the ancient emotional circuits that establish internal social values.“²¹⁸ Diese durchaus wichtigen Überlegungen sind ebenso noch Zusammenhänge, die weitere Untersuchung benötigen, um valide gesichert zu sein.

Abschließend sei unterstrichen, dass die Untersuchungen von Panksepp (1995) belegen, dass gerade in Zeiten von Trauer die Musik in verschiedenen Zusammenhängen steht und emotional eine gewichtige Rolle spielen kann. Sei es in der Erzeugung von Chills oder in der Verstärkung der Emotionen selbst durch chillauslösende Musik.

²¹⁶ Panksepp, 1995, S. 196.

²¹⁷ Panksepp, 1995, S. 194.

²¹⁸ Panksepp, 1995, S. 199.

3.3. Situative Musikpräferenzen

In der Beschreibung der Trauertheorien ist schon deutlich geworden, dass die erlebten Emotionen während der Trauer selbst sehr unterschiedlich und individuell sein können. Gembris (1990) hat in Anknüpfung an vergangene Untersuchungen von Behne (1984, 1986) und Schaub (1981) eine Studie zu Musikpräferenzen in bestimmten Situationen durchgeführt, dessen Ergebnisse nachfolgend mit besonderem Fokus auf die von Gembris (1990) ‚Trauer‘ genannte Situation erläutert werden.

Die Fragestellung der Untersuchung war, zunächst zu klären in welchem Ausmaß „sich musikalische Präferenzen in Situationen unterschiedlicher emotionaler Grundstimmung“²¹⁹ unterscheiden. Ebenso wurden unterschiedlichen Präferenzen in gleichen Situationen in den Blick genommen. Die dritte Frage, die auch im Kontext der Bestattungsmusik von Wichtigkeit sein kann, war: „Welche Wirkungen bzw. Funktionen soll Musik in Situationen unterschiedlicher Grundstimmung ausüben?“²²⁰. Schließlich wurden Zusammenhänge zwischen situativ bedingten musikalischen Präferenzen und allgemeinen Persönlichkeitsmerkmalen gesucht.

In der vergangenen Studie Schaub's (1981) wurde herausgefunden, dass die gewünschte Musik in bestimmten Situationen nicht immer eine Entsprechung der gerade vorherrschenden Grundstimmung war, sondern dieser genau entgegengesetzt. „Dieser Befund läßt das musiktherapeutische Iso-Prinzip fragwürdig erscheinen.“²²¹ Dieses Prinzip besagt, dass in der Therapie die Stimmung bzw. das Tempo der Musik mit der Stimmung und den Bewegungen des Patienten übereinstimmen muss.²²² Auch die Studie Behnes (1984) bestätigte, dass die gewünschte Musik in den unterschiedlichen Situationen durchaus nicht immer der aktuellen Stimmung entsprach, sondern ihr sogar entgegenstand. Die Erklärung Behnes (1984) war, dass es nicht die Stimmung ist, die die Musikpräferenz beeinflusst, sondern die Bewertung dieses Empfindens. „Bei dieser Bewertung spielt offenbar die Zufriedenheit mit der Stimmung eine wesentliche Rolle. Kompensationseffekte zeigten sich nämlich nur bei Personen, die mit ihrer momentanen Stimmung unzufrieden waren, [...]“²²³.

In einer weiterführenden Studie fragte Behne (1986) die Musikwünsche von Schülern der 7., 8. und 9. Klasse in vier verschiedenen Situationen ab (Freude und Ärger, Zufriedenheit und Trauer). Ergebnis war unter anderen, dass es vor allem bei negativ bewerteten Situationen differierende Musikpräferenzen und damit unterschiedliche Strategien der Bewältigung der jeweiligen Situation gibt. Eine Feststellung, die sicherlich auch für die Präferenzen von Trau-

²¹⁹ Gembris, 1990, S. 73.

²²⁰ Ebd.

²²¹ Ebd.

²²² Vgl. Bund, Leslie, Musiktherapie, Weinheim u.a. 1998, S. 43.

²²³ Gembris, 1990, S. 74.

ermusik geltend gemacht werden kann, da es wohl wenig Menschen gibt, die sich über einen Verlust positiv äußern oder gar freuen. Behne (1986) vermutete hier den Einfluss von Persönlichkeitsmerkmalen, konnte mangels Erhebung diese jedoch nicht bestätigen. Gembris (1990) gleicht dies in der Fortführung hingegen aus und integriert in seine Studie das Freiburger Persönlichkeits-Inventar. Ferner übernimmt er die Unterteilung in vier verschiedene Stimmungen und benennt diese als Erleichterung oder Freude, dann als Depression und Niedergeschlagenheit, zusätzlich Wut und Ärger und schließlich Zufriedenheit. Auf den von ihm benutzten Fragebögen finden sich zu jedem Stimmungsfeld Situationsbeschreibungen, die den Teilnehmern – vorwiegend Studenten – erleichtern soll sich in die Emotion hineinzufühlen. „An jede Situationsbeschreibung schloß sich die Frage an: ‚Wenn Sie jetzt Musik einschalten könnten, die Sie in dieser Situation am liebsten hören würden, wie sollte diese Musik sein?‘“²²⁴. Damit die Teilnehmer die Musik beschreiben konnten, wählte Gembris (1990) eine Liste von acht Adjektiven aus, wobei er aus Gründen der Vergleichbarkeit die gleichen verwendete, die auch Behne (1984) schon benutzte. Außerdem verlangte Gembris (1990) noch einen konkreten Musikwunsch und eine Begründung dieses Wunsches.²²⁵

Stellt man die Präferenzergebnisse der einzelnen Situationen in ihrem Mittelwert einander gegenüber erkennt man „auf einen Blick, daß sich die Musikpräferenzen in den vier Situationen markant voneinander unterscheiden“²²⁶. Freude und Depression sind in ihren Ergebnissen nahezu gegenläufig: Während bei Freude schnelle, heitere, frohe lebhaft und erregende Musik gewünscht wird, ist es bei der Depression langsame, trübe, traurige eher müde und beruhigende Musik. Bei den beiden übrigen Situationen sind es ebenso Musikwünsche, die der jeweiligen Emotion entsprechen, sodass die Musik jeweils die Gefühlslage widerspiegelt. Insgesamt schließt Gembris (1990), dass „eine intersituative Konsistenz von Musikpräferenzen nicht“²²⁷ bestehe. Bezogen auf Trauermusik würde das bedeuten, dass – sofern die Gesetzmäßigkeiten in der Situation von Verlust und Trauer sich ähnlich verhalten – die Musikwünsche der Angehörigen nicht unbedingt den Musikpräferenzen in alltäglichen Situationen entsprechen dürften.

Von den von Gembris (1990) eingeforderten Situationen entspricht die Situation der Depression und Niedergeschlagenheit am ehesten dem, was oben über das Verhalten von trauernden Personen geschrieben wurde. Zusätzlich zieht Gembris selbst später Rückschlüsse über mu-

²²⁴ Gembris, 1990, S. 76.

²²⁵ Vgl. Gembris, 1990, S. 77.

²²⁶ Gembris, 1990, S. 77.

²²⁷ Gembris, 1990, S. 79.

sikpsychologische Prozesse in der Trauerbewältigung aus diesen Ergebnissen²²⁸ und betitelt diese Situation in der Korrelationsbetrachtung zwischen Musikpräferenz und den jeweiligen Begründungen in dieser Studie von 1990 mit ‚Trauer‘. Er macht in dieser Situation drei verschiedene Profile aus, die eine jeweils andere Präferenzstruktur aufweisen. Die erste Gruppe nennt Gembris (1990) ‚friedvoll-Expressive‘, da die von diesen Menschen ausgewählte Musik am ehesten der Niedergeschlagenheit entspreche und die Emotionen in diesem Fall in der Musik ebenso zu Tage treten. Die zweite Gruppe nennt er, mit der Interpretation seiner Ergebnisse, dass „die Musik den emotionalen Grundcharakter der Situation nicht verleugnen, ihn aber kontrollierbar machen“²²⁹ soll, ‚zurückhaltend-Expressive‘. Die letzte der drei Gruppen nennt er ‚aggressive Verdränger‘, weil die Personen dieser Gruppe Musik hören würden, die eine hohe Geschwindigkeit hat, viel Aggression beinhaltet und voller Traurigkeit ist, gleichzeitig aber lebhaft und erregend sein soll. „Man kann das als Verdrängung interpretieren“²³⁰ sagt Gembris (1990) mit der Begründung, dass die Assoziationen, die mit den Präferenzen verbunden sind, dem Gefühl von Trauer „eher entgegengesetzt“²³¹ sind und führt einen Teilnehmer an, der explizit davon spricht durch die Musik das „oben geschilderte Elend verdrängen“²³² zu können. Auf der anderen Seite kann man vor dem Hintergrund der oben besprochenen aktuellen psychologischen Ansätze auch sagen, dass die von den Teilnehmern assoziierten Gefühle von Wut und Härte weniger Verdrängung als vielmehr wesentlicher Bestandteil der Zustandes ‚Trauer‘ sein können. Welche Situation von den Teilnehmern hier mit ‚Depression und Niedergeschlagenheit‘ assoziiert wurde, lässt sich aufgrund der Quellenlage ohne die genauen Situationsbeschreibungen nicht genau sagen, jedoch ist nicht auszuschließen, dass Verlustgefühle als Bestandteil von Trauer ebenso eine Rolle gespielt haben. Auch wenn die Typologie für diese Studie nicht von wesentlicher Wichtigkeit ist, sei der Vorschlag unterbreitet diese Gruppe eher als ‚aggressive Verarbeiter‘ zu sehen, da auch das von den entsprechenden Teilnehmern beschriebene ‚Abreagieren‘ der Wut oder der Wunsch ‚weiterzumachen‘ eher für eine Verarbeitung des Gefühls durch die Musik, denn für eine Verdrängung spricht. Für diese Studie bleibt lediglich festzuhalten, dass man grundsätzlich sagen kann, dass die Musikpräferenzen sich den unterschiedlichen Situationen anpassen und ihnen im besten Falle entsprechen. Jedoch kann man bei genauerem Hinsehen noch unterschiedliche Bewältigungsmuster der jeweiligen Situation ausmachen und beschreiben, sodass es auch Musikpräferenzen geben kann, die der Situation auf den ersten Blick nicht entsprechen. Gleich-

²²⁸ Vgl. dazu Gembris, 2007, S. 40.

²²⁹ Gembris, 1990, S. 84.

²³⁰ Gembris, 1990, S. 83.

²³¹ Ebd.

²³² Gembris, 1990, S. 83.

zeitig wäre es sicherlich eine gute Möglichkeit Personen nicht nur hypothetisch nach unterschiedlich vorgestellten Situationen zu befragen, sondern diese in wirklichen Situationen der Freude, Trauer, Ärger oder Zufriedenheit zu befragen oder zu beobachten, wengleich methodische Probleme sicherlich weiter diskutiert und beachtet werden müssten.

4. Äußere Bedingungen

Nachdem in den vorausgegangenen Kapiteln versucht wurde die Musik in Trauerpsychologischen Zusammenhängen zu denken und sie mit diesen zu verknüpfen, soll im Folgenden ein Überblick über praktische Zusammenhänge und Begleitumstände gegeben werden. Vorab wird besprochen, welche Möglichkeiten sich in einer Trauerfeier ergeben, die Musik innerhalb der Feier zu platzieren und welche Konsequenzen sich daraus ergeben.

Die folgende Aufstellung geht vom Ablauf einer Trauerfeier aus, wie ihn Schwikart (2005) beschreibt. Hierbei wird sich aus verschiedenen Gründen auf die Feier beschränkt die normalerweise in den Abschiedsräumen, bzw. der Kapelle auf dem Friedhof stattfindet. Die Konfessionen bieten ebenso die Möglichkeit einer gottesdienstlichen Feier in der Kirche, die jedoch nach den jeweiligen kirchlich liturgischen Vorgaben abläuft und entweder zusätzlich zur Feier auf dem Friedhof oder aber sogar als alleinige Feier in der Kirche angeboten wird. Sicherlich wäre es ein interessantes Thema sich der Musik beispielsweise bei katholischen Requien zuzuwenden, was jedoch nicht Anliegen dieser Arbeit ist. Ein weiterer Faktor ist, dass durch die hinlänglich in Medien und Literatur berichtete Zunahme der Kirchenaustritte und der fortschreitenden Säkularisierung des Privatlebens eine Religionsferne zu Tage tritt, die sich auch in der Bestattungskultur – selbst in ländlichen Gegenden – niederschlägt. Dies zeigt sich unter anderem daran, dass auch bei den interviewten Bestattern die Frage, ob eine konfessionelle oder eine konfessionslose Bestattung stattfinden soll, immer neu im Raum steht, was einer der Bestatter lebhaft berichtete: „Aber es entfernt sich oder die Menschen entfernen sich, also das spüre ich durchaus unabhängig von der Musik, mehr von den Geistlichen als Zeremonienmeister in dem Fall. Da werden also immer häufiger, auch in so einem erzkatholischen Nest wie Telgte der Trauerredner gefragt, obwohl eine Konfession da ist. [...]Ich meine, eine der ersten Fragen ist ja im Grunde, welche Konfession der Verstorbene hatte und ob die Kirche mit an Bord genommen werden soll. ‚Ja, müssen wir doch oder?‘ – ‚Nein, es gibt ja durchaus Alternativen‘ – ‚Ja, erzählen sie mal...‘ [...].“²³³ Dies spricht zwar für eine deutliche Tendenz,

²³³ Bestatterinterview Nr. 5, S. 6.

wobei die kausalen Zusammenhänge an anderer Stelle sicherlich eingehender zu diskutieren wären.

4.1. Ablauf einer Trauerfeier und Einsatz der Musik

Auch Schwikart (2005) erwähnt die „Entfremdung vieler Kirchenmitglieder“²³⁴ und schließt daraus, dass es sinnvoll ist den von ihm dargestellten Ablauf der Trauergemeinde individuell der Trauergemeinde entsprechend zu kürzen oder zu vereinfachen. Sicherlich spielen hier auch lokale Begebenheiten des Friedhofs aber auch der Gesellschaft eine Rolle, die in eine Gestaltung der Trauerfeier mit einfließen.

Den Beginn einer Trauerfeier nennt Schwikart das *Ankommen*. Dabei steht der Sarg, bzw. die Urne in der Friedhofskapelle oder dem Abschiedsraum bereit, während die Trauergäste ihre Plätze einnehmen oder noch vor dem Raum oder der Kapelle warten. An dieser Stelle „kann Stille sein oder leise Musik gespielt werden, damit die Trauergemeinde zur Ruhe kommt.“²³⁵

Auch Feldberg (2009) nennt in seinem musikalischen Ratgeber für Bestatter das Moment des ‚Zur-Ruhe-Kommens‘, kritisiert jedoch an dieser Stelle des Einsatzes von Musik ausdifferenzierend, dass „Musik Gefahr [läuft] zu einer reinen bedeutungsindifferenten Klangkulisse zu verkommen“²³⁶, wenn sie nur ein Werkzeug der Atmosphäre wird. Ferner könne man schon hier in Absprache mit den Angehörigen durch die Musik eine Personalisierung der Trauerfeier schaffen und musikalisch-inhaltlich auf den konkreten Todesfall Bezug nehmen. Trotz seines Plädoyers für Musik vor der Trauerfeier, schließt Feldberg (2009) aber auch die teilweise Notwendigkeit der Stille nicht aus, die im Laufe einer Trauerfeier aber auch vor ihrem eigentlichen Beginn sinnvoll sein kann, weil sie „eine wichtige Hilfe für Angehörige und Trauergäste“²³⁷ sein könne, „bei aller Gefühlsbeladenheit zur Ruhe zu kommen und sich zu sammeln“²³⁸. Während Feldberg (2009) eine zeitliche Begrenzung der vor der Trauerfeier gespielten Musik empfiehlt, nennt Schwikart (2005) als Schlusspunkt des *Ankommens* ein *Musikstück* selbst als nächste Position im Ablauf der Trauerfeier. Auch hier wird wieder die Leistung der Musik in den Vordergrund gestellt, die Menschen „zur Ruhe kommen“²³⁹ zu lassen, während die funktionale Ausdifferenzierung Feldbergs (2009) sicherlich auch oder gerade für ein spezielles Eingangsstück gilt, denn „Worte und Musik haben an dieser sensiblen Stelle

²³⁴ Schwikart, Georg, Die Trauerfeier, Gütersloh 2005, S. 28.

²³⁵ Schwikart, 2005, S. 29.

²³⁶ Feldberg, 2009, S. 65.

²³⁷ Ebd.

²³⁸ Ebd.

²³⁹ Schwikart, 2005, S. 29.

weichenstellende Funktion, denn sie binden die Emotionen der Angehörigen und Trauergäste ein.²⁴⁰

Wichtig zu erwähnen ist noch die Alternative ein Lied gemeinschaftlich zu singen, was sicherlich nicht mit jeder Trauergemeinde sinnvoll ist, da es zum einen ein überhaupt gemeinsames Liedgut – wahrscheinlich hauptsächlich oder nur bei konfessionell gebundenen Trauerfeiern – geben muss, zum anderen die Beteiligten aber in der Lage, sowohl emotional und technisch als auch hinsichtlich des Bekanntheitsgrades, dazu sein müssen das Lied zu intonieren. Ist dies nicht der Fall wird es schwierig die Begründung des Einsatzes von Liedern Feldbergs (2009), dass gemeinsames Singen „Trauer und Gefühle kanalisiert und artikuliert“²⁴¹, aufrecht zu erhalten. Jedoch kann man mit Leube (2002) sagen: „Bei einer Bestattung singen die, die können. Die unmittelbaren Angehörigen sind dazu oft nicht in der Lage. Sie werden aber durch das Singen der Trauergemeinde getragen; das ist eine regelrechte Hilfeleistung [...]. Es gehört zu dem ‚Liebesdienst‘, den eine Gemeinde in solch einem Fall tut“²⁴².

Nachdem der jeweilige Leiter der Trauerfeier – bei konfessionellen Bestattungen der Priester oder ein Laienhelfer, bei nicht-konfessionellen Bestattungen ein Trauerredner – zum Ende der Musik den Raum betreten hat schlägt Schwikart (2005) eine *Vergegenwärtigung* des Todes durch einen dazu passenden Text vor, in dessen Nachklang die *Begrüßung* der Anwesenden Trauergäste in angemessener Form stattfinden soll. Nach der *Begrüßung* schlägt Schwikart (2005) im Rahmen einer Trauerrede die *Klage über den Verlust des Verstorbenen* und die *Würdigung des Verstorbenen* vor. Im Anschluss kann ein *Nachruf* stehen, bei dem „auch andere zu Wort kommen [können], die über den Verstorbenen Gutes sagen möchten [...]“²⁴³. Die schon angesprochene Möglichkeit der Stille folgt nun im *Schweigen*, das als stilles Gedenken dem Verstorbenen gilt. Der nächste Punkt im Ablauf kann nun wieder *Musik* sein, die zum einen die Stille beendet, aber auch den Trauernden die Chance gibt, dass sie „ihren Gedanken nachhängen und das bisher Gehörte bedenken“²⁴⁴ können.

Da der Ablauf einer Trauerfeier wie schon erwähnt auch individualisiert werden kann, ist die Stellung der Musik im Bezug auf die Trauerrede ebenso von Fall zu Fall unterschiedlich, weshalb Feldberg (2009) von „Musik zur Traueransprache“ spricht. Im Unterschied zu Schwikart (2005) sieht Feldberg (2009) die Musik auch hier nicht als reine musikalische Untermalung der eigentlichen Gedanken an, sondern spricht ihr durchaus inhaltliche und inter-

²⁴⁰ Feldberg, 2009, S. 66.

²⁴¹ Ebd.

²⁴² Leube, Bernhard, You only sing when you are winning. Über das Singen auf dem Friedhof, in: Friedrich, Lutz (Hg.), Arbeitsstelle Gottesdienst 16, Hannover 2002¹, S. 43.

²⁴³ Schwikart, 2005, S. 30.

²⁴⁴ Schwikart, 2005, S. 31.

pretatorische Fähigkeiten zu, denn „Eine Musik, die sich im unmittelbaren Kontext der Ansprache bewegt, sollte mit ihr korrespondieren, ohne deshalb nur in der Funktion des Kommentierens aufzugehen.“²⁴⁵ Genau wie die Worte solle die Musik „trösten, aber nicht vertrösten“²⁴⁶, womit unter anderem die Möglichkeit eingeschlossen ist, dass die Musik die Worte inhaltlich weiterführen kann oder die Gedankenfolge darstellt, bzw. in eine Ordnung bringt. Ebenso ist die Reihenfolge denkbar, dass Musik vor der Ansprache erklingt, denn „die Ansprache greift dann die Gefühle auf, die durch die Musik freigesetzt worden sind“²⁴⁷. Ein wünschenswertes Ziel, das weiter unten noch zu besprechen sein wird, jedoch ist es sicherlich ein schwieriger Balanceakt für einen Redner in angemessener Weise auf die dann freigesetzten Gefühle – welcher Art sie auch sein mögen – zu reagieren. Ein Vorschlag Feldbergs (2009) ist es „fallbegründet“²⁴⁸ persönlichen Wünschen nachzugehen und der „sogenannten problematischen Musik [...] Entfaltungsraum zu bieten.“²⁴⁹ Inwiefern die persönlichen Wünsche tatsächlich eine Rolle spielen wird weiter unten noch näher diskutiert.

Der weitere Verlauf der Trauerfeier besteht weiterhin in gesprochenen Worten, die Schwikart (2005) als *Blick ins Leben* empfiehlt, um den Hinterbliebenen Trost zu spenden und ihren Fokus nach vorn zu richten. Anschließend folgt der wahrscheinlich am stärksten gefühlsbeladene Moment der gesamten Trauerfeier, die *Verabschiedung*. Eine rituelle Möglichkeit die Verabschiedung zu gestalten besteht darin, sich zu erheben und so eine *Ehrung* des Verstorbenen zu vollziehen. Danach formuliert Schwikart (2005): „Zum Abschluss der Feier erklingt noch einmal Musik, während der Trauerzug sich formiert.“²⁵⁰

Die Musik scheint sich hier erneut als Beiwerk zum eigentlichen Geschehen zu präsentieren, damit die Formation des Trauerzuges nicht in Stille stattfinden muss. Dazu empfiehlt Feldberg (2009) in diesem „schwierigsten Moment für die Angehörigen beim Abschiednehmen“²⁵¹, in dem den Angehörigen die Endgültigkeit des Abschieds durch das Heraustragen des Sarges vor Augen geführt wird, auch inhaltlich passende Musik zu verwenden. Zunächst sei es hier die Aufgabe der Musik Emotionen aufzufangen, wozu er beispielweise Musik vorschlägt, die „Segenswünsche oder ähnliches zum Ausdruck“²⁵² bringt oder eben Musik, die „die Verbundenheit der Angehörigen und Trauergäste mit dem Verstorbenen“²⁵³ bezeuge. Im

²⁴⁵ Feldberg, 2009, S. 76.

²⁴⁶ Feldberg, 2009, S. 75.

²⁴⁷ Feldberg, 2009, S. 76.

²⁴⁸ Ebd.

²⁴⁹ Ebd.

²⁵⁰ Schwikart, 2005, S. 32.

²⁵¹ Feldberg, 2009, S. 84.

²⁵² Feldberg, 2009, S. 86

²⁵³ Ebd.

danach folgenden Verlauf sind sich Schwikart (2005) und Feldberg (2009) einig und schlagen vor keine weitere Musik zu verwenden, da nach der *Prozession zum Grab* die eigentliche *Beisetzung* folgt. „Hier auf Musik zu verzichten kann unter Umständen ein Gewinn an Erfahrungsdichte sein, gerade weil ansonsten nicht auf die Ausgestaltung der Trauerfeier mit Musik verzichtet werden soll und kann.“²⁵⁴ Ohne Musik herrscht an dieser Stelle die reine Stille vor, womit der Fokus auf die Gedanken und überkommenden Gefühle gelenkt werden kann, ohne dass Musik von diesen ablenkt. Dass diese Hinweise nur als Vorschlag verstanden werden können und sollen, zeigt sich nicht zuletzt darin, dass in der Praxis auch instrumentale Beiträge vorkommen. Beispielsweise bei einer der für diese Studie protokollierten Bestattungen, bei der ein Trompeter am Grab das Lied ‚Ich hatt‘ ein Kameraden‘ spielte (s.u.). Diesen Fall der nicht unüblichen musikalischen Abschiednahme durch Vereine oder Institutionen schließt Feldberg (2009) aber auch mit ein, wobei hier wieder die inhaltliche Ebene und der passende Charakter der Musik maßgeblich für die Entscheidung des Einsatzes sein sollte.²⁵⁵ Infolge der *Beisetzung* schließen sich weitere Worte an. Schwikart (2005) schlägt zunächst eine *Ankündigung der Sterblichkeit* vor, die noch einmal dazu ermahnt, dass die Trauergäste die Vergänglichkeit des Lebens im Blick halten. Ebenso ein *Vater unser*, nicht zuletzt wegen des großen Bekanntheitsgrades, kann in den Ablauf „wenn gewünscht“²⁵⁶ integriert werden. Dies gilt sicherlich nicht nur für konfessionell gebundene Trauerfeiern, wie einer der interviewten Bestatter aus der Praxis zu berichten wusste (s.u.). Da viele Trauerredner selbst Theologen sind und bei Wunsch der Angehörigen eben auch christliche Elemente miteinbeziehen, was hier aber nur am Rande erwähnt werden soll.²⁵⁷

Die Trauerfeier selbst beschließt bei Schwikart (2005) ein *Schlusswort*, das beispielsweise ein Gedicht oder ein anderer Text sein kann oder auch frei gesprochen. Zuletzt besteht die Möglichkeit noch den sogenannten *Erdwurf* stattfinden zu lassen, bei dem zunächst der Leiter der Feier mit einer Schaufel Erde in das Grab wirft. Die Trauergemeinde tut es ihm gleich und wirft ebenfalls Erde oder auch Blumen in das Grab, bevor sie, falls der Wunsch der Angehörigen nicht ein anderer ist, *Beileidsbekundungen* persönlich an die dann am Grab verweilenden Angehörigen aussprechen kann.²⁵⁸

Insgesamt zeigen sich hinsichtlich der Musik aus der Literatur also vor allem vier Positionen, an denen sie üblicherweise zum Einsatz kommt: Vor der eigentlichen Feier mit der Hauptfunktion der Beruhigung und zur Eröffnung der Feier, wo sie bei entsprechender Auswahl

²⁵⁴ Feldberg, 2009, S. 84f.

²⁵⁵ Vgl. Feldberg, 2009, S. 90.

²⁵⁶ Schwikart, 2005, S. 32.

²⁵⁷ Vgl. Bestatterinterview Nr. 5, S. 6.

²⁵⁸ Vgl. Schwikart, 2005, S. 33.

auch einen inhaltlichen und sehr persönlichen Einstieg darstellen kann. Weiterhin vor oder nach der Traueransprache, wo sie zum einen Raum für Gedankengänge bezogen auf die Rede geben kann, diese aber auch inhaltlich ein- oder fortführen kann.

Schließlich zum Schluss der Trauerfeier, rein funktional gedacht, um die Prozession zum Grab einzuleiten. Hier und insgesamt ist es wohl immer von Vorteil die Musik zu personalisieren und auf die individuellen Umstände des Verlaufs einer Trauerfeier anzupassen. Bei allen Positionen und im Gesamtverlauf besteht nach Feldberg (2009) die Gefahr, dass „ein einheitlicher Gestaltungsausdruck verloren“²⁵⁹ geht, weshalb „nicht von vorneherein die Konfrontation von unterschiedlichen Musiken in der Trauerfeier angestrebt“²⁶⁰ werden sollte.

4.2. Kirchliche Vorgaben

Bei Schwikart (2005) ist zu lesen, dass die „kirchlichen Liturgien [...] einem vorgeschriebenen Ablauf“²⁶¹ folgen. Bei der katholischen Kirche ist der Ablauf von liturgischen Feiern unter meist priesterlicher Leitung im sogenannten ‚Rituale Romanum‘ festgelegt. Exemplarisch soll hier näher auf die Vorgaben der katholischen Kirche eingegangen werden.

Was Begräbnisfeiern angeht ist seit 2009 ist auf katholischer Seite das Buch ‚Die kirchliche Begräbnisfeier‘ maßgeblich, das seit 2012 durch ein neues ‚Manuale‘ ergänzt wird. An der Version von 2009 gab es Kritik an Übersichtlichkeit, Übersetzungen und Praktikabilität des Buches während solcher Feiern, sodass ein Ergänzungsband in Auftrag gegeben wurde. Zusätzlich fehlten Formulare für den Fall, dass es eine Verabschiedungsfeier am Sarg vor einer Kremation gibt. Hier zeigt sich erneut, dass es nicht zuletzt durch die Pluralität der Bestattungskultur schwierig ist jede Möglichkeit der Art und Weise einen Abschied zu gestalten selbst auf kirchlicher Seite schwierig ist.²⁶² Hinsichtlich des Ablaufs selbst ist hier zu sagen, dass die Herausgeber in dem Band drei Arten von Begräbnisfeiern auflisten mit jeweils unterschiedlicher Anzahl von Stationen (1. Bei dem Verstorbenen Zuhause, in der Kirche, auf dem Friedhof; 2. In der Friedhofskapelle und am Grab; 3. Nur im Haus des Verstorbenen). Im ergänzenden Manuale hat man sich auf eine Grundform im Ablauf geeinigt, die jeder Beerdigung entspricht: 1. Eröffnung, 2. Wortverkündigung, 3. Die Verabschiedung und 4. Die Beisetzung. Im Grunde sind diese Elemente auch im von Schwikart (2005) vorgestellten allgemeinen Ablauf wieder zu finden.

²⁵⁹ Feldberg, 2009, S. 76.

²⁶⁰ Ebd.

²⁶¹ Schwikart, 2005, S. 28.

²⁶² Vgl. Haunerland, Winfried, Eine Ergänzung für die Pastoral. Zum Manuale ‚Die Kirchliche Begräbnisfeier‘, in: n.N., Gottesdienst 17, Freiburg u.a. 2012, S. 137f.

Insgesamt versuchen die Herausgeber dieses Buches dem Pluralismus durch die verschiedenen Formen und einige angehängte Gebete Rechnung zu tragen. Jedoch wird dem Priester trotz aller Vorgaben in seiner Funktion als Leiter der Feier ein gewisses Maß an Freiheit, die sich aber eher innerhalb der Vorgaben bewegt, in der konkreten Gestaltung zugestanden, denn der „Priester soll mit Rücksicht auf die wechselnden und verschiedenartigen Umstände und nach Anhörung der Wünsche der Familie und der Gemeinschaft von den im Ritus zugestandenen Möglichkeiten bereitwillig Gebrauch machen“²⁶³. Welche Freiheiten dem Priester hinsichtlich der Musik bleiben wird im nachfolgend deutlich. Konkrete Vorschläge für Musikstücke oder das Liedgut selbst finden sich in den Vorgaben von 2009 zunächst nicht, während jedoch das Gebet der Psalmen, die normalerweise gesänglich vorgetragen werden sollen, eine große Rolle spielt. „Weil die Kirche in den Gottesdiensten für die Verstorbenen zum Ausdruck des Schmerzes und zur wirksamen Bestärkung des Vertrauens vornehmlich auf das Gebet der Psalmen zurückgreift, sollen die Seelsorger eifrig dafür Sorge tragen, dass sie durch eine geeignete Unterweisung ihre Gemeinschaften wenigstens mit gewissen Psalmen vertraut machen, von denen sie jene, die für die Begräbnisliturgie vorgesehen sind, eindeutig und tiefer verstehen sollen.“²⁶⁴

Hinsichtlich der „übrigen Gesänge“²⁶⁵, die „aus pastoralen Gründen häufig im Ritus“²⁶⁶ angezeigt werden, bezieht man sich auf die Vorgaben, die im zweiten Vatikanum in der Liturgiekonstitution *sacrosanctum concilium* getroffen wurden. So heißt es im Buch zunächst, dass im Hinblick auf die Gesänge „einerseits für das ‚innige und lebendige Ergriffensein von der Heiligen Schrift‘, andererseits für den Geist der Liturgie besonders Sorge getragen werden“²⁶⁷ solle. In der Konstitution selbst wird für den Gebrauch der Kirchenmusik im Allgemeinen zwar auch auf die Tradition der gregorianischen Gesänge und des Psalmgesanges Wert gelegt, jedoch geht man hier auch auf die Möglichkeiten ein die Musiktradition des jeweiligen Landes einzubinden. „Da die Völker mancher Länder, besonders in der Mission, eine eigene Musiküberlieferung besitzen, die in ihrem religiösen und sozialen Leben große Bedeutung hat, soll dieser Musik gebührende Wertschätzung entgegengebracht und angemessener Raum gewährt werden, und zwar sowohl bei der Formung des religiösen Sinnes dieser Völker als auch bei der Anpassung der Liturgie an ihre Eigenart, im Sinne von Art. 39 und 40.“²⁶⁸ Artikel 39

²⁶³ Meisner, Joachim u.a. (Hg.), Die kirchliche Begräbnisfeier. In den Bistümern des deutschen Sprachgebiets, Freiburg u.a. 2009, S. 17.

²⁶⁴ Meisner, 2009, S. 14.

²⁶⁵ Ebd.

²⁶⁶ Ebd.

²⁶⁷ Ebd.

²⁶⁸ Heiliger Stuhl (Hg.), http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_ge.html, Art. 119, Letzter Zugriff: 18.07.2012, 15:38 Uhr.

besagt, dass nur die zuständigen Bischöfe die Liturgie ändern können und Artikel 40 beinhaltet die Notwendigkeit der Absprache mit dem Heiligen Stuhl über Veränderungen an der Liturgie. Für den Einsatz anderer Instrumente als der Kirchenorgel gelten ähnliche Regeln.

In dem neuen Manuale von 2012 wird etwas genauer auf die Möglichkeit eingegangen, Musik in die Begräbnisfeier einzubinden. Zunächst wird betont, dass der „Gesang [...] beim Begräbnis zu fördern“²⁶⁹ sei und ebenso wieder die Bedeutung der Psalmen hervorgehoben. Als wichtiges und einziges Kriterium für die Gesänge wird genannt, dass sie „dem Geist der Heiligen Schrift und der Liturgie entsprechen“²⁷⁰. Ferner heißt es, dass die römische Tradition zwar eigentlich nur Gesang mit und ohne Begleitung vorsehe, jedoch wird der jeweilige „Ortsbrauch“²⁷¹ ebenso berücksichtigt. Sofern aufgrund dieses Brauches es Usus ist auch „selbstständige Instrumentalmusik“²⁷² zu spielen ist dies durchaus möglich, während das Kriterium der Angemessenheit hier wieder greift. Auch die Instrumentalmusik müsse „dem Charakter der Begräbnisliturgie angemessen“²⁷³ sein.

Ein Blick von der rein katholischen auf die ökumenische Sicht zeigt, dass auch hier der oben beschriebene grundlegende Ablauf sich ähnelt. In der Handreichung ‚ökumenische Segensfeiern‘ von Kerner/Amon (2010) wird in diesen Ablauf auch Musik einbezogen. Hier spielt Musik an vier Stellen eine Rolle, von denen drei Stellen Gesänge beinhalten und eine – die Eröffnung – schlicht ‚Musik‘ betitelt ist. Die übrigen drei Stellen sind nach der Begrüßung, nach der Predigt und nach dem Schluss-Segen. Auffällig ist hier auch, dass insbesondere bei den Fürbitten immer wieder explizit Stille eingefordert wird, was aber auch in den oben genannten Vorgaben zum Ausdruck gebracht wurde und von Feldberg (2009) als wichtiges Moment für eine Bestattungsfeier hervorgehoben wurde.²⁷⁴

Wieder bezogen auf kirchliche Begräbnisfeiern im Allgemeinen wäre es also durchaus möglich andere Musik als die Psalmen einzubinden. Voraussetzung ist jedoch, dass an den liturgischen Abläufen grundsätzlich nichts verändert werden soll und der ‚Geist der Liturgie‘, welcher in *sacrosanctum concilium* auch näher bestimmt ist, gewahrt wird. In der Praxis bedeutet dies zunächst, dass es die Entscheidung des ortsansässigen Priesters als kirchlicher und oft einziger theologischer Autorität und von der Kirche beauftragter Leitung einer Begräbnisfeier ist, ob bei einer Bestattung andere musikalische Elemente als Psalmen und Kirchengesänge eingebunden werden können oder nicht.

²⁶⁹ Deutsche Bischofskonferenz u.a. (Hg.), Die kirchliche Begräbnisfeier. Manuale, Trier 2012, S. 20.

²⁷⁰ Ebd.

²⁷¹ Ebd.

²⁷² Ebd.

²⁷³ Ebd.

²⁷⁴ Vgl. Kerner, Hanns u.a., Ökumenische Segensfeiern. Eine Handreichung, Stuttgart 2012, S. 168ff.

5. Forschungsstand

Um eine Einordnung in den musikwissenschaftlichen Kontext der systematischen Musikwissenschaft und eine teilweise begriffliche Grundlage zu erhalten, wird der Blick auf die bisherige Forschung gelenkt. Jedoch lässt sich hinsichtlich der systematisch-musikwissenschaftlichen Forschung sich auch heute noch festhalten, was Heiner Gembris (2007) schon konstatierte: „Obwohl es eine Menge von Untersuchungen über Wirkungen von Musik gibt, ist mir keine psychologische Untersuchung bekannt, die speziell auf die Wirkungen und Bedeutung von Musik bei Begräbnissen oder Trauerfeiern eingeht. Wenn man in den einschlägigen Bibliographien und Datenbanken recherchiert, findet man so keine musikpsychologische Untersuchungen zu diesem Thema.“²⁷⁵ Ausgenommen von dieser Feststellung ist die eigene Untersuchung Kalischs, die er aufgrund dieser und eines Vortrages auf einem Symposium zu dem Thema Trauermusik, durchführte. Diese Untersuchung wird weiter unten kurz vorgestellt.

Zur Auswahl der Musik bei Trauerfeiern kann lediglich auf den weiter oben schon erwähnten Band ‚Trauermusik – Abschied planen und gestalten‘ hingewiesen werden, der als ein Ratgeber für Bestatter in Fragen des Einsatzes von Musik viele wichtige Hinweise für die Bestatter aus musikalischer Sicht enthält. Feldberg (2009) geht dabei nicht nur auf praktische Umstände (z.B. die Lautstärke eines CD-Spielers) ein, wie der ebenso schon erwähnte Schwikart (2005) es handhabt, sondern legt wert auf inhaltliche Anpassung der Musik an die Umstände der Feier. Dabei differenziert Feldberg (2009) auch Begrifflichkeiten in der Differenzierung von Trauermusik aus, die nachfolgend erklärt werden.

Ein Blick in andere Disziplinen zeigt, dass es vor allem theologische Arbeiten gibt, die sich mit dem Thema der Trauermusik auseinandersetzen. Zunächst ist da die Arbeit Seidels (1999)²⁷⁶ zu nennen, in der er auf einigen Seiten geschichtliche und theologische Ansätze erläutert, aber auch auf Begrifflichkeiten eingeht, die Parallelen zu denen Feldbergs (2009) aufweisen.

Neben der Arbeit Seidels (1999) findet sich noch ein Aufsatz Hauschildts (1999)²⁷⁷, der eine Verbindung zwischen der Milieutheorie Schulzes und den zu erwartenden Wünschen bezüglich der Trauermusik herstellt. Sicherlich wäre es interessant diese bei Hauschildt (1999) nur in der Theorie verknüpften Genres und Milieus empirisch zu testen, sodass diese Verbindung aus dem hypothetischen Rahmen gehoben werden kann.

²⁷⁵ Gembris, 2007, S. 32.

²⁷⁶ Seidel, Klaus, Musik zu Trauerfeiern. Ein Reizthema, in: Albrecht, Christoph u.a. (Hg.), Musik und Kirche 69, Kassel 1999, S. 297-305.

²⁷⁷ Hauschildt, Eberhard, Der Streit am Sarg um die Musik. Zur Ursache und Bewältigung von Konflikten zwischen den Beteiligten, in: Albrecht, Christoph, u.a. (Hg.), Musik und Kirche 69, Kassel 1999, S. 305-312.

5.1. Begrifflichkeiten

In der angesprochenen Literatur finden sich die Trauermusik ausdifferenzierende Begrifflichkeiten, die Seidel (1999) geprägt aber auch Feldberg (2009) später wohl unabhängig von Seidel (1999) in ähnlicher Art aufgespalten hatte.

Beide Autoren teilen die Musik in zwei Kategorien ein, die bei Seidel (1999) ‚objektive Trauermusik‘ und ‚subjektive Musik zur Trauer‘ genannt werden, wohingegen Feldberg (2009) für den gleichen Inhalt die Begriffe ‚anlassgebundene Trauermusik‘ und ‚anlassungebundene Trauermusik‘ wählt.

Die erstgenannte ‚objektive Trauermusik‘, bzw. bei Feldberg (2009) ‚anlassgebundene Trauermusik‘ genannt, ist die Musik, die Komponisten speziell für den Anlass eines Trauerfalls geschrieben haben. Es sind die „Musikstücke, in denen versucht wird, Trauer auszudrücken und künstlerisch in verschiedenartige Formen, Inhalten und Riten zu gestalten“²⁷⁸. Häufig sind es Auftragsarbeiten von bekannten Persönlichkeiten, die im Laufe der Geschichte dazu führten, dass neue Musik entsteht, die dann zunächst für den Anlass einer speziellen Trauerfeier gedacht war. So zum Beispiel die *Musikalischen Exequien* von Heinrich Schütz (1585-1672), die im Auftrag des Fürsten Reuss (1572-1635), der seine Bestattung insgesamt wohl sehr genau geplant hat, geschrieben wurden.²⁷⁹

Insgesamt sind mit ‚anlassgebundener Trauermusik‘ auch alle auskomponierten Requien und die entsprechenden Kantaten, sowie die für eben solche Anlässe geschriebene rein instrumentale Musik (z.B. Trauermärsche), die ursprünglich dazu gedacht waren Trauer auszudrücken. „Kunstvolle Höhepunkte dieser musikalischen Gattung sind [...] die Requiemvertonungen von Mozart und Verdi, das Deutsche Requiem von Brahms, die Grande Messe des Morts von Berlioz, das War Requiem von Benjamin Britten“²⁸⁰. Unter die gleiche Kategorie zählt man auch die gregorianischen Choräle aus den oben genannten Vorgaben der Kirche, sowie die entsprechenden Gemeindegänge aus den katholischen und evangelischen Gesangbüchern.

Die zweitgenannte ‚subjektive Trauermusik‘ oder auch ‚anlassungebundene Trauermusik‘ beinhaltet ist jene Musik, „die ganz andere Inhalte und Aussagen in den konkreten Bestattungsfall hineinträgt“²⁸¹. Hierunter fällt vor allem die persönlich ausgewählte Musik der Angehörigen aber auch der Verstorbenen selbst in der Bestattungsvorsorge. „Es ist die Wun-

²⁷⁸ Seidel, 1999, S. 301.

²⁷⁹ Vgl. Feldberg, 2009, S. 8.

²⁸⁰ Seidel, 1999, S. 301.

²⁸¹ Feldberg, 2009, S. 53.

schmusik des Trauernden, um seiner Trauer und dem Andenken an den Verstorbenen gerecht zu werden.²⁸² Feldberg (2009) schreibt gerade auch dieser Musik eine wichtige Rolle zu, da sie imstande sei „Gefühle [...] außerhalb des Anlasses“²⁸³ auszulösen. Gleichzeitig sieht er hier aber auch neben der Gefahr, dass diese Gefühle nicht voraussagbar seien, die Chance, die Musik sinnvoll auszuwählen und in Absprache mit Angehörigen und den jeweiligen Leitern der Trauerfeier der Beliebigkeit in der Musikauswahl entgegenzutreten.²⁸⁴

Nicht ganz trennscharf erwähnt Seidel (1999) noch eine Kategorie, die zwischen diesen beiden stehe. Nachdem er diese nicht genauer benennt zählt er darunter die Art von Kompositionen, die die persönliche Trauer eines Komponisten verarbeiten, also subjektiven Beweggründen folgen, jedoch später zu objektiver Trauermusik werden. Diese Grauzone ist bei Feldberg (2009) zwar nicht zu finden, jedoch ist die Unterscheidung in seinen Ausführungen klarer. Weiterhin werden mit Blick auf die Ergebnisse der im Folgenden beschriebenen Studie diese Kategorien abschließend einer Überprüfung unterzogen. Insgesamt erscheint die Aufteilung in diese zwei Kategorien durchaus sinnvoll und soll auch zur Kommunikation innerhalb dieser Studie verwendet werden, wobei hier die Begrifflichkeiten von Feldberg vorrangig vorkommen.

5.2. Die Bedeutung von Musik in Zeiten der Trauer

Die offensichtlich einzige Studie, die zu Musik bei Begräbnissen stattgefunden hat, ist eine Befragung unter Studenten und von diesen akquirierten älteren Probanden von Heiner Gembris (2007), die er im Rahmen eines Vortrags bei dem Symposium *Musica et Memoria – Trauermusik durch die Jahrhunderte* im Jahre 2005 gehalten hat. Ferner war die Feststellung, dass es keine andere Studie zu diesem Thema gibt, von motivationaler Bedeutung für Gembris, eine eigene durchzuführen.

Gembris (2007) befragte Menschen nach ihren Erwartungen und Vorstellungen über die Musik bei ihren eigenen Beerdigungen. Weshalb zunächst die Frage von Interesse war, welche Musik jemand bei seiner Bestattung hören möchte und mit welcher Begründung. Weiterhin erfragte Gembris, inwiefern die Wirkung auf die anwesenden Trauergäste wichtig ist, bzw. welche Wirkung von den Teilnehmern angestrebt wird. Die folgenden konkreten Fragen standen im Zentrum der Untersuchung:

1. Welche Musik soll bei Ihrer Beerdigung gespielt werden?

²⁸² Seidel, 1999, S. 302.

²⁸³ Feldberg, 2009, S. 53.

²⁸⁴ Vgl. Feldberg, 2009, S. 53.

2. Warum soll gerade diese Musik gespielt werden?
3. Was soll die Musik bei den Anwesenden bewirken?
4. Was möchten Sie den Trauergästen mit der von Ihnen gewünschten Musik sagen?

Die Fragebögen waren so gestaltet, dass die Teilnehmer ihre Antworten frei formulieren konnten, während noch weitere Fragen, wie die Bedeutung der Musik im Leben der Befragten überhaupt und Fragen zur religiösen Einstellung und zum Musikgeschmack eingebunden waren. Auch Geschlecht und vor allem das Alter spielten eine Rolle.²⁸⁵

In seiner Funktion als Lehrender verteilte Gembris die Bögen an Studenten in einem seiner musikpsychologischen Seminare und bat diese, die Bögen auch an ältere Personen weiterzugeben. So haben schlussendlich 114 Teilnehmer an dieser Studie mitgewirkt, während das Durchschnittsalter bei 36 Jahren lag und die Altersspanne von 15 bis 86 Jahren reichte. „Weil das Alter eine wichtige Rolle für Musikgeschmack und Antwortverhalten spielt, hab ich die Stichprobe in zwei etwa gleich große Gruppen geteilt: In eine Gruppe von jüngeren Befragten (15 bis 29 Jahre, 55%), und in eine Gruppe von Älteren (30 bis 86 Jahre, 45%)“²⁸⁶.

Mit Blick auf das Repertoire, das bei den Begräbnissen gespielt werden sollte wurden viele unterschiedliche „Musikstücke, Stilrichtungen oder einzelne Komponisten und Interpreten genannt“²⁸⁷, die Gembris in eine Liste von Stilrichtungen zusammenfasste. Die Kategorien selbst unterteilte er in ‚Klassische Musik‘ (auch geistliche Musik) und ‚Pop- und Rockmusik‘. In der Gruppe der klassischen Musik wurde von 21% explizit geistliche Musik gewünscht, während der Rest der Gruppe sich auf weltliche klassische Musik beschränkte. Die Gruppe der Pop- und Rockmusik nannte sehr viele unterschiedliche Stilrichtungen, sodass sowohl „Popmusik, Balladen, Rock und Oldies“²⁸⁸ als auch „Swing, Jazz oder Brassband“²⁸⁹ unter dieser Kategorie zusammenfallen. Insgesamt war bei der Frage nach dem Repertoire ein Unterschied im Alter der Teilnehmer festzustellen, was sich darin manifestierte, dass 53% der Jüngeren Pop- und Rockmusik nannte, während nur 21% der Älteren diese Stilrichtung bevorzugten. Bemerkenswert ist an diesen Zahlen noch eine Ausdifferenzierung der Jüngeren, von denen eben der andere Teil keine Pop- und Rockmusik wünschte. Das „ist weniger als allgemein zu erwarten wäre.“²⁹⁰ Die klassische Musik wird insgesamt häufiger von den Älteren genannt, während man bei der weltlichen klassischen Musik dies nur tendenziell sagen kann, da der Unterschied zwischen Älteren und Jüngeren hier nicht signifikant ist. Aber gera-

²⁸⁵ Vgl. Gembris, 2007, S. 34.

²⁸⁶ Gembris, 2007, S. 34.

²⁸⁷ Ebd.

²⁸⁸ Ebd.

²⁸⁹ Ebd.

²⁹⁰ Gembris, 2007, S. 35.

de das ist ungewöhnlich, „weil sich Ältere und Jüngere in der Regel deutlich in ihrer Präferenz bezüglich Klassischer Musik unterscheiden (Gembris 2005)²⁹¹. Demgegenüber ist bei der geistlichen Musik ein klarer Unterschied zwischen der Mehrnennung bei den Älteren (35%) und der Abgewandtheit eines Großteils der Jüngeren (10%) festzustellen.

Gembris fragte auch nach der eigenen Einschätzung der Religiosität der Menschen, wobei er feststellte, dass 70% der Teilnehmer, die sich als sehr religiös betrachten, keine geistliche Musik bei ihrer Beerdigung hören möchten, was zusätzlich außergewöhnlich scheint.

Obwohl die Teilnehmer konkrete Stücke nannten, lies sich aufgrund der hohen Individualität und Unterschiedlichkeit kein Standardrepertoire für die Bestattungsmusik aus den Fragebögen ableiten. Einige Nennungen doppelten sich durchaus, jedoch war hierbei die höchste Schnittmenge lediglich 4 Nennungen (,Air‘ aus der D-Dur Orchestersuite von J.S. Bach).²⁹²

Die Begründungen der jeweils genannten Musik waren hauptsächlich funktional, sodass 54% der Befragten sich wünschten, dass die Trauergäste durch die Musik an sie erinnert werden. Hierbei fand Gembris (2007) heraus, dass diese Erinnerungsfunktion für die jüngere Generation wesentlich wichtiger ist, als es für die Älteren der Fall war. Bei 42% der Älteren war das erstgenannte die Erinnerungsfunktion, während es bei den Jüngeren 63% waren. Andere Begründungen waren das spenden von Kraft (18%) oder eine nachdenkliche Stimmung zu schaffen (15%).²⁹³

Im Bezug auf die Wirkung der Musik wiesen die Antworten eine gewisse Ähnlichkeit zur Frage der Begründung der Musikauswahl auf. So wurde ebenso die Erinnerung (44%) als Wirkung genannt, wie die Spendung von Kraft und Trost (44%). „Jede/r Fünfte sagt, dass die Musik die Trauernden zum Nachdenken anregen soll (20%), z.B. ,Besinnung auf wesentliche Gedanken, Werte und Ziele in meinem Leben; Erinnerung an oft kontrovers geführte Gespräche“²⁹⁴. Überdies war für 12% wichtig, dass die Musik eine „angenehme Atmosphäre“²⁹⁵ erzeuge. Bemerkenswert waren die Geschlechterunterschiede hinsichtlich der Wirkung der Musik. So waren es vor allem Frauen (52%), denen die Erinnerungsfunktion wichtig war, während den Männern (32%) dies nicht so wichtig war. Ein weiterer Unterschied bezüglich des Alters ergab sich in dem Wunsch, dass die Musik Kraft und Hoffnung spenden soll, da dies signifikant mehr jüngere Menschen als ältere angaben.

²⁹¹ Ebd.

²⁹² Vgl. Gembris, 2007, S. 36.

²⁹³ Vgl. Gembris, 2007, S. 37.

²⁹⁴ Gembris, 2007, S. 37.

²⁹⁵ Ebd.

Abschließend erwähnt Gembris (2007), dass 70% der Befragten der Meinung war, dass die Adressaten der Musik nicht nur die Trauergäste, sondern auch die Verstorbenen selbst seien, wobei ca. 20% sich die Musik nur für die Trauergäste wünschten.

In der Diskussion der Ergebnisse erwähnt Gembris (2007) noch eine weitere Funktion, die er in der Darstellung der Ergebnisse ausgelassen hatte. Da dieser Text in etwa dem auf dem Symposium gehaltenen Vortrag entspricht, wird dies auch zeitökonomische Gründe gehabt haben. Die Funktion der Erfahrung von Transzendenz, von etwas Übersteigendem, wurde in seiner Befragung von wenigen Teilnehmern auch genannt und wird in der Diskussion von Gembris aufgegriffen. „Diese Musik ist [...] für mich wie das Abtauchen in eine andere Welt“²⁹⁶ formulierte eine Teilnehmerin und drückt damit aus, was wahrscheinlich wenig so gut darstellen und erlebbar machen kann, wie Musik es kann. Ein Aspekt, der bei der Auswahl von Musik wahrscheinlich gerade bei kirchlichen Bestattungen wichtig ist, da durch die schon angesprochene Religionsferne diese Erfahrung vielen Menschen fehlt. Hier besteht für Musik sicherlich die Chance solche Momente den Menschen durch ein ihnen bekanntes Medium wieder erfahrbar werden zu lassen.

Zusammenfassend ist die hier beschriebene Studie ein wichtiger Beitrag, um genaueres über die Funktion der Musik und die erwarteten Wünsche der Menschen zu erfahren. Ein wichtiges Moment scheint durchweg die Erinnerungsfunktion an den Verstorbenen zu sein, direkt gefolgt von der gewünschten Funktion Kraft und Trost zu spenden. Aber auch rein atmosphärisch soll die Musik auf die Anwesenden wirken, um die Stimmung nicht unangenehm werden zu lassen. Ansonsten ist in punkto Adressatenbezogenheit bemerkenswert, dass die Befragten die Musik auch für sich als Verstorbene wünschen. Für den Verstorbenen kann hier nur meinen, dass die Bedeutung des Verstorbenen parallel der Erinnerungsfunktion bei den Trauergästen angesprochen wird, da der Verstorbene selbst die Musik rein biologisch betrachtet nicht mehr wahrnehmen kann.

²⁹⁶ Zitiert nach: Gembris, 2007, S. 41.

6. Untersuchung

Nachfolgend wird die eigentliche Untersuchung vorgestellt, während zunächst inhaltliche und methodische Vorüberlegungen dargestellt und begründet werden. Im Anschluss an diese Überlegungen werden dann die Ergebnisse zunächst dargestellt und im weiteren Verlauf diskutiert.

6.1. Vorüberlegungen und Inhalt

Begräbnisfeiern und Musik gehören nicht erst seit den ersten Requiem-Vertonungen zusammen, sondern die Verbindung dieser beiden Pole ist auch aktuell medial präsent. Beispielsweise die eingangs schon erwähnten großen Begräbnisse wie die der 1997 verstorbenen Kronprinzessin des Vereinigten Königreiches Diana und die Beerdigung des Schauspielers und Komikers Dirk Bach. Deshalb ist es umso verwunderlicher, dass es zum Zusammenspiel von Musik und Bestattung kaum eine Untersuchung gibt. Die oben schon vorgestellte Untersuchung von Heiner Gembris (2007) stellt ein Unikum dar, das in der Forschung seines Gleichen sucht, sodass es sich auch nach eingehender Literaturrecherche für diese Arbeit offenbar auch im Jahre 2012 noch immer „um ein bewusst oder unbewusst tabuisiertes Thema“²⁹⁷ in der Musikpsychologie handelt. Jedoch zeigt nicht nur die Tatsache, dass es unter anderem schon Symposien (z.B. 2005 in Düsseldorf)²⁹⁸ zu diesem Thema mit unterschiedlichsten disziplinären Ausrichtungen gab, sondern auch die Einrichtung der Forschungsstelle ‚Sepulkralmusik‘ an der Musikhochschule in Düsseldorf oder aktuelle Fernsehbeiträge, dass dennoch ein gewisses Maß an Forschungsinteresse vorhanden ist.

Die von Gembris (2007) durchgeführte Studie legt nahe, dass der Einsatz der Musik bei Begräbnisfeiern mit durchaus unterschiedlichen Ansätzen gesehen wird.

In seiner Studie wurde damals zunächst gefragt, welche Musik bei den Begräbnissen gespielt werden soll, was nicht nur auf die Musikpräferenzen der Teilnehmer abzielte, sondern auch den Versuch darstellte ein gewisses „Standardrepertoire oder so etwas wie eine Hitparade“²⁹⁹ der Begräbnismusik herauszufiltern. Da viele der Teilnehmer, von denen 55% zwischen 15-29 Jahre alt und teilweise Studenten waren, zum größten Teil wahrscheinlich noch keinen Grund gehabt hatten, über die Gestaltung ihrer eigenen Beerdigung nachzudenken, lässt sich fragen, ob hier nicht eher die Erwartungen über die künftigen Musikpräferenzen abgefragt wurden. Bei dieser Frage ergaben sich vor allem hinsichtlich der gewünschten Stilrichtungen in Korrelation mit dem Alter der Teilnehmer interessante Umstände. Verwunderlich war grundsätz-

²⁹⁷ Gembris, 2007, S. 33.

²⁹⁸ Vgl. Kalisch, Volker, Musica et Memoria. Trauermusik durch die Jahrhunderte, Essen 2007, S. 6.

²⁹⁹ Gembris, 2007, S. 36.

lich, dass die Gruppe der Jüngeren in Zeiten der Trauer auch auf ein gewisses klassisches Repertoire zurückgreifen.³⁰⁰

Jedoch provoziert die Frage nach dem ‚Was‘ auch die Frage nach dem ‚Warum‘, weil das bloße Wissen über ein Standardrepertoire dessen Begleitumstände nicht weiter verdeutlicht. Wohl auch deshalb fragte Gembris (2007) ebenso nach einer Begründung dieser Musik der Teilnehmer. Aus den Begründungen ließ sich herauslesen, dass die Teilnehmer mit der Musik vor allem eine bestimmte Funktion und eine gewisse Wirkung intendierten. Hier war insbesondere die Funktion der Erinnerung an den Verstorbenen wichtig (s.o.), aber auch die Wirkung im Bezug auf das Gefühlsgeflecht der Trauergäste war beabsichtigt.³⁰¹ In den Ausführungen Feldbergs (2009) zeigt sich zusätzlich, dass – aus den Erfahrungen des Autors als Kirchenmusiker und in der Lehre von Bestattern Tätigem – der Musik während der Begräbnisfeier eine wichtige emotionale Wirkung zukommt.

Aus der Studie von Gembris (2007) ergibt sich noch eine weitere Frage, die sich auf die Adressaten der gewünschten Musik bezieht. Da viele (ca. 70%) der Befragten meinten, dass die Musik für Verstorbenen und Anwesende Trauergäste gespielt wird, ist fraglich, an wen sich die Musik letztlich richtet. Die Hauptadressaten hinsichtlich der Wirkung und Funktion sind sicherlich die anwesenden Trauergäste, das wird schon aus den Formulierungen in der genannten Studie deutlich.³⁰² Denn die Erinnerung wird bei den Trauergästen wach gehalten und die Spendung von Trost kann auch nur bei diesen stattfinden.

Da Gembris (2007) hauptsächlich Erwartungshaltungen abgefragt hat stellt sich im Rahmen dieser Studie die Frage danach, wie der Einsatz der Musik bei den vornehmlich christlichen oder ähnlich zum christlichen Ritus ablaufenden Bestattungen in Deutschland (s.o.) gehandhabt wird. Dazu ist zunächst zu fragen, welche Musik überhaupt aktuell auf dem Friedhof erklingt. Ist die Feststellung, dass kein einheitliches Repertoire erkennbar ist, überhaupt haltbar? Wie oben bei Gembris (2007) erfordert auch diese Frage eine Begründung, um herauszufinden aus welchem Grund die Musik auf dem Friedhof gespielt wurde. Vorstellbar wäre, dass tatsächlich die in den Erwartungen gewünschte emotionale Wirkung angestrebt wird. Auf Grundlage der oben ausgeführten Wirkungszusammenhänge zwischen Musik und Emotionen, vor allem auch ‚trauriger‘ Musik (vgl. Kap. 3.2.) und ‚assoziationschwangerer‘ Musik (vgl. Kap. 3.1.), und der beschriebenen stark beanspruchten Gefühlswelt der Trauernden als Rezipienten der Musik wird eine vermutete emotionale Wirkung von Trauermusik noch plausibler. Offen bleibt hier jedoch noch, inwiefern sich eine emotionale Wirkung der Begräbnismusik

³⁰⁰ Vgl. Gembris, 2007, S. 36.

³⁰¹ Vgl. Gembris, 2007, S. 37.

³⁰² Vgl. Gembris, 2007, S. 37.

zeigt und ob diese überhaupt von den Aussuchenden angestrebt wird. Wenn eine Wirkung angestrebt wird, welche Wirkung oder Funktion ist dann gewünscht? Mit dieser Frage verknüpft sich in Verbindung mit dem Wissen um vielen verschiedenen Personen, die mit einer Bestattung zu tun haben – allen voran Angehörige, Bestatter und Priester bzw. Trauerredner – die Frage nach demjenigen, der die Musikauswahl trifft und seinen Beweggründen. Unklar ist hier ob es beispielsweise für Bestatter oder Angehörige bestimmte Kriterien gibt, nach denen eine Bestattungsmusik ausgewählt wird, bzw. wovon eine Auswahl abhängt. Zu fragen ist, ob bei Bestattungen nach persönlichen Präferenzen ausgewählt wird, nachdem Gembris (2007) in seiner Studie feststellte, dass in der Situation des Todes oder auch der Trauer es offenbar so sei, dass die Präferenzen bei der Bestattung mit denen im Alltag nicht unbedingt übereinstimmen.³⁰³

Mit in das Feld der Präferenzen zählt die Beobachtung Spiegels (1973) der Regression und damit verbundenen vermehrten Religiosität in Zeiten der Trauer. Gembris (2007) stellt schon eine vermehrte Präferenz hinsichtlich geistlicher Musik bei Menschen fest, die sich selbst als religiös oder sehr religiös einschätzen. Vor dem Hintergrund der Theorie Spiegels (1973) wäre anzunehmen, dass es im Prozess der Trauer vermehrt zu Interesse auch an religiöser Musik kommen kann, wenn die Trauernden im Prozess der Regression eine vorher nicht so ausgeprägte oder nicht vorhandene Religiosität entwickeln.

Nicht nur bei Schwikart (2005) werden örtliche Gegebenheiten als Kriterium für eine Gestaltung der Trauerfeier hervorgehoben, auch praktische Überlegungen wie das Vorhandensein beispielsweise einer Orgel lassen zu, darüber nachzudenken, ob es eventuell ortsgebundene Tendenzen hinsichtlich der Musikauswahl gibt.³⁰⁴ Weiter oben wurde schon die von Gembris (2007) herausgefundene Korrelation zwischen gewünschter Musik und dem Alter der Studienteilnehmer erwähnt. Im Bezug auf tatsächlich stattfindende Beerdigungen wäre jedoch zu fragen, ob nicht auch bei Menschen, die im hohen Alter versterben nicht nur klassische Musik gespielt wird.

Ein Einflussfaktor, der bisher ungenannt blieb ist die, der Art und Weise des Ablebens. Stirbt ein Mensch plötzlich, ist die Wahrscheinlichkeit sicherlich geringer, dass er im Vorfeld gestalterische Vorgaben für seine Begräbnisfeier festgehalten hat. Demgegenüber ist es eher möglich, dass Menschen, deren Ableben beispielsweise durch eine längere Krankheit bedingt absehbar war, insbesondere in der Bestattungsvorsorge auch Gestaltungswünsche hinsichtlich der Musik geäußert haben.

³⁰³ Vgl. Gembris, 2007, S. 36.

³⁰⁴ Vgl. Schwikart, 2005, S. 24.

„Eine weitere musikalische Lebensprägung kann sich durch den sozialen Kontext ergeben, in dem sich das Leben vollzieht. Dabei kann es sich um bestimmte soziokulturelle Bindungen handeln wie die Mitgliedschaft in Chören oder Musikvereinen [...]“³⁰⁵ hält Feldberg (2009) fest und wirft damit eine weitere Abhängigkeit auf, die mit der Auswahl von Bestattungsmusik verknüpft ist. Ferner wirft dies die Frage danach auf, inwiefern ‚live‘ dargebotene Musik eventuell eine größere Rolle spielt als die Musik von der CD und wie sich dies in Hinsicht auf die Funktion und Wirkung auswirkt.

Insgesamt ergeben sich hier also Handlungsperspektiven für diejenigen, die in Form von Dienstleistungen von Bestattungen profitieren, womit nicht nur Bestatter, sondern auch Musiker und sogar Geistliche gemeint sind. Wenn Begräbnismusik eine Fülle an Möglichkeiten aber auch eine Fülle an Abhängigkeiten mit sich bringt, wäre eine bewusste und wohl bedachte Auswahl durchaus wünschenswert. Aber auch ein gesteigertes Verständnis für die Musik in der Vorsorge der eigenen oder bei selbst zu organisierenden Bestattungen von nächsten Angehörigen kann sich auf Grundlage der wissenschaftlichen Hintergründe erschließen. Neben der praktischen Perspektive eröffnet sich auch eine theoretische, indem Einzelfragen genauer nachgegangen werden kann oder eröffnete Forschungsfelder noch eingehender erschlossen werden.

6.2. Vorüberlegungen und Methode

Im Vorfeld dieser Untersuchung wurden unterschiedliche Möglichkeiten überlegt die Daten zu erheben. Durch die Literaturrecherche, die wenig theoretischen Hintergrund hinsichtlich Bestattungsmusik bot, wurde klar, dass eine quantitative Erhebung im Sinne eines standardisierten Fragebogens wenig sinnvoll für das zu untersuchende Feld ist. Für eine solche Untersuchung sind zu wenig an „allgemeinen Prinzipien, an Gesetzen oder gesetznähnlichen Aussagen“³⁰⁶ vorhanden, um Hypothesen zu formulieren. Daher wurde sich für eine qualitative Methodik bzw. eine Mischform ähnlich der Studie von Gembris (2007) entschieden, weshalb die Untersuchung in der Frage des Repertoires einen eher quantitativen Charakter besitzt.

Auf der einen Seite wurden parallel zu Gembris (2007) Fragebögen – im Folgenden Protokollbögen genannt – verwendet, auf denen die befragten Personen den musikalischen Ablauf jeweils einer Trauerfeier protokollieren und einige die Auswahl der Musik betreffende Fragen beantworten sollten. Die befragten Personen waren in dieser Untersuchung Bestatter als Ex-

³⁰⁵ Feldberg, 2009, S. 14.

³⁰⁶ Mayring, Philipp, Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken, Weinheim u.a. 2010, S. 19.

perten, was weiter unten noch näher begründet wird. Das Hauptanliegen der Verwendung dieser Fragebögen war, die Frage nach dem verwendeten musikalischen Repertoire bei Begräbnisfeiern zu klären. Alternativ dazu war die Überlegung bei Bestattungen selbst anwesend zu sein und den jeweiligen musikalischen Ablauf selbst zu protokollieren. Diese Überlegungen wurden jedoch vor allem aus zwei Gründen wieder fallen gelassen. Zunächst bedeutet das Anwesendsein bei Bestattungen einen hohen organisatorischen Aufwand, da auf der einen Seite jeweils Zeit und Ort der Bestattung mit dem jeweiligen Bestatter abgestimmt werden müssen, diese jedoch selbst in den Tagen zwischen dem Tod eines Menschen und der Bestattung selbst schon mit einem hohen bürokratischen Aufwand belastet sind. Auf der anderen Seite hätten bei der Protokollierung nur durch eine Person über einen großen Zeitraum sehr viele Beerdigungen besucht werden müssen, um ein adäquates Ergebnis zu erzielen. Ferner wäre das Besuchen von diversen Bestattungen auch für Angehörige eine zusätzliche Belastung, bzw. hätte auch einer Abstimmung mit diesen bedurft, da ein eventuell ungebetener und protokollierender Gast auch einen Störfaktor in der persönlichen Abschiednahme darstellen kann.

Die zweite Schiene, auf der die Untersuchung gefahren wurde, waren Experteninterviews im Sinne von Gläser et al. (2006), in denen nicht primär die Repertoirefrage im Vordergrund stand, sondern Rahmenbedingungen und Kriterien für die Auswahl der Musik, Möglichkeiten des Einsatzes der Musik und der Einfluss auf die Gefühlswelt der Rezipienten geklärt werden sollte. Hiernach ist ein Experte jemand, der „ein besonderes Wissen über soziale Sachverhalte [...] [besitzt], und Experteninterviews sind eine Methode, dieses Wissen zu erschließen.“³⁰⁷ Die Entscheidung für Interviews wurde nicht zuletzt durch die Studie von Gembris (2007) beeinflusst, der in seinen eigenen Vorüberlegungen über diese Alternative nachdachte: „Vielleicht wäre es auch eine gute Möglichkeit, eine entsprechende Befragung unter Bestattern durchzuführen, die sehr viel Erfahrung damit haben.“³⁰⁸

Ein Gegenvorschlag zu den Bestattern als Experten war in den Vorüberlegungen eventuell Angehörige zu befragen, die gerade eine nahestehende Person verloren haben und sich Gedanken über die Gestaltung des Begräbnisses machen müssen. Zwar sprachen zunächst vor allem Gründe der Pietät gegen ein solches Unterfangen, jedoch muss man vor dem Hintergrund der zahlreichen psychologischen Untersuchungen des Trauerphänomens sagen, dass es wahrscheinlich durchaus möglich wäre auch trauernde Menschen direkt zu befragen. Jedoch wäre dies eine Möglichkeit, die vor allem psychologische Kompetenzen einfordern würde,

³⁰⁷ Gläser, Jochen u.a., Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse, Wiesbaden 2006, S. 10.

³⁰⁸ Gembris, 2007, S. 33.

sodass beispielsweise nach dem Vorbild Kübler-Ross Trauernde unter Beisein eines betreuenden Psychologen oder Arztes interviewt werden oder eben ein Musikpsychologe diese Interviews führt, der mit dem Phänomen und dem Umgang mit trauernden Personen sehr vertraut ist. Weiterhin bestünde hier das Problem der Auswahl der Experten, da zwischen Tod und Bestattung meist nur wenige Tage vergehen.

Ferner wurde gegenüber der Möglichkeit Interviews mit Experten zu führen auch erwägt einen Bestatter über einen längeren Zeitraum zu begleiten und hier Beobachtungen zu sammeln, was aber aus organisatorischen Gründen nicht in die Tat umgesetzt werden konnte.

Zusammenfassend wurde sich also aus genannten Gründen für ein zwei-geteiltes System der Befragung entschieden. Auf der einen Seite wurden Bestatter zu ihrem Umgang mit Musik bei Trauerfeiern interviewt, während auf der anderen Seite ebenso Bestatter den musikalischen Ablauf einiger Trauerfeiern auf einem vorgefertigten Protokollbogen nachzeichneten und durch weitere frei formulierbare Informationen ergänzen konnten.

6.2.1. Interviewleitfaden und Protokollbogen

Vor dem Hintergrund der Befragung von Gembris (2007), den Handlungsratschlägen aus dem musikalischen Ratgeber für Bestatter Feldbergs (2009) und der sonstigen allgemeinen Literatur zur Trauer wurde zunächst der Protokollbogen erstellt, der die Beobachtungen von Bestattern hinsichtlich des Repertoires aber hinsichtlich auch des Einsatzes und des Umgangs mit Musik bei Trauerfeiern näher ergründen sollte. Dieser Bogen bestand aus zwei Seiten, wobei die Vorderseite Variablen abfragte, die die Auswahl der Musik beeinflussen könne, während auf der Rückseite der eigentliche musikalische Ablauf festgehalten werden sollte.

Als Variable auf der Vorderseite wurde zunächst die Region der Bestattung abgefragt, um eventuelle regionale Unterschiede herausfiltern zu können. Außerdem ergab sich aus der Studie von Gembris (2007), dass scheinbar auch das Alter des Verstorbenen für die Auswahl der Musik eine Rolle spielt. Die verschiedenen Trauertheorien haben gezeigt, dass den Prozess der Trauer auch die Art und Weise des Todes – plötzlich oder längerfristig absehbar – beeinflusst und somit eventuell auch Einfluss auf die Auswahl der Musik haben könnte, weshalb diese Variable auch abgefragt wurde. Schließlich ergaben die Hinweise Feldbergs (2009), dass auch die aktive Teilnahme des Verstorbenen am musikalischen Leben der Gesellschaft die Gestaltung der Trauerfeier beeinflussen kann.

Auf der Rückseite des Protokollbogens sollten dann die Stellung des Titels im Ablauf der Trauerfeier, der Titel selbst, die den Titel auswählende Person, die Begründung der Titelwahl,

beobachtbare emotionale Veränderungen bei den Trauergästen und das Medium, durch das die Musik dargeboten wurde, protokolliert und festgehalten werden.

Zusätzlich wurde auf der Basis der Überlegungen ein Interviewleitfaden erstellt, der zunächst die Relevanz der Musik bei einer Begräbnisfeier überhaupt abfragte. Dies gewährleistete einen guten und nicht zu eng führenden Gesprächseinstieg, während gleichzeitig die Einstellung des Interviewten gegenüber dem Thema aufgezeigt werden konnte.

Weiterhin wurden die Variablen der Funktion der Musik und die Auswahlkriterien für Trauermusik erfragt. Da die Studie von Gembris (2007) unter anderem zeigte, dass Trauermusik scheinbar mit einer bestimmten intendierten Wirkung eingesetzt wird, war auch dies Bestandteil des Interviews. Ferner wurden die Auswahlkriterien für die Musik der Angehörigen abgefragt, während aber auch die Musikpräferenzen des Alltags in Vergleich zu denen bei Trauerfeiern erfragt wurden. Da bei Trauerfeiern sowohl ‚live‘ gespielte Musik als auch Musik von CD vorkommt, wurde ebenso der Unterschied in Wirkung und Präferenzen abgefragt. Aus den Trauertheorien (vgl. v.a. Kap. 2.1.2.2.4.) ergab sich eine Hinwendung der Trauernden zu Religiosität, daher wurde ebenso erfragt, ob sich dies auch in der Auswahl der Musik niederschlägt. Um einen angenehmen Abschluss des Gespräches zu gewährleisten wurde den Befragten auch eine Frage zum Repertoire gestellt, indem die jeweilige ‚Top 3‘ der Bestattungsmusik erbeten wurde.

6.2.2. Auswahl der Experten

Nach der Teilnahme an einem Seminar für Bestatter mit dem Thema der Bestattungsmusik wurde eine Mailingliste erstellt, die diejenigen Teilnehmer dieses Seminars enthielt, die bereit waren an dem Interview, bzw. an einer Befragung durch den Fragebogen teilzunehmen. Hier wurde vermutet, dass die Seminarteilnehmer nach dem Seminartag nicht nur eine gewisse Sensibilität für das Thema der Musik mitbringen, sondern auch ein gewisses Maß an Interesse gegenüber einer solchen Studie.

Von den daraufhin 12 angemalten Personen meldete sich eine Person zurück, weshalb schließlich für die Interviews auf Bestatter aus dem Umfeld Osnabrück/Hannover zurückgegriffen wurde. Was hinsichtlich der Bereitschaft jedoch ebenso nicht ganz unproblematisch war. In Gesprächen wurde schnell klar, dass im Bestattergewerbe zunächst professionelle Diskretion an der Tagesordnung ist, weshalb einige Bestatter eine Befragung ablehnten. Ferner gab es Vorbehalte hinsichtlich der Weiterleitung von Daten an die Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte (GEMA). Aber auch der

Sinn und Zweck von wissenschaftlichen Studien im Allgemeinen wurde angefragt, weshalb eine solche Befragung ebenfalls abgelehnt wurde. Schließlich und nicht ganz unwichtig für die Ergebnisse selbst, wurde bei einer Anfrage das Anliegen zurückgewiesen, weil nach Aussage desjenigen alle Bestattungen, die in dem Gebiet des Angefragten stattfinden, komplett ohne musikalische Gestaltung abgehalten werden.

Aus den genannten Gründen wurden so schließlich 7 Bestatterinnen und Bestatter gefunden, die zu einem Interview bereit waren und 8 Bestattungsinstitute, wovon eines ein großer Zusammenschluss unterschiedlicher kleinerer Institute ist, die die vorgefertigten Bögen ausfüllten. Bei der Befragung der Bestatter wurde auch in Form eines Schneeballsystems versucht mögliche kollegiale Verbindungen der schon befragten Personen zu nutzen, was sich ebenso auszahlte. Insgesamt wurde es als sinnvoll erachtet Bestatter als Experten zu befragen, da diese auch mit Gestaltungsfragen der Bestattungsfeiern betraut werden und im Gegensatz zu einzelnen Kirchenmusikern oder Geistlichen auch einen ökumenischen Blick auf das Themenfeld besitzen, da sie Begräbnisse beiderlei Konfessionen durchführen.

Daher ist davon auszugehen, dass die Bestatter, die schlussendlich bereit waren ein solches Interview zu führen oder an der Befragung durch die Protokollbögen teilzunehmen, auch diejenigen sind, die bewusst das Thema der Musik bei den von ihnen organisierten Bestattungen berücksichtigen.

6.2.3. Durchführung des Interviews und der Befragung

Die Interviews selbst wurden in den Büros und Instituten der jeweiligen Bestatter im Zeitraum von September bis November 2012 durchgeführt. In dem teils unvorhersehbaren Tagesablauf eines Bestatters war es sinnvoll in der Durchführung des Interviews den Bestattern hinsichtlich des Interviewortes entgegen zu kommen. Den Bestattern wurde das Vorhaben und das Thema bei der Terminabsprache mitgeteilt, ohne im Vorfeld auf Informationen über schon stattgefundene Untersuchungen oder Rahmenbedingungen einzugehen. Dabei wurde ein Interview mit zwei Bestattern des gleichen Institutes gleichzeitig geführt, während in den übrigen fünf Interviews jeweils nur ein Bestatter befragt wurde. Die Interviews wurden mit einem digitalen Aufnahmegerät festgehalten.

Die Protokollbögen für die schriftliche Befragung wurden den interviewten Bestattern nach dem Interview mit der Bitte um Zusendung überreicht, wobei in einem Institut nur eine Befragung mit schriftlichen Fragebögen stattgefunden hat. Der Zeitraum der Befragung war parallel zu dem der Interviews. Insgesamt war der Rücklauf mit 44 Protokollbögen zufrieden-

stellend, da mit der Freiwilligkeit des Ausfüllens der Bögen auch in gewisser Weise eine Unverbindlichkeit verbunden ist. Ferner hängt im genannten Zeitraum die Anzahl der ausgefüllten Bögen auch von der Anzahl der überhaupt stattgefundenen Bestattungen im jeweiligen Institut ab.

6.2.4. Auswertung des Materials

Die Auswertung des Materials wurde in Anlehnung an Gläser et al (2006) von Hand durchgeführt, da die Protokollbögen nicht in digitaler Form vorlagen und auch die Anzahl der Interviews dies zuließ. Da durch die Methodik der qualitativen Inhaltsanalyse alle textbasierenden Materialien in die Auswertung eingebunden werden können, wurde in die Auswertung selbst neben den insgesamt 6 Interviews und 44 ausgefüllten Protokollbögen auch ein kommentierender Brief einer Bestatterin integriert, der wichtige weiterführende Gedanken zu den zurückgeschickten Bögen festhielt.³⁰⁹

Zunächst wurden die aufgenommenen Interviews transkribiert, wobei der Fokus der Transkription auf dem Inhalt lag und weniger auf dessen genauer Art und Weise der Darstellung. Nachdem dies Abgeschlossen war wurden aufgrund der oben genannten theoretischen Überlegungen Kategorien gebildet, nach denen die Extraktion der für die jeweilige Kategorie relevanten Informationen stattfand.

Die Kategorien entspringen prinzipiell alle aus der Repertoirefrage. Dabei sind die Unterkategorien zunächst der Aussuchende mit der jeweiligen Begründung, den musikalischen Alltagspräferenzen und der Religiosität. Der Aussuchende kann auch der Verstorbene selbst sein, während hierbei interessant sein kann, wie alt derjenige war, ob er selbst musikalisch aktiv war und auf welche Art und Weise er gestorben ist. Weitere Unterkategorien des Repertoires sind der Ort der Bestattung, um auch eventuelle lokale Unterschiede zu erfassen und das Medium, durch das die Musik dargeboten wird. Weiterhin wichtig ist die Funktion der Musik, wobei eine Funktion sein kann auch eine Wirkung zu erzeugen, welche sich ferner in die intendierte und die beobachtbare Wirkung aufspalten lässt (siehe Abbildung 2).

³⁰⁹ Vgl. Gläser, 2006, S. 203.

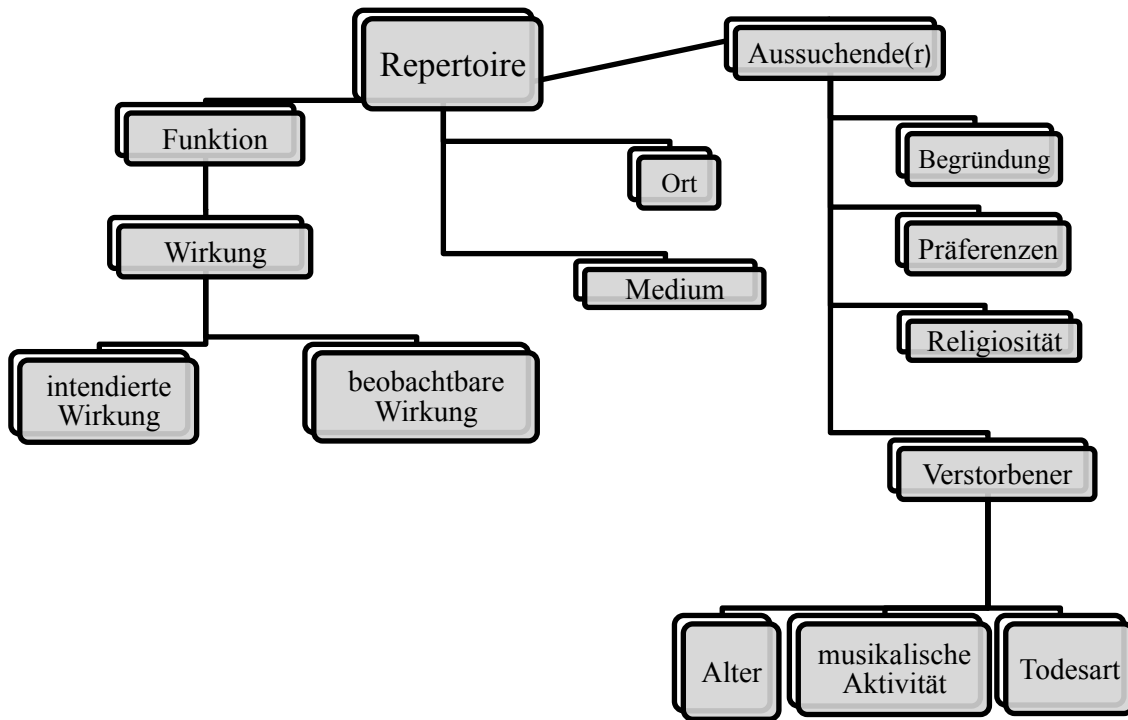


Abbildung 2: Kategorienschema der Untersuchung.

Die extrahierten Inhalte wurden den so festgelegten Kategorien zugeordnet, wobei auch möglich ist, dass ein extrahierter Teil des Inhalts mehrere Kategorien betrifft. Schließlich entstanden so den Inhalt ordnende und Übersicht schaffende Tabellen, die die Grundlage für die Ergebnisdarstellung waren. Die Protokollbögen wurden zu Übersichtszwecken in zufälliger Reihenfolge fortlaufend durchnummeriert.

6.3. Erwartungen

Erwartungen an den Einsatz und dem Umgang mit Begräbnismusik sind vor allem geprägt durch persönliche Erfahrungen, aber auch durch die Medien, die in regelmäßigen Abständen zu passenden Anlässen beispielsweise ‚Hitlisten‘ von Trauermusik veröffentlichen. So zuletzt geschehen aus Anlass des christlichen Feiertages ‚Totensonntag‘ von Bild.de.³¹⁰ Hier wird im Gegensatz zu der Studie von Gembris (2007) suggeriert, dass es durchaus möglich ist, eine ‚Hitliste‘ für Begräbnismusiken zu erstellen, wobei die genauen Umstände der Erhebung dieser Listen nicht öffentlich transparent gemacht werden. Die persönliche Erfahrung zeigt demgegenüber, dass gerade die Auswahl der Musik bei Bestattungen ein sehr persönlicher Prozess sein kann, sodass die Sinnhaftigkeit dieser ‚Hitlisten‘ etwas in Frage gestellt wird.

³¹⁰ Vgl. Hart, Manfred, <http://www.bild.de/10um10/2012/10-um-10/hitliste-um-zehn-meistgespielte-songs-auf-trauerfeiern-bestattungen-27312374.bild.html>, Berlin 2012, Letzter Zugriff: 26.11.2012.

Da Musik überdies im Allgemeinen schon in Alltagssituationen Chills hervorruft, die nicht direkt mit dem Tod einer nahestehenden Person in Verbindung stehen, und einen gewissen Einfluss auf unsere Emotionswelt haben, wird dies höchst wahrscheinlich auch bei Begräbnisfeiern der Fall sein.

Vor allem bei katholischen Bestattungen wird vermutet, dass – dem Klischee der rückwärtig gewandten katholischen Kirche folgend – es hier auch schwieriger ist besondere Wünsche zuzulassen. Jedoch wird dies aufgrund der weiter oben schon erläuterten strukturellen Begebenheiten sehr von der Person des Priesters abhängen, ob bestimmte Musik bei den Bestattungen nicht gespielt werden darf. Gerade in ländlicheren Gegenden wird auch ein gewisser Einfluss des sozialen Umfeldes vermutet, weil hier der soziale Standpunkt noch einmal anders wichtig sein könnte.

7. Ergebnisse

Im Folgenden sollen anhand der oben erläuterten Vorgehensweise die Ergebnisse zunächst dargestellt werden, um in einem weiteren Schritt eine Deutung zu erfahren.

7.1. Das Repertoire

Die Bestatter wurden auf den Protokollbögen gebeten, den musikalischen Ablauf jeweils einer Trauerfeier zu protokollieren und – sofern möglich – Titel und Interpret (bzw. Komponist) inklusive einer Einordnung des Titels innerhalb des Ablaufs der Trauerfeier anzugeben.

Bei der isolierten Betrachtung des Repertoires in einer tabellarischen Übersicht ergibt sich das folgende Bild: Bei 44 Bestattungen wurden mehr als 65 unterschiedliche Musikstücke gespielt, wobei sich einige Titel, die bei den Bestattungen gespielt wurden, aufgrund von ungenauen Angaben wie „10 min Klaviermusik“ nicht rekonstruieren lassen.

Die Häufigkeit der einzelnen gespielten Titel ergibt, dass das neue geistliche Lied „Von Guten Mächten“ des Komponisten Siegfried Fietz (6x) die Liste anführt. Mit 5 Nennungen folgen das Kirchenlied „Wer unterm Schutz des Höchsten steht“ von Michael Vehe und das Lied „Geboren, um zu leben“ der Band ‚Unheilig‘, während sich mit 4 Nennungen das Einspielen „klassischer Instrumentalmusik“ anschließt. Die nachfolgenden Titel sind Stücke unterschiedlichster Genres und Stilrichtungen, wobei 6 Stücke jeweils 3 Nennungen haben, 16 Stücke jeweils 2 Nennungen und 41 Stücke jeweils 1 Nennung. Damit gibt es mehr Stücke mit weniger Nennungen, als ein gemeinsames Repertoire der 44 unterschiedlichen Begräbnisfeiern (siehe Tabelle 1).

Ein Versuch der groben Zusammenfassung ergibt 4 unterschiedliche Genretypen: Klassik – darunter zählen der Einfachheit halber in dieser Aufzählung auch Stücke der Generalbasszeit – , Choral – wobei hier auch der gregorianische Choral einbezogen ist, als von der Kirche jeweils bevorzugte Gesänge (s.o.) – weltliche (nicht klassische) Musik des 20. und 21. Jahrhunderts, Neues geistliches Lied und Volksmusik. Das Genre ‚weltliche Musik des 20. und 21. Jahrhunderts‘ vereint ebenfalls aus Übersichtsgründen hier Stilrichtungen von Techno über Spirituals bis hin zu Rock und Heavy Metal. Eine sehr genaue Ausdifferenzierung in die einzelnen Stilrichtungen des 20. und 21. Jahrhunderts würde aufgrund der Vielfalt ähnliche Ergebnisse ergeben, wie die Darstellung der einzelnen Musikstücke und wäre daher wenig strukturierend. Bei einer Einteilung in die genannten Genres erhält man bei insgesamt 112 gespielten Stücken die Verteilung von 38 Chorälen, 26 klassischen Werken, 20 Stücken des 20. und 21. Jahrhunderts, 15 Stücken der Volksmusik und 13 neuen

Titel	n	Titel	n
Von Guten Mächten - Siegfried Fietz	6	Was Gott tut das ist wohl getan	1
Geboren, um zu leben – Unheilig	5	Is' Feierabend	1
Wer unterm Schutz	5	When the saints	1
"Klassische Instrumentalmusik"	4	Märkische Heide	1
Wir sind nur Gast auf Erden	3	Klaviermusik (10min)	1
Irischer Segenswunsch - Dieter Trautwein	3	Technolied	1
"klassische Klaviermusik"	3	Der Schwan - Saint-Saens	1
Wenn das Brot, das wir teilen - Kurt Grahl	3	Ave Maria	1
Heilig, Heilig - Franz Schubert	3	Lago ma non troppo - Bach Violinkonzert	1
"Orgel instrumental"	3	Morning has broken - Cat Stevens	1
Maria breit den Mantel aus	2	Der Weg - Herbert Grönemeyer	1
Air aus Suite Nr. 3 - Johann Sebastian Bach	2	Ouvertüre aus Egmont - Beethoven	1
Wahrer Gott wir glauben dir	2	Gefangenenchor - Verdi	1
Steigerlied	2	Sinfonie Nr. 5 - Beethoven	1
Niemals geht man so ganz - Trude Herr	2	Jenseits des Tales	1
Meine Zeit steht in deinen Händen - N.n.	2	Shenendoah	1
Time to say Goodbye - Andrea Bocelli	2	Der lachende Vagabund - Fred Bertelmann	1
My Way - Frank Sinatra	2	Silent Night	1
Somewhere over the rainbow - Israel Kamakawiwo	2	Oh mein Papa	1
Eigenkomposition des Verstorbenen	2	Mensch - Herbert Grönemeyer	1
Ich hatt ein Kameraden	2	Abschied - Castelruther Spatzen	1
L'Evocation - Bruno Coulais	2	Träumerei - Schubert	1
Zum Paradies mögen Engel dich geleiten	2	Morgenstimmung - Edvard Grieg	1
Großer Gott, wir loben dich	2	Still - Jupiter Jones	1
"Choral"	2	Du schwarzer Zigeuner	1
Shanty	2	Die letzte Rose	1
Meine engen Grenzen	1	Wer nur den lieben Gott lässt walten	1
Allein Gott in der Höh sei Ehr	1	Oh Lamm Gottes	1
Mondscheinsonate – Beethoven	1	Das ist der Tag, den Gott gemacht	1
Largo aus Xerxes – Händel	1	Jesu, dir jauchzt alles zu	1
Kyrie eleison	1	Zeige uns den Weg	1
Das Weizenkorn muss sterben	1	Herr, erbarme dich	1
Sanctus	1	Anvertraut - Norbert Becker	1
Das Heil der Welt	1	Only Time - Enya	1

Tabelle 1: Häufigkeitsverteilung der Titel.³¹¹

geistlichen Liedern. Hierbei ist zu beachten, dass lediglich 6 der protokollierten Bestattungen nur in der Kirche und am Grab stattfanden, sodass durch diese Häufigkeit der Choräle durch diese stark erhöht ist. Nimmt man diese sechs Bestattungen aus der Zählung heraus ergibt sich

³¹¹ Die Interpreten bzw. Komponisten wurden bei Chorälen und volkstümlicher Musik ausgelassen, da sie für die Identifizierung der Musik nicht notwendig sind.

bei insgesamt 61 Musikstücken und 38 Begräbnisfeiern das folgende Bild: 19x Klassik, 19x weltliche Musik des 20. und 21. Jahrhunderts, 13x Volksmusik, 5x Choral und 5x neues geistliches Lied. Bei den betrachteten Begräbnisfeiern, bei denen der Abschied nicht in der Kirche, sondern wie es dem Hauptaugenmerk der vorliegenden Arbeit entspricht, auf dem Friedhof oder in privaten Abschiedsräumen der Bestatter stattfindet, finden sich also hauptsächlich klassische Werke und weltliche nicht klassische Musik des 20. und 21. Jahrhunderts, während hier auch Volksmusik zu hören ist.

Vergleichend im Folgenden die spontane Einschätzung der Bestatter aus den Interviews in der Frage nach den ‚Top 3‘ der Begräbnismusik, wobei einige Bestatter jedoch mehr als drei Titel nennen wollten. Die Aufzählungen der Bestatter wiesen teilweise Parallelen zu den Fragebögen auf, so waren bei den 6 Interviews ebenso ‚Geboren, um zu leben‘ der Gruppe ‚Unheilig‘ und das Lied ‚Von guten Mächten‘ des Liedermachers Siegfried Fietz mit jeweils drei Nennungen vertreten, während das Stück ‚Time to say goodbye‘ von Andrea Bocelli zweimal genannt wurde. Diese Stücke wurden jedoch durch das ‚Ave Maria‘ – meist in der Version Johann Sebastian Bachs – mit 4 Nennungen überboten. Zur Auswahl der jeweiligen Version wurde gesagt:

„Ja, das ist immer die Frage, die sagen nämlich immer nur ‚Ave Maria‘ und dann müssen wir wählen, ob es dann Schubert oder auch Bach ist.“ (I. Nr. 4, S. 4)³¹²

Aus diesem Grund wurde die Nennung dieses Titels zusammengefasst. Zur Auswahl und Begründung der Musik im Allgemeinen siehe jedoch weiter unten.

Die weiteren Titel werden mit Zuordnung zu den oben definierten Genres in Tabelle 2 ersichtlich.

Tabelle 2: Die von den Bestattern im Interview spontan assoziierten Stücke.

Titel	n	Genre
Ave Maria – Bach o. Schubert	4	Klassik
Geboren, um zu leben – Unheilig	3	Weltliche Musik 20. u. 21. Jh.
Von guten Mächten – S. Fietz	3	Neues geistliches Lied
Maria, breit den Mantel aus	1	Choral
Lobet den Herren	1	Choral
Jesu, dir jauchzt alles zu	1	Choral
Air aus Orchestersuite Nr. 3 – J.S. Bach	1	Klassik
My heart will go on – Celine Dion	1	Weltliche Musik 20. u. 21. Jh.
Tears in Heaven – Eric Clapton	1	Weltliche Musik 20. u. 21. Jh.
Lass mich gehen	1	Choral

Bei der spontanen Nennung der Stücke waren nicht alle Bestatter in der Lage ad hoc auch drei Stücke oder Lieder zu nennen oder nannten unter anderem Stücke, die offenbar nicht zum absoluten Standard gehören.³¹³

³¹² Die Interviews werden im Folgenden durch ‚I. Nr. x, S. x‘ mit ihrer eigenen Nummer und der Seitenzahl markiert, um eine Fülle an Fußnoten zu vermeiden.

*„Unheilig – Geboren, um zu leben...hm, was hab ich noch oft gehört...bei Kirchenliedern ist es ‚Von guten Mächten‘...was wird denn noch bei Kirchenliedern oft...hm..., Maria, breit den Mantel aus‘ ...das sind so die, die man immer hört.“
(I. Nr. 1, S. 8)*

*„Top 3..., ‚Von guten Mächten‘ ist eigentlich immer dabei. [...] Und...wie heißen die denn alle...ich kann die wohl alle mitsingen...[holt ein Gesangbuch] ...[...].“
(I. Nr. 3, S. 5)*

„[...] ...die TOP 3...ich könnte jetzt noch ‚Geboren, um zu leben‘ sagen, aber das ist eigentlich nicht so häufig.“(I. Nr. 4, S. 4)

Da diese Frage erst am Ende des Interviews gestellt wurde, ist davon auszugehen, dass die Befragten im Thema ‚Musik‘ durchaus gedanklich angekommen waren. Diese Äußerungen sprechen dafür, dass es einigen der Befragten eine gewisse Schwierigkeit bereitet ein konkretes Repertoire zu benennen, das als Standard für Bestattungen im Allgemeinen gelten kann. Insgesamt muss man vor allem bei den Protokollbögen berücksichtigen, dass diese nur für die Begräbnisfeiern ausgefüllt wurden, bei denen auch Musik zum Einsatz kam. Denn aus unterschiedlichen Gründen gibt es wie weiter oben erwähnt durchaus auch Feiern, bei denen gar keine Musik eingesetzt wird, weshalb auch einer der angeschriebenen Bestatter überhaupt keine Bögen zurückschicken konnte. Dies wird durch die folgenden Aussagen ebenso deutlich.

*„Ja, das gibt es auch. Es gibt auch Angehörige, die sagen: Brauchen wir nicht.“
(I. Nr. 2, S. 4)*

*„Bei einigen ist es dann auch egal. Ich hatte letztens welche, die wussten gar nicht, ob überhaupt...und eigentlich ist das auch egal. Denen war das also völlig egal.“
(I. Nr. 1, S. 3)*

*„Ich sag mal, 60 % ist es völlig egal und 40 % sagen, okay, die möchte ich hören.“
(I. Nr. 3, S. 4)*

„Wenn sie es nicht wünschen, dann lassen wir es aus, es gibt auch welche, die sagen: ‚Das möchten wir nicht, dieses Gedudel vorher.‘“(I. Nr. 4, S. 4)

³¹³ Bei im Folgenden aus den Interviews entnommenen Zitaten bedeutet markieren ‚[...]‘ Auslassungen innerhalb der Zitate, während ‚...‘ Gedankenpausen der Befragten markieren.

Jedoch scheint es in der Praxis eher weniger vorzukommen, dass Bestattungen komplett ohne Musik stattfinden.

„Während heute, ich denke, es gibt heute von 100 Beerdigungen oder Wortgottesdiensten vielleicht eine, einen Wortgottesdienst, wo keine musikalische Untermalung ist.“ (I. Nr. 1, S. 1)

„Also, da sage ich mal. Eine Trauerfeier ohne Musik habe ich glaube ich noch nie erlebt, wüsste ich nicht.“ (I. Nr. 6, S. 1)

Nicht zuletzt auch, weil die Bestatter diesen Bestandteil der Feiern als sehr wichtig ansehen und in der Beratung den Angehörigen auch anempfehlen.

„Ja, ich finde auch, dass die Musik als Bestandteil sehr wichtig ist. Gerade wenn persönliche Musik gespielt wird.“ (I. Nr. 1, S. 1)

„Also mittlerweile ein ganz wichtiger Bestandteil, bei uns ist es fast so: Keine Trauerfeier ohne Musik.“ (I. Nr. 2, S. 1)

„Grundsätzlich empfehlen wir jedem [...] eine Trauerfeier grundsätzlich mit Musik“ (I. Nr. 5, S. 1)

7.1.1. Aussuchende(r)

Hinsichtlich des Sujets der Aussuchenden wurden die Bestatter einerseits gebeten diese den Titeln in der Protokollierung des musikalischen Ablaufs zuzuordnen, andererseits äußerten sich jedoch auch Bestatter in den Interviews zu diesem Thema.

Zunächst lässt sich aus den Fragebögen entnehmen, dass die Aussuchenden im Wesentlichen sieben verschiedene Instanzen sind: Angehörige, Angehörige mit Geistlichem, Bestatter, Pfarrer, Verstorbene, Organist und befreundete Musiker. Interessant sind hier wieder die Zahlenverhältnisse, die aus der folgenden Tabelle 3 ersichtlich werden.

Aussuchende(r)	n
Angehörige	55
Pfarrer	36
Bestatter	9
Angehörige + Geistlicher	4
Verstorbener	3
Organist	2
befreundete Musiker	3
keine Nennung	1

Tabelle 3: Häufigkeiten der Aussuchenden bei den protokollierten Bestattungen.

Tabelle 3 macht deutlich, dass die Begräbnismusik bei 54 von insgesamt 112 gespielten Musikstücken von den Angehörigen ausgewählt wird, während die Priester als die Bestattung leitende ebenso einen sehr großen Einfluss auf die Auswahl der Musik haben.

Die Bestatter selbst haben nur wenige der 112 Musikstücke ausgewählt. Auch kommt es eher selten vor, dass die Musik schon durch den Verstorbenen selbst ausgewählt wurde. Dass ausführenden Musikern selbst die Entscheidung gelassen wird, kann auch als Seltenheit in den protokollierten Bestattungen angesehen werden.

Eine weitere Position für die Kategorie des Aussuchenden ergibt sich aus den Interviews, in denen die Bestatter folgendes schildern.

„Wir haben uns vor 10 Minuten, bevor Sie kamen, noch etwas angehört. Dann überlegen wir natürlich auch – manchmal ist es ein bisschen grenzwertig für unsere Ohren.“ (I. Nr. 2, S. 1)

„Grundsätzlich empfehlen wir jedem [...] eine Trauerfeier grundsätzlich mit Musik“ (I. Nr. 5, S. 1)

„Man bekommt das immer mehr mit, dass die Leute irgendwas Aktuelles aus den Charts nehmen. Auch, wenn wir davon abraten, weil man jedes Mal, wenn man es im Radio hört, wird man natürlich daran erinnert.“ (I. Nr. 1, S. 6)

Hier wird deutlich, dass die Bestatter auch im Falle des Aussuchens durch die Angehörigen immer noch beratende Funktion einnehmen, sodass es neben dem reinen Fall der Auswahl durch die Angehörigen ebenso den Fall ‚Angehörige und Bestatter‘ gibt. Hinsichtlich der genaueren Auswahlkriterien siehe weiter unten.

Die Frage nach dem Auswählenden ist scheinbar zusätzlich abhängig von der auszuwählenden Musik, wie ferner deutlich wird.

„[...]die persönliche Musik, die suchen die Angehörigen aus [...]aber manchmal heißt es, wie zum Beispiel gestern bei der Beisetzung. ‚Ach, das werden sie schon richtig machen...Sie machen das schon, da vertrauen wir Ihnen voll und ganz‘.“ (I. Nr. 1, S. 3)

„Und wenn der Pfarrer sagt: ‚Wir spielen jetzt ‚So nimm denn meine Hände‘ und ‚Von guten Mächten‘.“ Dann wird das eben gespielt.“ (I. Nr. 5, S. 3)

„Es sei denn, es ist so ein Musik-Freak gewesen, z.B. bei der freiwilligen Feuerwehr hat er in der Musikkapelle gespielt, oder irgendwie sowas. Dass dann die Kollegen

kommen und eventuell Musik machen. Oder Männerchor, fällt mir gerade ein, in Emsdetten, wo ich zwei habe, die sagen: ‚Denken Sie daran, der Männerchor muss kommen!!‘ Das habe ich mir bei den Vorsorgen mit aufgeschrieben. ‚Also wenn ich komme, soll der Männerchor kommen und am besten das und das und das singen, aber die wissen auch schon, was die singen müssen.‘“ (I. Nr. 1, S. 7)

Stellt man die herausgefilterten Genres den Aussuchenden gegenüber ergibt sich das folgende Diagramm.

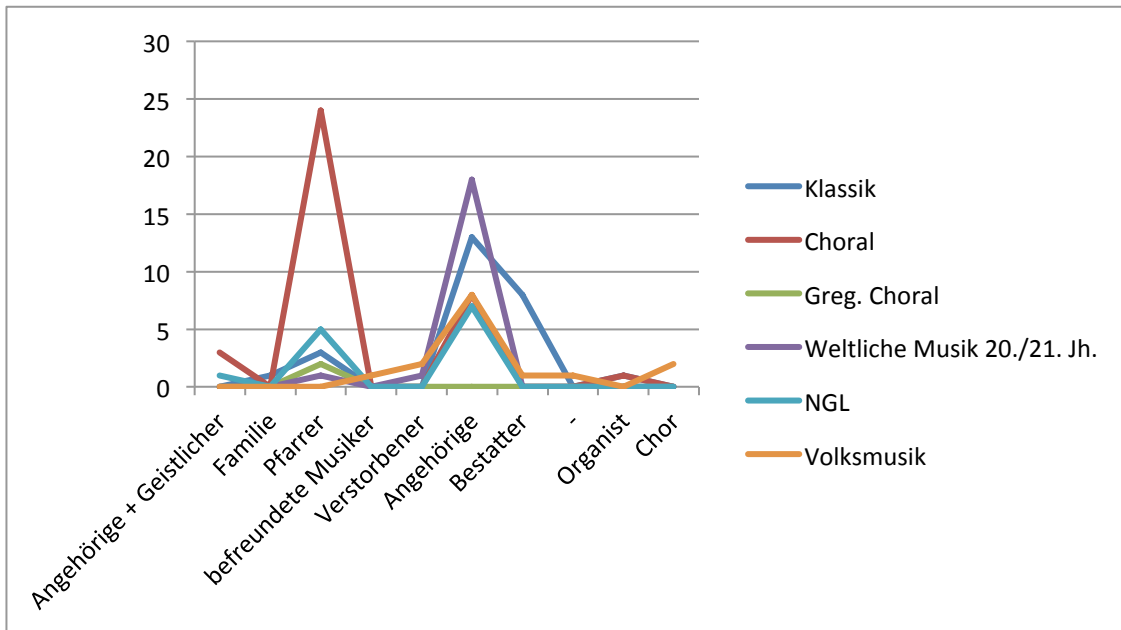


Abbildung 3: Korrelation zwischen Genre und Aussuchendem.

Die Musik aus der Kategorie ‚Klassik‘ und Weltliche Musik des 20. und 21. Jahrhunderts, die sich häufig auf das Leben des Verstorbenen bezieht, die von den Bestattern sogenannte „persönliche Musik“³¹⁴ suchen hauptsächlich die Angehörigen aus. Haben diese jedoch zunächst keinen konkreten Musikwunsch besteht entweder ein großes Vertrauensverhältnis zum Bestatter selbst oder es wird, wie oben erwähnt, der Bestatter beratend zur Seite stehen. Die Auswahl, die der Priester trifft beschränkt sich im Wesentlichen auf die kirchenmusikalischen Beiträge in Form von gesungenen Chorälen (s. Abb. 3), während dieser aber auch in Sachen persönlicher Musik sein Votum abgibt.

Befreundete Musiker suchen vor allem aus, wenn diese als Kollegen zusammen in einem Orchester musiziert oder einem Chor gesungen haben, wobei aber auch hier der Verstorbene selbst zu Lebzeiten noch die Entscheidungsgewalt hat oder diese eben delegiert.

³¹⁴ Bestatterinterview Nr.1, S. 3.

7.1.1.1. Begründung

Zusammenhängend mit dem Aussuchenden ist die Begründung der Auswahl, wobei die Auswahl auch von den im weiteren Verlauf der Arbeit dargestellten Faktoren abhängt. Hier wird das Hauptaugenmerk auf die Begründungen der einzelnen Stücke in den Protokollbögen gelegt, während aber auch Aussagen aus den Interviews einbezogen werden, falls hier explizit auf eine bestimmte Bestattung Bezug genommen wurde. Insgesamt lassen sich die Begründung in die nachfolgend genannten Antwortklassen einordnen.

Zunächst wird sehr häufig der *persönliche Bezug zum Verstorbenen und dessen Leben* genannt, der eine wichtige Rolle für die jeweilige Auswahl gespielt hat.

„War ihr Lied, vom Kennenlernen über die Hochzeit bis zum letzten Tanz.“

(B. Nr. 37)³¹⁵

„Naturverbundenheit der Verstorbenen unterstreichen; hat so gerne die Vögel beobachtet.“ (B. Nr. 36)

„Verstorbener war Soldat“ (B. Nr. 29)

„Trompeter und Verstorbener waren im gleichen Verein.“ (B. Nr. 31)

„Lieblingsmusik des Verstorbenen (hat oft Operetten besucht)“ (B. Nr. 19)

„Verstorbener liebte klassische Musik“ (B. Nr. 19)

„Mochte die Verstorbene“ (B. Nr. 36)

Der persönliche Bezug zu dem Verstorbenen lässt sich zusätzlich differenzieren in einen *rein inhaltlichen persönlichen Bezug zum Verstorbenen und dessen Leben*, der sich an folgenden Aussagen verdeutlichen lässt.

„Verstorbene hieß Maria; Besonderer Bezug zu Marienliedern“ (B. Nr. 44)

„Sie lebte so gerne“³¹⁶ (B. Nr. 18)

„Sie hat gerne gelebt, trotz starker Krankheit“³¹⁷ (B. Nr. 16)

„Verstorbene war sehr christlich“ (B. Nr. 8)

„Verstorbener war ‚Bergmann‘“³¹⁸ (B. Nr. 5)

³¹⁵ „B. Nr. 37“ bezeichnet den Protokollbogen mit der Nummer 37, diese Abkürzung wird nachfolgend verwendet, um die Bögen zu kennzeichnen.

³¹⁶ Diese Aussage bezieht sich auf die Begründung des Liedes ‚Geboren, um zu leben‘ der Gruppe Unheilig.

³¹⁷ S.o.

³¹⁸ Diese Begründung bezieht sich auf das Abspielen des ‚Steigerliedes‘.

Neben dem Bezug zum Verstorbenen gibt es weniger häufig jedoch auch Stücke, die sich durch einen *persönlichen Bezug zu den Angehörigen bzw. Trauergästen* auszeichnen.

„Tochter ist ausgebildete Sängerin und fand es passend“ (B. Nr. 30)

„Hat er gerne und oft mit seinem ältesten Sohn (6 Jahre) gehört.“ (B. Nr. 9)

„Patenkind hat das Lied beim letzten Geburtstag im Krankenhaus gespielt“

(B. Nr. 1)

„Da ist denen schon wichtig, dass es zu denen passt und dass sie sich wohlfühlen.“ (I. Nr. 4, S. 2)

„Und dann auch ein Musikstück von dem Sänger selbst, das er gesungen und geschrieben hat.“ (I. Nr. 6, S. 4)

Überdies wird die Auswahl von den Aussuchenden damit begründet, eine bestimmte Funktion oder Wirkung hervorzurufen bzw. zu unterbinden. Diese *funktionale Begründung* unterstreichen diese Aussagen.

„Ruhige Musik, damit Trauergemeinde am Andachtsplatz zur Ruhe kommen kann“

(B. Nr. 43)

„Angemessene Musik, zur Untermalung“ (B. Nr. 41)

„[Von anderem Stück] abgeraten, zu viel der Emotionen, sollten lieber ihren Gedanken selbst etwas Raum geben, nicht so präsent wie die anderen Titel, Ausklang“ (B. Nr. 37)

„kurzer, ruhiger, neutraler Instrumentaltitel, weckt keine Erinnerungen, ist gut geeignet, den Gedanken Lauf zu lassen.“ (B. Nr. 35)

Hinsichtlich der funktionalen Begründung lassen sich besonders auch *atmosphärische Beweggründe* festmachen.

„[...] weil ruhig und neutral, nicht zu klassisch, nicht zu modern“ (B. Nr. 36)

„[...] Angemessene Musik, zur Untermalung“ (B. Nr. 41)

„egal was, Hauptsache nicht so ruhig vor der Trauerfeier“ (B. Nr. 19)

„ist so schön“ (B. Nr. 35)

„Damit der Einzug in die Kapelle musikalisch unterstützt und zum Auflockern

(B. Nr. 8)

Eine wichtige Begründung, die auch die Relevanz der gewünschten gesellschaftlichen Anerkennung der Bestattungsmusik aufzeigt, ist das *Folgen von Trends* wie beispielsweise den ‚Charts‘ in der Popmusik.

„War gerade neu in den Radiosendern, passe so gut zu ihrer Stimmung“ (B. Nr. 37)

„Hat Beerdigung mit Lied im TV gesehen und fand dies sehr ergreifend“ (B. Nr. 4)

„Das ist ja oft auch der Mode unterworfen. Was mir immer persönlich auffällt, also was war das ‚Candle in the wind‘ zum Beispiel, als diese Diana da gestorben ist. Also 90 % der Lieder, die am Friedhof gespielt wurden, war ‚Candle in the wind‘ zum Auszug, ne. Und das ist oft so, da gibt es so bestimmte Lieder, die einfach dann...ja...Trend sind, kann man fast schon sagen.“ (I. Nr. 2, S. 4)

„Wobei ein Trend sicherlich schon zu erkennen ist. Das ist immer so, wenn ein bestimmtes Lied gerade aktuell war, jetzt war das von diesem Graf...Unheilig...bei einer Beerdigung wurde es gespielt aus einem besonderen Grund. Danach hatten wir sofort 5-6 Beerdigungen, wo eben auch dieses Lied gespielt wurde.“ (I. Nr. 2, S. 5)

„[...]...eine Zeit lang war ja Unheilig, dieses eine Lied da...Geboren, um zu leben. Das war ja ein Trendlied. Das musste einfach gespielt werden. Dass man das durch die Charts dann zur Beerdigung transportiert [...]“ (I. Nr. 3, S. 1)

„Die meisten sagen sich wahrscheinlich: ‚Das ist eine Beerdigung, da muss ruhige Musik laufen.‘ Also so ein gesellschaftlicher Zwang oder eine Vorgabe, was als Musik gespielt werden muss.“ (I. Nr. 4, S. 2)

Schließlich anzufügen ist noch die rein *organisatorische Begründung*, die jedoch nicht allzu häufig anzutreffen zu sein scheint.

„Der eine ist, ich sag es mal ganz extrem, dem einen können die 30€ zu viel sein.“

(I. Nr. 2, S. 4)

„Wenn kein Organist da ist, habe ich immer meine CD [...]“ (I. Nr. 5, S. 1)

Zusammenfassend lassen sich also folgende Begründungen ausmachen, die für die Aussuchenden bei der Auswahl von Bedeutung sind (die Art und Weise der Darstellung stellt keine gesicherte Hierarchie bezüglich der Häufigkeit dar):

- a. Persönlicher Bezug zum Verstorbenen und dessen Leben
- b. Inhaltlicher persönlicher Bezug zum Verstorbenen und dessen Leben
- c. Persönlicher Bezug zu den Angehörigen bzw. Trauergästen
- d. Funktionale Begründung
 - a. Atmosphärische Beweggründe
- e. Folgen von Trends
- f. Organisatorische Begründung

7.1.1.2. Musikalische Alltagspräferenzen

Insbesondere die Studie von Gembris (1990) zu situativen Musikpräferenzen gab Anlass in den Interviews zu fragen, inwiefern alltägliche Musikpräferenzen und diejenigen in Situationen der Trauer sich unterscheiden, bzw. ob bei Bestattungen die allgemeinen Präferenzen überhaupt eine Rolle spielen. Hierbei sind vor allem die Musikpräferenzen der direkten Rezipienten der Musik – in dem Fall die Angehörigen, die in den meisten Fällen (s.o.) die Musik aussuchen – gemeint.

Unterstellt man den die Musik aussuchenden Angehörigen, dass ihre allgemeinen Präferenzen vor allem auf Musik der aktuellen Pop- und Rockszene liegen, dann lässt in gewisser Weise sagen, dass die Begräbnismusik auch vergleichbar mit der alltäglich gehörten Musik sein kann.

„Ja, ich denke schon. Also ich glaube, das wird viel durch die Charts gelenkt. Man bekommt das immer mehr mit, dass die Leute irgendwas Aktuelles aus den Charts nehmen.“ (I. Nr. 1, S. 6)

„Da wird eher mal das genommen, was gerade aktuell ist, als das was 30 Jahre alt ist. Ich glaub schon, dass die viel aus dem Alltag nehmen...“ (I. Nr. 1, S. 6)

„Dass man das durch die Charts dann zur Beerdigung transportiert, da gibt es ja verschiedene Ansätze, ne.“ (I. Nr. 3, S. 1)

Weiterhin scheint die eigene Musikpräferenz bei Begräbnisfeiern mit öffentlichem Charakter gesellschaftlichen Zwängen untergeordnet zu werden.

Die Musik „muss nicht [dem Alltagsgeschmack der Teilnehmenden entsprechen]. Aber es sollte schon massentauglich sein, wenn es öffentlich ist. Man kann ja auch eine Trauerfeier im engsten Kreise stattfinden lassen.“ (I. Nr. 3 S. 3)

„Aber, wenn man öffentlich einlädt, dann sollte man vielleicht schon gucken, was man spielt. Nicht den tiefsten Death-Metal unbedingt...“ (I. Nr. 3, S. 3)

„Die meisten sagen sich wahrscheinlich: ‚Das ist eine Beerdigung, da muss ruhige Musik laufen.‘ Also so ein gesellschaftlicher Zwang oder eine Vorgabe, was als Musik gespielt werden muss.“ (I. Nr. 4, S. 2)

Die ausgewählte Musik sollte zwar die Angehörigen ansprechen, hier wohl auch im Sinne eines Einverständnisses mit der Auswahl an sich.

„...oder, es muss den Angehörigen gefallen, die suchen das ja aus, ne.“ (I. Nr. 4, S. 1)

„Aber wichtig ist, dass es den Angehörigen gefällt.“ (I. Nr. 4, S. 1)

„Naja, sicher sagt der ein oder andere schon: ‚Das Musikstück mag ich persönlich sehr gerne, weil mit dem Verstorbenen...da haben wir uns nie über die Musik unterhalten.‘ Oder: ‚Ich weiß gar nicht, mein Mann der hat eigentlich gar nicht gerne Musik gehört oder ihm war das egal. Das mache ich dann nach meinen Empfindungen.‘ Natürlich das gibt's auch, das ist klar. Dass es dann für einen selber dann ist, das schon.“ (I. Nr. 6, S. 4)

Jedoch scheint es so zu sein, dass die Musikpräferenzen der eigentlichen Musikrezipienten im Falle einer Begräbnisfeier zurücktreten und die Musik gar nicht nach den eigenen Präferenzen ausgesucht wird, weshalb viele Bestatter diese Frage direkt verneinen.

„Nein, nicht unbedingt.“ (I. Nr. 4, S. 2) oder „Nee, würde ich nicht sagen.“ (I. Nr. 6, S. 4)

Der Hinweis des Interviewten, dass „es dann für einen selber dann ist“³¹⁹ zeigt schon, dass die Frage nach den Musikpräferenzen der Rezipienten nur in dem Fall gestellt werden kann, wenn die Musik nur für die Angehörigen gespielt wird und auch von diesen ausgesucht wird.

Ebenso die unter 7.1.1.1. angeführten Begründungen vor allem auf der persönlichen Bezugsebene mit dem Verstorbenen zeigen, dass es wichtig ist, wer der inhaltliche Adressat der Begräbnismusik ist. Insgesamt sind die Angaben hinsichtlich der Musikpräferenzen als Tendenzen zu verstehen, da die wirklichen Musikpräferenzen der Aussuchenden nur in einer Befra-

³¹⁹ Bestatterinterview Nr. 6, S. 4.

gung erhoben werden können, die sie selbst mit einbezieht. Zur weiteren Diskussion siehe unten.

7.1.1.3. Religiosität

Vor allem durch Gembris (2007) aber auch durch Spiegel (1973) angeregt wurde die Frage nach der Religiosität und deren Zusammenhang mit der Auswahl der Begräbnismusik.

Zunächst lässt sich hier festhalten, dass sich die Phase der Regression, wie sie von Spiegel (1973) im Bezug auf eine erneut erlebte Religiosität der Menschen beschrieben wird, scheinbar nicht in aussagekräftiger Weise in der Musik niederschlägt.

„...kann ich eigentlich nicht sagen, dass sich das in der Musik niederschlägt. Sicherlich, der ein oder andere, der versucht sich dann an irgendetwas zu klammern. Da gibt es dann auf einmal wieder einen lieben Gott.“ (I. Nr. 2, S. 6)

„Würde ich so nicht sagen...es kann schon sein, dass man dann den Bezug zur Kirche dann hier und da mal wählt. Aber zum Thema Musik kann ich das nicht so sagen...“ (I. Nr. 5, S. 3.)

„Dass vielleicht der ein oder andere sagt, es wäre abzusehen, dass mein Mann im nächsten halben Jahr verstirbt. Und jetzt haben wir uns nochmal besonnen wir möchten wieder in die Kirche eintreten, um dann eben auch den kirchlichen Beistand zu haben, das gibt es natürlich auch, das ist klar, dass man da eben wieder zurück findet.“ (I. Nr. 6, S. 6)

Grundsätzlich ist die Beobachtung Spiegels (1973) der Rückwendung zur religiösen Seite des Menschen also durchaus weiterhin in Einzelfällen haltbar, jedoch scheint sich dies nicht signifikant in der Musik widerzuspiegeln.

Zur Verwendung geistlicher Musik grundsätzlich lässt sich festhalten, dass diese von den Angehörigen selbst eher weniger ausgesucht und auch immer weniger gewünscht wird.

„Also ich würde sagen, es sind mehr weltliche Lieder...“ (I. Nr. 1, S. 7)

„Es sind wenig Menschen dabei, die wirklich auf das Religiöse sehr abzielen. Das muss ich einfach mal so sagen. Es sind wenig, die sich wirklich sehr verbunden fühlen mit der Kirche und auch sehr bibelfest sind. Und dann dementsprechend sagen, wir müssen die und die Musikstücke nehmen.“ (I. Nr. 6, S. 5)

Wie aus dem letzten Zitat auch deutlich wird, wird in der Auswahl der Musik also eher weniger eine psychologische Ebene deutlich, als eine gesellschaftliche. Die Befragten stellen hier eher eine grundsätzliche Ferne zu religiösen Angelegenheiten fest und sehen den Wandel der Säkularisierung auch in der Musik manifestiert.

„Es ist einfach nun mal ein Wandel, auch früher von den Beisetzungen her. Ich sag mal so erzkatholisch, wo dann gesungen wurde und jeder mitgesungen hat.“ (I. Nr. 1, S. 8)

„Aber es entfernt sich oder die Menschen entfernen sich, also das spüre ich durchaus unabhängig von der Musik, mehr von den Geistlichen als Zeremonienmeister in dem Fall. Da werden also immer häufiger, auch in so einem erzkatholischen Nest wie Telgte der Trauerredner gefragt, obwohl eine Konfession da ist. Aber, weil man einfach sagt, dass man es nicht mit der Kirche lebt, sondern für sich.“ (I. Nr. 5, S. 7)

Dennoch werden aus unterschiedlichen Gründen durchaus religiöse Inhalte auch in der Musik transportiert und es werden wie in Kap. 7.1 deutlich wird relativ häufig religiöse Musikstücke oder kirchliche Choräle in die Begräbnisfeiern eingebunden.

Zunächst ist es hierbei möglich, dass die Aussuchenden von vornherein selbst religiös sind, seien es zunächst die Angehörigen, die die Beerdigung gestalten.

„Die Menschen gibt es, das ist ganz klar, aber das ist nicht das Gros. Und die setzen sich natürlich dann sehr damit auseinander und sprechen dann mit dem Pastor im Detail darüber.“ (I. Nr. 6, S. 5)

Auf der anderen Seite kann es auch der Verstorbene gewesen sein, der kirchlich sozialisiert hier eine starke Bindung hatte und auch seine Begräbnisfeier mit kirchlicher Musik gestaltet haben möchte.

„Manchmal ist es eben auch so, dass dann der Verstorbene sehr religiös war und dann schon vorgefasst hat, welche Musikstücke da gespielt werden müssen da haben wir natürlich auch viele Vorsorgekunden.“ (I. Nr. 6, S. 5)

Die weitere Möglichkeit ist, dass die Angehörigen der Religiosität des Verstorbenen Rechnung tragen und die Wahl der geistlichen Musik nicht aus eigenem Interesse stattfindet.

„Aber Mutter hat da Wert drauf gelegt, da können wir dann jetzt auch nicht drauf verzichten. Rufen Sie mal einen Pfarrer an. Für uns wäre das nix gewesen, aber Mutter hätte das so gebraucht.“ (I. Nr. 5, S. 6)

„... ,wir machen das nur, weil es sein muss, weil es der Verstorbenen entspricht.“ (I. Nr. 5, S. 6)

„Aber wenn die Eltern schon der Kirche stark verbunden waren, dann hab ich immer so das Gefühl, dass in der Regel die Angehörigen, auch bei den Jüngeren das respektieren.“ (I. Nr. 2, S. 7)

„Oder sie sagen, meine Eltern waren der Kirche sehr verbunden, wir nicht, aber, das respektieren wir, ne. Die halten sich dann auch so ein bisschen an diese klassische Linie.“ (I. Nr. 2, S. 7)

Einen großen Einfluss trotz der angesprochenen Säkularisierung in der Bestattungskultur haben aber nachwievor die Geistlichen, die ihrerseits als kirchliche Autorität Empfehlungen aussprechen, denen dann nachgekommen wird.

„Aber sonst kann ich da sagen, dass ist dann eher die Empfehlung vom Pastor, was da kommt.“ (I. Nr. 6, S. 7)

„Das wird dann von irgendetwem vorgeschlagen und ich denke mal in der Regel der Geistliche. Das ist aber auch einfach was, was man kennt. Also sagt man auch schnell mal Ja. Das kann man dann unter Umständen auch mitsingen, wenn man das Gebetbuch noch offen hat. Also ich schätze, das wird so in die Richtung dann reinlaufen.“ (I. Nr. 2, S. 7)

„Und wenn der Pfarrer sagt: ‚Wir spielen jetzt ‚So nimm denn meine Hände‘ und ‚Von guten Mächten‘.‘ Dann wird das eben gespielt. Dann wird noch geguckt, singen die mit oder nicht und zur Not singt der Pfarrer halt alleine oder es wird nur die Melodie gespielt. Das ist aber wie gesagt eher die Möglichkeit so eine Besinnungspause zu machen.“ (I. Nr. 5, S. 3)

Außerdem ist ein weiterer Grund für den Einsatz geistlicher Musik bei Bestattungen auch, dass die Bestattung in einem öffentlichen Rahmen stattfindet und hier gewisse gesellschaftliche Zwänge und Konformitäten herrschen, denen nachgekommen wird.

„Alles andere ist wirklich mehr: ‚Ja, es gehört halt so dazu‘“ (I. Nr. 5, S. 3)

„Gesellschaftskonform ist eben die Stütze im Glauben zu finden.“ (I. Nr. 5, S. 6)

„Diese Unsicherheit, dass man nichts falsch machen möchte. [...]“ (I. Nr. 3, S. 4)

„Sondern die gucken, ‚das hab ich schon mal auf einer Beerdigung gehört‘ oder ‚das macht man doch so‘. Dass man die Religiosität nicht aus ihrem Ursprung herausholt, sondern eher, was die Gesellschaft verlangt.“ (I. Nr. 3, S. 4)

Jedoch lässt sich festhalten, dass hier sicherlich gesellschaftliche Normen eine Rolle spielen, jedoch die Suche nach Halt in der schwierigen Zeit der Trauer durch das Angebot der religiösen Gestaltung einer Trauerfeier, zu der auch die Musik gehört, in gewisser Weise aufgefangen wird.

„Und die Religion ist [...] ja. Die gibt ja vor, was man macht. Die hat ja ihre Züge, ihre Ansätze und den genauen Ablauf und die Leute sind natürlich froh, wenn die irgendetwas in die Hand kriegen.“ (I. Nr. 3, S. 4)

„Gesellschaftskonform ist eben die Stütze im Glauben zu finden.“ (I. Nr. 5, S. 6)

Resümierend lässt sich zum Faktor Religiosität hinsichtlich der Bestattungsmusik also festhalten, dass die Regression der Menschen, die sich auch in einer Rückbesinnung auf religiöse Verhaltensweisen zeigen kann, im Prozess der Trauer sich wahrscheinlich nicht oder kaum in der Musik niederschlägt. Trotz der Entwicklung hin zu einer eher säkularisierten Bestattungskultur gibt es hierbei neben der eigenen Religiosität der Aussuchenden also scheinbar hauptsächlich soziologische Beweggründe trotzdem auf geistliche Musik und geistlichen Beistand zurückzugreifen.

7.1.1.4. Verstorbener

In dieser Unterkategorie des Aussuchenden werden diejenigen Faktoren näher betrachtet, die zunächst mit dem Verstorbenen selbst in Zusammenhang stehen: Alter, Musikalische Aktivität und die Art und Weise des Todes.

7.1.1.4.1. Alter

Um eine Vergleichbarkeit zur Studie von Gembris (2007) herstellen zu können, wurden die Musikstücke der protokollierten Bestattungen in zwei Altersklassen eingeteilt. Die jüngere Altersklasse waren die Musikstücke, die bei 18-60 jährigen gespielt wurden, während die Klasse der Älteren diejenigen Werke erfasst, die bei Bestattungen von Menschen über 60 Jahre gespielt wurden.

Insgesamt ist die Altersverteilung natürlicherweise relativ unausgewogen, da mehr ältere Menschen bestattet wurden als Jüngere. In die Klasse der Jüngeren fallen 15 Stücke, wohin-

gegen 97 Stücke bei älteren Menschen gespielt wurden. Dabei waren von den insgesamt 44 Bestattungen lediglich 10 Bestattungen von Menschen unter 60 und 34 Bestattungen waren Menschen über 60.

In der Summe wurden also bei den älteren Verstorbenen insgesamt mehr Musikstücke gespielt, als bei den jüngeren Verstorbenen. Wobei auch hier wieder diejenigen Abschiednahmen, die mit einem Gottesdienst in der Kirche stattfanden hineinwirken (ausnahmslos Bestattungen von Menschen über 60). Nimmt man diese wieder heraus, ändert sich das Bild etwas, wobei eine klare Tendenz erhalten bleibt.

Altersklasse	Bestattungen gesamt	Titel gesamt	Titel ohne Gottesdienst
Unter 60	10	15	15
Über 60	34	97	46
Summe:	44	112	61

Tabelle 4: Altersverteilung in Musiktiteln und Bestattungen

In der hier betrachteten Stichprobe ist es also so, dass bei den Bestattungen der höheren Altersklasse grundsätzlich mehr Musikstücke eingesetzt wurden, als bei den Bestattungen der niedrigeren Altersklasse. Da neben der Möglichkeit eine Abschiednahme in der Kirche zu feiern und dort Choräle zu singen auch durchaus Bestattungen stattfinden, bei denen auf dem Friedhof und in der Friedhofskapelle kirchliche Choräle zum Einsatz kommen, wird im folgenden die Altersverteilung hinsichtlich der Genres betrachtet.

Über 60 Jahre		
Genre	Inkl. Gottesdiensten	Exkl. Gottesdiensten
Klassik	24	17
Choral	36	5
Greg. Choral	2	0
Weltliche Musik d. 20. u. 21. Jh.	8	7
NGL	13	5
Volksmusik	14	12
Summe:	97	46

Tabelle 5: Häufigkeitsverteilung ‚Genre‘ Altersklasse über 60 Jahre.

Unter 60 Jahre		
Genre	Inkl. Gottesdiensten	Exkl. Gottesdiensten
Klassik	2	2
Choral	0	0
Greg. Choral	0	0
Weltliche Musik d. 20. u. 21. Jh.	12	12
NGL	0	0
Volksmusik	1	1
Summe:	15	15

Tabelle 6: Häufigkeitsverteilung ‚Genre‘ Altersklasse unter 60 Jahre.

Trotz der natürlich-ungleichen Altersverteilung der Bestattungen überhaupt, lässt sich die Tendenz entsprechend der von Gembris (2007) herausgefundenen Erwartungen festhalten, dass bei Menschen eher jüngeren Alters signifikant weniger Werke der Kategorie ‚Klassik‘ gespielt werden, als vielmehr Werke der Kategorie ‚Weltliche Musik des 20. und 21. Jahrhunderts‘.

Worin dies begründet sein kann, zeigt sich, wenn man sich anschaut, wer bei den Bestattungen der jüngeren Altersklasse die Musik auswählt. Von den 10 in die jüngere Altersklasse zählenden Bestattungen ist es lediglich bei einem Musikstück die Wahl des Bestatters gewesen, der in diesem Fall gleichzeitig Trauerredner war und dieses Stück während der Rede eingesetzt hat. In allen anderen Fällen sind es die Angehörigen, die die Musik ausgewählt haben. Vor dem Hintergrund der Erkenntnis aus der Studie von Gembris (2007), dass jüngere Menschen hauptsächlich populäre Musik bei ihren Begräbnissen erwarten und den oben beschriebenen Auswahlkategorien vor allem der persönlichen Bezüge erscheint dies als logische Folgerung. Seien es die persönlichen Bezüge zum Verstorbenen, bei denen die Aussuchenden vor allem auch den vermuteten Wünschen oder den Vorlieben des Verstorbenen nachkommen, oder die Bezüge zu den Aussuchenden, die bei jüngeren Leuten in der Regel ebenfalls – sofern es beispielsweise die Lebenspartner sind – jüngeren Alters sind, bei denen eher eigenen Vorlieben oder gar Trends gefolgt wird.

Auch in den Interviews wird deutlich, dass hier die persönlichen Wünsche eines der wichtigsten Auswahlkriterien gerade bei jungen Leuten sind aber insgesamt auch Trends gefolgt wird.

„Wenn die Angehörigen den Wunsch an uns herantragen, da ist jetzt ein junger Mann verstorben von 18 Jahren, der hat immer Rockmusik gehört oder sonst irgendwas, wird man sicherlich eine Verbindung suchen, um das dem Pastor mitzuteilen und zu sagen, da ist jetzt aber ein Rockmusik-Stück, das die hören möchten.“ (I. Nr. 1, S. 4)

„Wenn jetzt ein junger Kerl stirbt sag ich mal und der hat nur Gangster-Rap gehört, oder das waren seine Lieder und die Eltern kennen das. [...]Dann kann man das schon im engsten Kreise machen.“ (I. Nr. 3, S. 3)

„Ich könnte jetzt noch ‚Geboren um zu leben‘ sagen, aber das ist eigentlich nicht so häufig. Aber es wäre doch TOP 2 eben. Insbesondere bei jüngeren Menschen.“ (I. Nr. 4, S. 4)

„Und kürzlich bei einem jungen Mann hier, selber so Heavy-Metal und Gitarrenspieler. Da haben wir nur Heavy-Metal gespielt. Da gab es nicht einen Choral oder irgendein Kirchenlied oder sowas.“ (I. Nr. 5, S. 9)

Es wird aber nicht nur seitens der Bestatter Rücksicht auf die Vorlieben des Verstorbenen genommen, vor allem, wie oben schon erläutert, sind es die Aussuchenden, welche insbesondere bei jungen Menschen die Angehörigen sind, die den Vorlieben des jeweils Verstorbenen versuchen gerecht zu werden.

„Aber der Vater hat ihm ganz klar gesagt: ‚Hör mal, du kannst gerne ein paar Gebet und einen Psalm machen. Aber ansonsten will ich ganz viel von meinem Jungen hören, ganz viel von seinem kurzen Leben. Und ansonsten habe ich hier fünf Rockstücke und die spielen wir.“ (I. Nr. 5, S. 9)

„Ich hatte gerade erst vor ein paar Wochen eine Trauerfeier, da ist ein junger Mensch verstorben, der lag lange im Koma, über Jahre, ist dann aber verstorben. [...]Und da waren es nur Musikstücke, die dem Verstorbenen eben...ja...die er viel gehört hat und die eben zu ihm passten, ne. Einmal ‚Unheilig‘ und all diese...eben auch ‚Scooter‘ wurde da gespielt [...].“ (I. Nr. 6, S. 3)

7.1.1.4.2. Musikalische Aktivität

Die musikalische Aktivität des Verstorbenen gehörte zu den vermuteten Faktoren, die beeinflussen inwiefern eventuell auch aktiv in der Trauerfeier musiziert wird, weshalb dies auf den Protokollbögen abgefragt wurde.

Von den 44 Bestattungen war lediglich bei 24 Bestattungen bekannt, ob der Verstorbene zu Lebzeiten musikalisch aktiv war. Bei den verbleibenden 21 Bestattungen stellt sich das Bild so dar, dass bei den musikalisch aktiven Verstorbenen – sei es gesanglich oder instrumental – die Bestattung in den meisten Fällen ebenfalls musikalisch aktiv gestaltet wurde.

Verstorbener war...	Anzahl Stücke	Anzahl Stücke ‚live‘
Musizierender	18	13
Nicht-Musizierender	17	2
Konzertgänger	3	1
Summe:	38	16

Tabelle 7: Häufigkeitsverteilung der dargebotenen Stücke hinsichtlich musikalischer Aktivität.

Aus Tabelle 7 geht hervor, dass bei den musikalisch aktiven Verstorbenen 13 von 18 dargebotenen Musikstücken auch ‚live‘, also aktiv musizierend, vorgetragen wurden, während es sich bei denjenigen Verstorbenen, die nicht musikalisch aktiv waren genau andersherum verhält. Hier sind es lediglich 2 von 17 dargebotenen Musikstücken, die auch ‚live‘ vorgetragen wurden. Aus diesen sehr klaren Verhältnissen lässt sich vermuten, dass die musikalische Aktivität sowohl in der Auswahl des Mediums als auch in der grundsätzlichen Gestaltung einer Trauerfeier eine Rolle spielt. Nimmt man auch hier wieder die Abschiednahmen heraus, die in Form eines Gottesdienstes stattgefunden haben, ändert sich die Tendenz nur wenig, lediglich die Tatsache, dass bei einer der Bestattungen ein Chor aufgetreten ist, dessen Stücke dann aus der Zählung fallen, minimiert die Anzahl der live dargebotenen Stücke bei ehemals musizierenden Verstorbenen.

Auch in diesem Unterpunkt lassen sich die Zusammenhänge aus den Interviews erklären, da ähnlich wie bei der Altersfrage (Kap. 7.1.1.4.1.) auch hinsichtlich der musikalischen Aktivität des Verstorbenen vor allem eine persönliche Abstimmung der Fei ergestaltung stattfindet.

„Und wenn ich einen Gitarristen habe, der virtuos Gitarre spielen konnte, dann lass ich da Gitarre laufen. Wenn nicht von CD, dann am besten wieder von einem Live-Gitarristen. Das muss sein.“ (I. Nr. 5, S. 8)

„Hier und da kommt es mal vor, dass auch Angehörige selber, also, wenn es eine musikalische Familie ist, dass die Mama Geige spielt und dass die Kinder Flöte spielen, aber das ist ganz ganz selten.“ (I. Nr. 4, S. 3)

„Und wenn es ein Streicher war, organisier ich ein Streichquartett, ist ja klar. Dann soll das natürlich auch wieder passend sein. Dann müssen da natürlich Streicher sitzen und irgendwas schönes auf der Violine und auf der Geige und auf der Bratsche spielen. Und seine Violine steht dann auch noch dort irgendwo.“ (I. Nr. 5, S. 5)

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass es bei ehemals musikalisch aktiven Verstorbenen aufgrund der persönlichen Gestaltung der Begräbnisfeier eher der Fall ist, dass auch aktiv musiziert wird, als bei Verstorbenen, die musikalisch nicht aktiv waren.

7.1.1.4.3. Art und Weise des Todes

Eine weitere Vermutung hinsichtlich der Musikauswahl in Verbindung mit dem Verstorbenen ist, dass die Art und Weise des Todes Einfluss auf die Auswahl nimmt. Dieses wurde ebenfalls auf den Protokollbögen abgefragt.

Aus den Trauertheorien geht hervor, dass Menschen oft zunächst in einem Zustand des Schocks sind, sodass sie eventuell nicht in der Lage sind, sich um musikalische Fragen zu kümmern. Hier nähme die Auswahl dann jemand anderes als die Angehörigen vor, während bei längerfristig absehbarem Ableben es wahrscheinlicher ist, dass der Verstorbene selbst die Musik auswählt, da die Notwendigkeit einer Bestattungsfeier abzusehen ist. Insgesamt sind 10 der 44 Bestattungen plötzlich und 33 längerfristig absehbar gewesen, während bei einer Bestattung keine Angabe gemacht wurde.

Bei den Bestattungen, die relativ unerwartet kamen, ist es nur in zwei Fällen der Pfarrer, der die Musik auswählt – in diesem Fall kirchliche Gesänge – während in allen anderen Fällen die Musik von den Angehörigen ausgewählt wurde. Vor dem Hintergrund der obigen Überlegungen bemerkenswert. Jedoch scheint es, dass gerade in einer beginnenden Trauer Rahmen- und Gestaltungsfragen der Beisetzung eine gute Möglichkeit für die Trauernden ist doch noch etwas für den Verstorbenen zu tun und einer ihnen eigenen Aufgabe nachzugehen.

„Das lenkt natürlich auch ab, von der Trauer. Wenn man sich da Abends mal so mit drei Leuten und drei Geschwistern zusammen setzt und sagt, jetzt überlegen wir mal, welche CD von den ganzen Liedern, die wir da haben und wir brennen die dann auch noch und dann rufen wir den Bestatter noch an und dann soll der mal gucken. Das ist ja so etwas, das so ein bisschen ja auch wieder eine Bewältigung ist.“ (I. Nr. 2, S. 6)

Bei den längerfristig absehbaren Todesfällen lässt sich der oben vermutete Zusammenhang nicht bestätigen. Die Häufigkeitsverteilung stellt sich hier eher parallel zu Kap. 7.1.1. dar und ist nicht signifikant unterschiedlich. Andere Korrelationen, beispielsweise hinsichtlich des Genres, können hier vermutlich ausgeschlossen werden, da weiter oben schon deutlich wurde, dass die Frage des Genres eher vom Alter und den Vorlieben des Verstorbenen abhängt.

7.1.2. Ort

Auf den Protokollbögen wurde ebenso der Ort der Bestattung abgefragt, um Unterschiede in der Musikauswahl in Abhängigkeit zum Ort feststellen zu können. Hinsichtlich lokaler Unterschiede lässt sich in Bezug auf die hier vorliegende Stichprobe festhalten, dass es keine bemerkenswerten lokalen Unterschiede im Bezug auf die Musikauswahl gegeben hat. Lediglich die Anzahl der gesungenen Choräle war in Warendorf signifikant höher, da hier die Bestattungen explizit oder ausschließlich mit einem Gottesdienst abgehalten wurden, dessen Bestandteil kirchliche Gesänge sind.

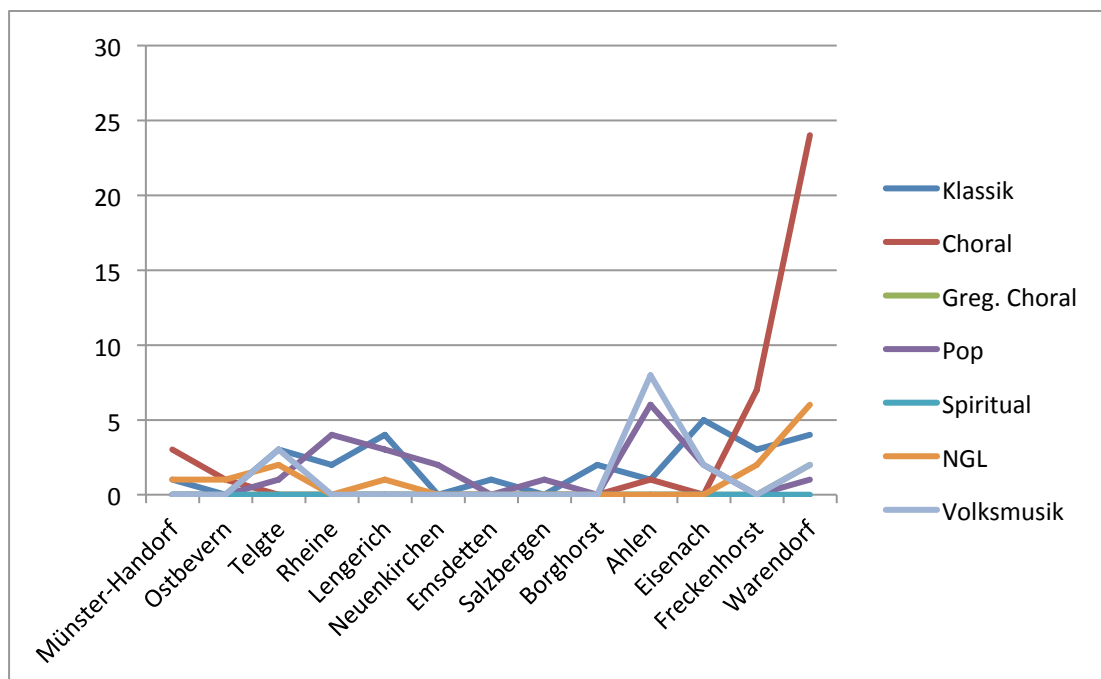


Abbildung 4: Lokale Unterschiede hinsichtlich der musikalischen Genres.

Die lokalen Unterschiede sind also eher in den äußeren Rahmenbedingungen der Begräbnisfeiern selbst zu suchen, durch die die Musikauswahl dann beeinflusst wird. Diese Vermutung bestätigt die Korrelation von Aussuchendem und dem Ort, der sich erneut hauptsächlich durch eine signifikant höhere Anzahl des Pfarrers ausgesuchter Stücke in Warendorf auszeichnet, da hier die Bestattungen wie oben erwähnt mit Gottesdienst stattfanden.

Zusammenfassend kann man sagen, dass lokale Unterschiede in dieser für diese Frage sehr kleinen Stichprobe bezüglich der direkten Musikauswahl nicht nachweisbar sind und sich die Unterschiede eher in den jeweiligen Rahmenbedingungen einer Begräbnisfeier widerspiegeln. Um dieser Frage eingehender nachzugehen, wäre sicherlich eine größere Stichprobe mit gleicher Anzahl an Bestattungen in den jeweiligen Orten von Nöten, sodass hier nur die oben genannten Vermutungen ausgesprochen werden können.

7.1.3. Medium

Die Frage des Mediums wurde sowohl in den Protokollbögen, als auch in den Interviews thematisiert, um zunächst eine grundsätzliche Bevorzugung des einen oder des anderen Weges herauszufinden. Außerdem wurde in den Interviews abgefragt, ob sich hinsichtlich der Wirkung, die im Allgemeinen weiter unten noch besprochen wird, Unterschiede zwischen ‚live‘ dargebotener Musik und Musik von Tonträgern jeglicher Art zeigen.

Der Zusammenhang mit der eigenen musikalischen Aktivität des Verstorbenen wurde weiter oben schon dargestellt. In der Gesamtschau stellt es sich so dar, dass bei den protokollierten Bestattungen das Gros der Musikstücke von Tonträgern dargeboten wurde, außer es handelte sich um eine Trauerfeier mit Gottesdienst, bei dem die Gesänge mit der Orgel begleitet wurden. Nimmt man letztere aus, da das aktive Musizieren durch die Orgel in den liturgischen Vorgaben der christlichen Gottesdienste begründet liegt, sind es bei 61 dargebotenen Musikstücken 43 Stücke von Tonträgern und 18 aktiv musizierte Werke bei 37 protokollierten Bestattungen. In dieser Stichprobe ist also eine klare Bevorzugung der Einspielung von Musik durch Tonträger zu erkennen.

Dies deckt sich mit den Aussagen, die die Bestatter in den Interviews hinsichtlich des Mediums tätigten.

„Wir haben bis jetzt fast nur CD-Einspielungen. Ab und zu haben wir mal einen Orgelspieler dazwischen. Aber sonst nur CD-Einspielungen.“ (I. Nr. 1, S. 6)

Die Orgel als Instrument scheint hauptsächlich zur Begleitung von kirchlichen Gesängen eingesetzt zu werden.

„In der Regel ist es die klassische Orgel mit den klassischen Gesängen, die man so kennt.“ (I. Nr. 2, S. 1)

Für die Kirchenorgel als Begleitinstrument wird sich jedoch nicht nur aus traditionellen Gründen entschieden.

„wenn man dann Kirchenlieder spielt, ist das schon ok, wenn man dann live Musik oder Orgel hat. Wenn keine Musik dabei ist, singt ja auch kaum jemand mit.“ (I. Nr. 1, S. 6)

Dass demgegenüber vor allem für außerkirchliche Musiken hauptsächlich Einspielungen von Tonträgern gewählt werden hat zunächst einmal sehr *pragmatische Gründe*, die sich in den Kosten des Musikers, der Organisation eines solchen, dessen Fähigkeiten und den überhaupt vorhandenen Ressourcen an fähigen Musikern widerspiegeln.

„Viele wollen dann wohl, dass mal was live gespielt wird, also irgendwie Trompete oder so. Aber, dann hat sich das meist wieder erledigt, weil sie dann in der Kürze der Zeit niemanden finden, oder der ist dann zu teuer oder der entspricht dann doch nicht dem, was die sich vorgestellt haben.“ (I. Nr. 1, S. 6)

Vor allem die Organisation eines Musikers kann in manchen Fällen die Angehörigen in der psychischen Ausnahmesituation überfordern, weshalb sich vermuten lässt, dass der Zeitraum zwischen Tod und Beisetzung in den Auswahlmöglichkeiten für aktiv musizierend dargebotene Musik ebenfalls relevant ist.

„...gut man muss natürlich dazu sagen, es ist auch eine Ausnahmesituation für viele Angehörige. Man kann sich ja oft gar nicht darauf vorbereiten, dass es passiert. So und dann auch noch mit dieser Organisation, bzw. selbst wenn wir hinterher gehen würden. Aber sich damit zu beschäftigen überfordert viele Angehörige dann einfach schon.“ (I. Nr. 1, S. 7)

„Da kommt es wirklich darauf an, welchen Beisetzungszeitraum hat man da. Spricht man da von drei, vier, fünf Tagen oder spricht man von 14 Tagen oder mehr, weil es eine Urnenbeisetzung ist.“ (I. Nr. 1, S. 7)

Aber auch die örtlichen Begebenheiten sind beispielsweise hinsichtlich der Akustik ein Entscheidungskriterium für oder gegen die Einspielung von Musik durch Tonträger. Eine Alternative für Orte an denen keine Orgel vorhanden ist, stellen Tonträger mit Orgelbegleitung der kirchlichen Choräle dar.

„Dann ist es natürlich auch immer so eine Sache, wo die Trauerfeier stattfindet. Das muss ja auch akustisch rüberkommen, das kann ja nicht in so einer kleinen Halle sein, wo ich überhaupt keine Akustik habe, da ist schon besser, ich spiele das vom Band ab und kann die Lautstärke dementsprechend regulieren.“ (I. Nr. 6, S.5)

„...ja wir haben hier keine Orgel, deshalb müssen wir dann eine CD einlegen, die dann Orgel spielt...und darauf wird dann gesungen“ (I. Nr. 1, S. 8)

Schließlich wird aber gerade die Orgel nicht nur als Begleitinstrument gewählt, sondern auch solistisch gespielt. Dabei wird die Orgel vor allem aus klanglich atmosphärischen Gründen gewählt, um Wünschen der Angehörigen gerecht werden zu können, die nach den Erfahrungen der übrigen an der Organisation der Bestattung beteiligten Personen (Bestatter, Priester etc.) nicht angemessen für eine Bestattung sind.

„...ja gut, es wird überall anders sein. Wir haben jetzt hier das große Glück, dass wir eine Organistin haben, die auch moderne Lieder spielen kann. Aber nur auf der Orgel.“

Hört sich natürlich, ich sag mal ein modernes Lied, immer noch recht dezent an. Das ist der Vorteil.“ (I. Nr. 2, S. 6)

„Dieses ‚Rolling home‘ von James Last die Organistin kann das spielen. Im Original muss man ja schon Angst haben, dass jemand mitschunkelt. Wenn das aber auf einer Orgel gespielt wird, dann ist es das gleiche Lied, aber es hört sich dezenter an.“ 2-6

„Ich hab eine Organistin, die ist top. Die kann wirklich alles. Die ist Sopranistin auch noch zugleich. Das ist eine A-Organistin, also eine 1a Frau.“ 5-4

Wenn die Musik nicht von der Orgel und nicht von Tonträgern gespielt wird, sondern anderweitig aktiv musiziert wird, greifen wieder die obigen Begründungen der Auswahl (Kap. 7.1.1.1.). Vor allem bei ehemals musikalisch selbst aktiven Verstorbenen (Kap. 7.1.1.4.2.) wird dann auf Musiker zurückgegriffen, die ausgewählte Musikstücke darbieten.

„Es sei denn, es ist so ein Musik Freak gewesen, z.B. bei der freiwilligen Feuerwehr hat er in der Musikkapelle gespielt, oder irgendwie sowas. Dass dann die Kollegen kommen und eventuell Musik machen.“ (I. Nr. 1, S. 7)

Im Bezug auf den Unterschied in den Altersklassen stimmten Protokollbögen und Bestatteraussagen überein. Bei Personen über 60 Jahre wird sowohl aktiv musiziert als auch von Tonträgern eingespielt, während bei jüngeren Personen unter 60 ausschließlich Einspielungen von Tonträgern vorkamen.

„Also alles was so über 60 ist, ist so die klassische Richtung mit Orgel. Da brauchen Sie keinen CD-Player. Aber wenn das so bis 50 ist, da ist schon eher mit CD-Player.“ (I. Nr. 2, S. 6)

Eine Diskrepanz besteht vor dem Hintergrund dieser Ergebnisse im Hinblick auf die Einschätzung der Bestatter, welche Art der musikalischen Begleitung für eine Bestattung geeigneter erscheint, die Einspielung von Tonträgern oder das aktiv Musizierte. Die Bestatter präferieren das aktive Musizieren aufgrund der positiven Auswirkung auf die Atmosphäre der Bestattung.

„Es ist schon ein feierlicher Rahmen mit Live-Musik. Es muss nicht immer das Orchester sein, Streichquartett etc. Aber ein Orgelspieler ist schon schön, auch wenn man nicht singt.“ (I. Nr. 3, S. 3)

„Dann spreche ist das gerne an, wie es wäre das live zu spielen. Dann eben auch mit Orgeluntermalung live. Da wird sich dann schon oft auch Gedanken drüber gemacht: ‚Oh ja, das ist natürlich schon dann live schöner.‘“ (I. Nr. 6, S. 5)

„Ich persönlich mag Live-Musik lieber, aber das ist auch eher selten.“ (I. Nr. 4, S. 3)

Überdies wird dem aktiven Musizieren auch eine höhere emotionale Wirkung bis hin zum Chill-Erleben (siehe Kap. 3.2.) zugesprochen.

„Ich finde live gespielte Musik schöner, transportiert viel mehr Emotionen eigentlich.“ (I. Nr. 3, S. 3)

„Das setzt sozusagen dem Ganzen nochmal die Krone auf, weil live gesungen ist nochmal anders als aus der Konserve, logisch. Bei alle dem, was dann die CD schon erreicht, ist das, wenn von hinten plötzlich die Stimme ertönt, oder oben von der Kanzel. Da ist zweifelsohne die Emotion noch mehr angesprochen, ne. Klar.“ (I. Nr. 5, S. 4)

„Dann hat das natürlich Stil, das ist schön schöner, wenn dann jemand ‚Time to say goodbye‘ oder ‚Ave Maria‘ singt, oben von der Empore, da kommt einem schon selber die Gänsehaut. Das ist schon fantastisch.“ (I. Nr. 6, S. 5)

„Mir ist aufgefallen, dass CD-Musik oft nur so dahindudelt, gehört halt dazu wie das laufende Radio den ganzen Tag. Live – egal ob Orgel, Trompete am Grab oder Blaskapelle (wie auf den Dörfern hier oft) ist meist wesentlich bewusster ausgewählt und erfasst die Trauergemeinde viel stärker – wie z.B. eine Feier, als zu Beginn noch ewig die Plätze getauscht wurden. Ich bin überzeugt, das wäre mit Orgel nicht passiert!“³²⁰

In der Gesamtschau kann man hinsichtlich des Mediums sagen, dass hier zunächst wieder die persönlichen Wünsche der Aussuchenden selbst relevant werden. Jedoch sind hier vor allem auch örtliche Begebenheiten und organisatorische Rahmenbedingungen wesentlich für die Entscheidung. Insgesamt präferieren die befragten Bestatter das aktive Musizieren und schreiben diesem eine höhere emotionale Wirkung zu, während bei den protokollierten Bestattungen jedoch, abgesehen von der Orgelbegleitung der kirchlichen Gesänge, nur ein kleinerer Teil durch Musiker aktiv gestaltet wurde.

7.1.4. Funktion

Schließlich wird im Folgenden noch der Blick auf einen wesentlichen Aspekt der Musik bei Trauerfeiern gelenkt: Die Funktion der Trauermusik, welche in den Interviews erfragt wurde. Bei Gembris (2007) fiel auf, dass zwischen der Begründung und der Wirkung der Musik einige Parallelen gezogen werden konnten, sodass unterschiedliche Wirkungen eine wichtige Begründung für den Einsatz der Musik waren.³²¹ Hier soll noch einmal zwischen Funktion und

³²⁰ Schriftlicher Kommentar einer befragten Bestatterin bei der Rücksendung der Protokollbögen.

³²¹ Vgl. Gembris, 2007, S. 37.

Wirkung differenziert werden, wobei die Wirkung der Musik hier als Unterkategorie der Funktion zu verstehen ist und vor allem auf die emotionalen Effekte bezogen ist. Sowohl die intendierte als auch die beobachtbare Wirkung sind dabei als Ergebnis des funktionalen Einsatzes der Musik zu betrachten, während die Funktion selbst aber nicht auf Wirkungsweisen begrenzt ist.

Die interviewten erläuterten, dass die Funktion in Abhängigkeit vom Ablauf der Trauerfeier steht, sodass zum Anfang der Trauerfeier Musik als *Einleitung* fungiert, um die Trauergäste in die Trauerfeier einzuführen, bzw. den Trauergästen die Möglichkeit geben sich auf die folgende Trauerfeier einzustellen.

„Ich glaub schon, dass die Musik am Anfang die Funktion hat die Angehörigen ein bisschen runter zu bringen.“ (I. Nr. 1, S. 2)

„Aber ich sag den Angehörigen in der Regel, wenn wir eine Orgel empfehlen, das ist für mich die beste Investition bei den gesamten Kosten, die man bei einer Beerdigung machen kann. Wenn sie als Angehörige in der ersten Reihe sitzen, das ist nur menschlich, wenn die Tür auf und zu geht, man hat immer das Gefühl, man müsste sich umdrehen und gucken, was passiert da jetzt. Oder da fällt ein Schirm um, im Winter oder jemandem fällt was auf den Boden, das sind Geräusche, die natürlich störend wirken. Und diese 10 – 15 Minuten, die es ja in der Regel sind, die können einem vorkommen wie eine Stunde, wenn das, ja wie gesagt kühl ist. Diese kühle Atmosphäre, man hört eigentlich jeden Laut, der da nicht reinpasst. Von daher ist Musik, für mich also am Anfang auch ganz wichtig.“ (I. Nr. 2, S. 2)

Hier ist schon eine weitere wichtige Funktion der Trauermusik genannt, die vor allem am Anfang wichtig erscheint. Die Musik hat hier die Funktion *Spannung zu nehmen* und eine *Ablenkung* zu den Umgebungsgeräuschen zu schaffen. Dabei wird zum einen die Hintergrundmusik genannt, die direkt vor dem Beginn der Trauerfeier gespielt wird, aber auch der Eingangsgesang, wie er vor allem bei Bestattungen entsprechend der liturgischen Form vorkommt, der den Angehörigen durch das Singen auch eine Beschäftigung gibt.

„Es ist ja auch eine gewisse Anspannung da. Es ist ja eine richtige Spannung und Anspannung auch da. Es liegt natürlich auch daran wer verstorben ist. Wie gehen die Angehörigen damit um. Aber dadurch, dass dann einfach auch ein bisschen zu überbrücken. [...] Wir versuchen also immer, praktisch, wenn der Gottesdienst noch nicht stattgefunden hat, eine ruhige Musik. Eine entspannende Musik, also ein bisschen instrumentaler, ein bisschen ruhig.“ (I. Nr. 1, S. 1)

„Gerade, wenn jemand junges verstirbt, dann ist es eher so, dass die Leute in die Kapelle reinlaufen und wieder rauslaufen. Durch die Musik setzt man sich schon eher hin und kommt ein bisschen zur Ruhe und ist nicht ganz so aufgewühlt. Am Anfang hat die Musik also schon eher eine beruhigende Funktion.“ (I. Nr. 1, S. 2)

„Gut andersherum gesehen, wie gesagt, es kann sein, dass es unterstützend ist, es lenkt ab, man singt mit, das ist ja auch so etwas. Dieses Singen, ist etwas tun, in dem Moment.“ (I. Nr. 2, S. 5)

„Die einfach beruhigend ist, sodass man sozusagen das Getuschel vor der Kapelle oder in der Kapelle nicht hört.“ (I. Nr.4, S. 1)

„Ich denke mal, die ist sehr wichtig als Bestandteil, da wir erst mal einmal bei der Musik zur Ruhe kommen, sag ich mal. Ja, das ist erst mal...eine klassische Trauerfeier beginnt ja mit einem Eingangsstück.“ (I. Nr. 6, S. 1)

„Das Singen ist eben vielen wichtig, um auch ein bisschen freier zu werden. In dieser schwierigen Situation. Um das auch wieder ein bisschen aufzulockern. Das ist denke ich eine wichtige Sache, was diese Musik eben da mit sich bringt.“ (I. Nr. 6, S. 2)

In der Einleitung ist die Musik nicht nur Gegenpol zu Umgebungsgeräuschen sondern sie dient hier und im weiteren Verlauf auch als Füllelement, um eine *Ablenkung von der Stille* zu schaffen, die während der Begräbnisfeier herrschen kann.

„Musik drückt auch vor Stille. Ab und zu ist Stille auch ganz gut, aber viele Leute haben Angst vor der Stille, deswegen blenden wir dann Musik ein.“ (I. Nr. 3, S. 1)

„Einmal Stille aufbrechen“ (I. Nr. 3, S. 1)

„Ja, beruhigend, vorher. Da ist ja diese Stille, die man auch aushalten muss, eigentlich, die viele dann einfach nicht wollen. Die wegzufegen, sozusagen.“ (I. Nr. 4, S. 1)

„Denn letztendlich ist nichts schlimmer als wirklich diese morbide Stille, die in so einer Friedhofskapelle einfach vorherrscht, wenn nichts passiert und darum beginnen wir ja mittlerweile und das ist eine Entwicklung unsererseits gewesen, eine Trauerfeier grundsätzlich mit Musik.“ (I. Nr. 5, S. 1)

„Wenn die Angehörigen eben hier zu uns in die Trauerhalle kommen zur Abschiednahme, dann haben wir auch leise Hintergrundmusik. Das ist einfach eine Art Auflockerung, in Anführungszeichen sag ich das mal, weil es sowieso schon so erdrückend ist.“ (I. Nr. 6, S. 1)

Von einigen Befragten wird diese Funktion auch *Überbrückung* genannt, die zunächst am Anfang der Trauerfeier wichtig ist, aber auch im weiteren Verlauf als Unterbrechung der Feier denkbar ist. Hier schafft sie die Möglichkeit eines gedanklichen Freiraumes, in dem das vorher Gesagte bedacht werden kann.

„Aber dadurch, dass meine Tochter das dann gemacht hat ist mir aufgefallen, dass zum Beispiel, wenn die Angehörigen in der Aussegnungshalle sitzen und darauf

warten, dass der Wortgottesdienst, die Verabschiedung anfängt, dass das da einfach ein bisschen überbrückt werden muss.“ (I. Nr. 1, S. 1)

„Die hätten also am liebsten gar keine gehabt, dann hab ich aber gesagt, dass einfach, um die Stille...um das Ganze auch ein bisschen zu unterbrechen und zu überbrücken bis zum Abschied, also bis zum Gottesdienst. Dass man das einfach ein bisschen überbrückt, weil ich wusste, da kommen doch einige.“ (I. Nr. 1, S. 3)

„In der Trauerfeier ist Musik natürlich dann immer wieder entsprechend platziert mindestens genauso wichtig, um Pausen nach einer Ansprache zu machen. Die Musik hat dann nämlich letztendlich die Aufgabe, das Gesagte noch einmal nachklingen zu lassen. Eine Pause zu schaffen, um das Gesagte des Redners zu bedenken. Wirken zu lassen, dann kann er mit was Neuem beginnen.“ (I. Nr. 5, S. 1)

Der gedankliche Freiraum kann jedoch ebenso inhaltlich mit der Musik gefüllt werden, um die Worte des Leiters der Feier nicht nur bedenken zu können, sondern ihnen noch eine weitere *inhaltliche Richtung* zu geben oder diese zu erläutern.

„Oder der Geistliche sagt, ich geh mal auf diesen Text in dem Lied, es sind ja nicht alle auf englisch und manche kann man ja ganz gut übersetzen, gehe einfach auf diesen Text ein. Nehme das so ein bisschen mit, dass man nicht nur die vorgegebene Liturgie hat.“ (I. Nr. 2, S. 3)

„Fortsetzung des von der Rede angeregten Gedanken. Gewollt! Raum für eigene Gedanken.“ (B. Nr. 35)

Weiterhin ist die Musik als essentieller Bestandteil des gestalterischen Rahmens einer Begräbnisfeier auch eine Möglichkeit überhaupt eine *passende Atmosphäre und Stimmung* zu schaffen, die nach den Wünschen der Angehörigen sicherlich unterschiedlich sein kann.

„Es ist schon ein feierlicher Rahmen mit Live-Musik. Es muss nicht immer das Orchester sein, Streichquartett etc. Aber ein Orgelspieler ist schon schön, auch wenn man nicht singt.“ (I. Nr. 3, S. 3)

„Ja, ich denke, das hält sich die Waage. Viele finden...naja, es ist einfach so ein Klassiker, der sozusagen, dazugehört. Der passt zu so einer Trauerfeier oder gibt der Feier einen feierlichen Rahmen.“ (I. Nr. 3, S. 1)

„Aber wichtig ist, dass es den Angehörigen gefällt. Dass es für sie eine gute Stimmung in der Trauerfeier ist.“ (I. Nr. 3, S. 1)

„Also es wird gar nicht mehr ohne Musik die Kapelle betreten. Hintergrund ist einmal: Stimmung schaffen, klar. Die Dekoration, alles...Kerzen, Licht...ist einmal dafür zuständig, aber die Musik eben schwerpunktmäßig auch.“ (I. Nr. 5, S. 1)

Eine Funktion, die vor allem am Ende einer Begräbnisfeier zum Tragen kommt, ist die der *persönlichen Verbindung* zwischen den Trauergästen, vor allem den Angehörigen, bzw. den die Musik Aussuchenden.

„Die Angehörigen verbinden diese Musik einfach mit dem Verstorbenen und da ist dann einfach schon diese Verbindung da. [...] Aber dieses persönliche find ich halt viel wichtiger, um die Verbindung zu dem Verstorbenen zu haben.“ (I. Nr. 1, S. 1)

„Gut, wir sagen, das ist ein Lied, das passt, oder das passt nicht. Der Angehörige sieht das in dem Moment wahrscheinlich ganz anders, weil ihn das mit irgendwas verbinden wird.“ (I. Nr. 2, S. 1)

„Und um irgendwie die Trauerfeier dann zu personalisieren oder zu individualisieren, suchen die zum Teil die Angehörigen dann Musik aus oder die Verstorbenen haben sich zu Lebzeiten schon Gedanken gemacht, was aber eher seltener der Fall ist, das und das soll gespielt werden...“ 4-1

„Und wir haben dann noch ein, zwei Musikstücke, die dann noch bezogen auf den Verstorbenen eben sind. Und natürlich verknüpfen die Angehörigen dann auch viel damit, ne. Das ist für die dann auch, ich sag mal, eine sehr emotionale Angelegenheit.“ 6-2

Ohne das Phänomen zu benennen, nehmen die Befragten hinsichtlich der verbindenden Funktion zwischen Angehörigen und Verstorbenen auch Bezug auf das ‚Darling they´re playing our tune‘-Phänomen (Kap. 3.1.).

„Aber, wenn das Musikstück so ein bisschen was aus ihrem Leben war, sie begleitet hat, ich sag mal von der Hochzeit zur Silberhochzeit, da wurde es dann wieder gespielt, irgendwo auf der Tenne, wenn die getanzt haben. Und darauf kann und wird so mancher dann auch eingehen, das ist dann schon etwas, das auch Erinnerungen hervorruft.“ (I. Nr. 2, S. 3)

„Man hat ja öfter...ich weiß nicht...wir haben uns bei dem Lied kennengelernt oder das war das Lieblingslied des Verstorbenen, das haben wir beim Tanzen gehört, das haben wir dann gehört. Dass man dann durch diese privaten Beziehungen wieder hervorhebt.“ (I. Nr. 3, S. 1)

„Man bekommt das immer mehr mit, dass die Leute irgendwas Aktuelles aus den Charts nehmen. Auch, wenn wir davon abraten, weil man jedes Mal, wenn man es im Radio hört, wird man natürlich daran erinnert.“ (I. Nr. 1, S. 6)

Dieser ‚persönlichen Musik‘ – wie einige der Interviewten sie nennen – sprechen die Befragten auch zu, eine *Unterstützung in der Trauerarbeit* zu sein. Ein Grund hierfür ist nicht zuletzt die geschaffene Verbindung zum Verstorbenen.

„Aber das ist ja auch ok, weil das wieder so ein bisschen unterstützt bei der Trauerarbeit. Das ist nochmal wirklich so dieser Gedanke. Dann ist ja meistens der Auszug mit der Urne, bzw. mit dem Sarg und wenn dann auch noch die persönliche Musik gespielt wird, stürzt natürlich ganz viel auf einen ein.“ (I. Nr. 1, S. 2)

„Und dann mit der Musik, das ist dann Trauer. Aber das ist dann auch seine oder ihre Musik, die er gerne gehört hat.“ (I. Nr. 1, S. 2)

„Die Musik kann natürlich auch für die Angehörigen – das merkt man ja auch – eine leichte Unterstützung sein. Wenn man mitsingt, das ist so ein bisschen, die Trauer wird in dem Moment, vielleicht nicht überwunden, aber sie unterstützt das Ganze.“ (I. Nr. 2, S. 1)

Eine Art der Unterstützung im Trauerprozess durch die Musik ist das Spenden von Trost.

„Sicherlich erstmal dieses tröstende, wenn Sie jetzt, also jetzt mal immer von dem Wortgottesdienst, nicht von der Kirche, denn da läuft die Liturgie ganz normal.“ (I. Nr. 2, S. 2)

„Und sicherlich da auch irgendwo Trost zu spenden, ist eine musikalische Untermauerung, sicherlich auch der Hintergrund, als man das eingeführt hat.“ (I. Nr. 2, S. 2)

Eine Funktion, die für christliche Bestattungen möglich ist, ist ebenso der *Ausdruck des christlichen Glaubens*. Wobei dies aufgrund der oben schon genannten Entwicklungen in Richtung einer Säkularisierung und im Hinblick auf die eigenständige Auswahl der Musikstücke eher mittlerweile eine Seltenheit darstellen wird.

„Dann natürlich christlichen Glauben.“ (I. Nr. 3, S. 1)

Die letzte hier angesprochene Funktion antizipiert hier schon in gewisser Weise die im nächsten Kapitel angesprochene emotionale Wirkung, da die Musik bei Begräbnisfeiern auch die Funktion haben soll *Gefühle zu bündeln und zu verstärken*.

„transportieren von Emotionen, Privates, private Emotionen, Erlebnisse auffrischen, vielleicht“ (I. Nr. 3, S. 1)

„Die Musik finde ich sehr wichtig, eigentlich, weil Musik transportiert Gefühle, Emotionen und lockert auch so ein bisschen die Stimmung auf.“ (I. Nr. 3, S. 1)

„Aber man kann auch durch Gesang Emotionen verbreiten, aber das ist mir bei den kirchlichen Liedern noch nicht unbedingt aufgefallen.“ (I. Nr. 3, S. 2)

„Und in den Trauerfeiern, um irgendwie eine emotionale...um das aufzufangen, was da an Gefühlen kommt und vielleicht zu sammeln in der Musik, würde ich sagen.“ (I. Nr. 4, S. 1)

„Was ich natürlich sehr gerne versuche, mit der Musik auch zu schaffen, ist die Emotionen auch gerne nach oben zu pushen.“ (I. Nr. 5, S. 2)

„Kommt dann dieses spezielle Lied, egal was es ist. Ob es jetzt, vielleicht auch was schnelleres oder etwas, was gar nicht so traurig gar nicht so melancholisch gestimmt ist, sondern was Heiteres ist. Es ist definitiv so: Da trifft es die Mensch richtig.“ (I. Nr. 5, S. 2)

Aus den Interviews lassen sich im Resümee also einige Funktionen ausmachen, die sich teilweise mit den Begründungen der Aussuchenden (Kap. 7.1.1.1.) decken. Zunächst besteht eine Abhängigkeit der Funktion vom der Platzierung der Musik im Ablauf der Trauerfeier, wobei sie am Anfang eine *einleitende Funktion* hat. Die Funktion der Einleitung lässt sich ferner differenzieren in *Abnahme von Spannung* und die *Ablenkung* von Umgebungsgeräuschen, aber auch von Stille an sich. Im weiteren Verlauf der Trauerfeier erweist sich die Trauermusik ebenso als *Überbrückung* von einem gesprochenen Teil zum nächsten, um vor allem die Möglichkeit des gedanklichen Freiraumes für die Trauergäste zu schaffen. Wohingegen die Überbrückung auch inhaltlich an das Gesagte anknüpfen kann und dieses ausdeutet oder fortführt. Gegenüber dieser inhaltlichen Funktion schafft die Musik auch eine passende *Atmosphäre oder Stimmung* für eine Trauerfeier.

Schließlich ist eine sehr wichtige Funktion das Schaffen der *Verbindung zum Verstorbenen*, welche sich im ‚Darling they’re playing our tune‘-Phänomen manifestiert und vor allem am Schluss der Trauerfeiern eingesetzt wird. Hier sehen die Befragten auch eine *Unterstützung der Trauerarbeit* durch die Musik unter anderem durch das Spenden von Trost. Zuletzt wurde auch der *Ausdruck christlichen Glaubens* genannt, der jedoch auch nach Aussagen der Befragten in der Bestattungskultur immer weniger eine Rolle spielt.

Eine der wichtigsten Funktionen soll im Folgenden näher dargestellt werden: Das Bündeln und Verstärken von Gefühlen.

7.1.4.1. Emotionale Wirkung

Die emotionale Wirkung der Musik wurde zunächst schon in den Interviews deutlich, während die Bestatter aber ebenso gebeten wurden, die von ihnen beobachtete Wirkung auch für die jeweiligen protokollierten Musikstücke festzuhalten. Die Ergebnisse werden im Folgenden noch einmal unterschieden in die intendierte und die beobachtbare Wirkung, womit Absicht und Ergebnis einander gegenübergestellt werden. Die beobachtbare Wirkung wird an-

hand von Verhaltensänderungen festgemacht, die sich direkt beim Einspielen der Musik bei den Trauergästen ergeben haben.

7.1.4.1.1. Intendierte Wirkung

Die Intentionen der Wirkung stehen sich bei den befragten Bestattern teils diametral gegenüber, worin sich unterschiedliche Einstellungen der Bestatter gegenüber der Gestaltung einer Trauerfeier und dem Gefühl der Trauer zeigen. Die einen sprechen davon, dass bei dem Einspielen der Musik die Trauergäste anfangen zu weinen, dies aber eine ausdrücklich nicht gewollte Wirkung ist.

„Wenn der Bezug sehr sehr stark ist, dann können Sie davon ausgehen, ich sag mal so, dass der Schuss nach hinten losgeht und alle Tränen in den Augen haben und am Weinen sind. Dieses emotionale bricht dann so stark raus, das ist dann eine Richtung, die man so nicht wollte.“ (I. Nr. 2, S. 5)

Im Gegensatz dazu wird aber gerade diese Wirkung, als beobachtbares Anzeichen des Vorhandenseins von Gefühlen, von manchen Bestattern intendiert.

„Was ich natürlich sehr gerne versuche, mit der Musik auch zu schaffen, ist die Emotionen auch gerne nach oben zu pushen.“ (I. Nr. 5, S. 2)

„Also das ist was, wofür ich die Musik also auch gerne nutze, um die Emotionen noch mehr rauszukitzeln. Und das geht nur mit der persönlichen, das geht eben nicht mit der typischen Musik. Das geht nur mit der ganz persönlich ausgewählten und dann darf es sein, was es ist.“ (I. Nr. 5, S. 2)

„Ich starte die Musik und guck den Leuten in die Augen und ich sehe es! Und da kann vorher und nachher, wie gesagt, passieren was will, kein Moment ist so emotional und darum ist das ganz wichtig, dass ich das auch immer wieder rauskitzle. Die Leute sollen mit ganz viel Emotionen da sitzen und die sollen ihre Trauer zeigen.“ (I. Nr. 5, S. 3)

Unterschiedlich scheint die Intention in der Wirkung ebenso hinsichtlich der Auswahl der Musik zu sein. Die sogenannte ‚persönliche Musik‘ ist hier diejenige, die eher sichtbare Anzeichen von Emotionen hervorrufen kann, als die ‚typische‘ Musik. Mit der ‚typischen‘ Musik ist hier ein gewisses Standardrepertoire gemeint, das Bestatter bereithalten, wenn keine expliziten Wünsche vorhanden sind.

7.1.4.1.2. Beobachtbare Wirkung

Die beobachtbare Wirkung scheint sich hauptsächlich auf die nächsten Angehörigen zu beschränken und auf diejenigen, für die die gespielte Musik im Bezug auf den Verstorbenen eine wichtige Bedeutung hat.

„Guck ich mir dann vielleicht die Trauergäste an, die weiter entfernt verbunden sind mit der Familie, da ist es dann echt emotionslos.“ (I. Nr. 6, S. 2)

„Die engen Angehörigen fingen an zu weinen.“ (B. Nr. 4)

Bei Musik, die im Vorfeld zur Einleitung läuft, wurde aufgrund des wahrscheinlich geringen Bezugs zum Verstorbenen und eng vertrauten Trauergästen *wenig bis keine Veränderungen* beobachtet, wobei die Musik mit persönlichem Bezug zum Schluss eher zu teils sehr starken emotionalen Veränderungen vor allem bei nahe stehenden Trauergästen führt.

„Anfang:[...] Noch keine großartigen Anzeichen von emotionalen Veränderungen.“ (B. Nr. 8)

„Ende/Auszug: [...], „Starke Emotionen besonders bei der Tochter und Freunden der Verstorbenen, starkes Weinen und schluchzen, endgültiges Abschied nehmen. Wahrhaben müssen, dass die Verstorbene tot ist.“ (B. Nr. 8)

„Auszug: Ehefrau umarmt den Sarg, will ihn nicht loslassen, braucht die Unterstützung der Schwiegermutter und wird von ihr festgehalten, da sie sonst droht einzuknicken.“ (B. Nr. 9)

Bei denjenigen Trauergästen, die jedoch einen Bezug zu der gespielten Musik haben lassen sich verschiedene Reaktionen beobachten, die ebenfalls unterschiedliche emotionale Veränderungen vermuten lassen.

Die häufigste spontan genannte Veränderung direkt beim Einspielen der Musik ist der Beginn des *Weinens und des Schluchzens* bei den nahe stehenden Trauergästen.

„Dann ist es eher wieder ein bisschen so aufwühlend. Dann merkt man wirklich, dass bei den Leuten die Emotionen kommen, dass sie anfangen zu weinen, oder irgendwie etwas sagen oder sich noch einmal verabschieden, oder so.“ (I. Nr. 1, S. 2)

„Aber ich habe es auch schon erlebt, dass es emotional so extrem ausgefallen ist, dass wirklich da nicht Heulkrämpfe, aber es war schon heftig, wie die Menschen dann geweint haben, weil da einfach eine Erinnerung da war, die vielleicht zu schön war oder zu schrecklich, ich weiß es nicht.“ (I. Nr. 2, S. 5)

„Also das Schluchzen, Weinen, auch vielleicht mal ein bisschen tuscheln: ‚Ey, das passt ja und das haben wir dann auch gehört...‘“ (I. Nr. 3, S. 2)

„Das ist dann grundsätzlich: Da fließen die Tränen. Da merkst du, wie die Leute wirklich ganz beim Verstorbenen sind.“ (I. Nr. 5, S. 1)

„Da kommt oft ein Gefühlsausbruch in dem Moment, wo dann diese Musik einsetzt. Die Tränen laufen dann.“ (I. Nr. 6, S. 2)

„Tränen, weinen“ (B. Nr. 1)

„Tränen“ (B. Nr. 12)

„...ja, so richtig schluchzen...“ (I. Nr. 1, S. 4)

Eine weitere Verhaltensänderung, die auf eine emotionale Änderung schließen lässt, ist das *Reden mit dem Verstorbenen oder dem Sarg*, das durch die dafür Raum gebende Musik ausgelöst wird.

„Dann ist es eher wieder ein bisschen so aufwühlend. Dann merkt man wirklich, dass bei den Leuten die Emotionen kommen, dass sie anfangen zu weinen, oder irgendwie etwas sagen oder sich noch einmal verabschieden, oder so.“ (I. Nr. 1, S. 2)

„Also das Schluchzen, Weinen, auch vielleicht mal ein bisschen tuscheln: ‚Ey, das passt ja und das haben wir dann auch gehört...‘“ (I. Nr. 3, S. 2)

„...oder was ich auch oft noch sehe, ist, dass die einzelnen Personen anfangen, als wenn die mit der verstorbenen Person nochmal reden. Also, als wenn die sich wirklich verabschieden. Gerade, wenn sie wissen, dass war jetzt die Lieblingsmusik, dass sie wirklich sagen: ‚ja, tshüss und schade, dass wir uns nicht mehr sehen‘ oder ‚warum bist du jetzt gestorben?‘ oder sowas, ne? Also dass sie wirklich noch persönliche Worte sagen, also das krieg ich auch wohl immer öfter mit...“ (I. Nr. 1, S. 5)

„Zum Auszug: [...] viele weinen, verabschieden sich, reden mit dem Sarg [...]“ (B. Nr. 16)

„Laute Trauer, ärgerliches Schimpfen (warum...)“ (B. Nr. 36)

Im Gegensatz zum *Reden* gibt es auch die Beobachtung des *still Werdens und Einkehrens*, als Reaktion auf die eingespielte Musik.

„Da ist es meistens schon relativ still und man hört bei diesen privaten Stücken auch viel mehr Emotionen raus.“ (I. Nr. 3, S. 2)

„Ich hab den Eindruck...meist macht der Trauerredner, oder der Pastor vorher viel mit Worten und dann kann man irgendwie auch mal abschalten und in Gedanken gehen und dann dem Verstorbenen gedenken.“ (I. Nr. 4, S. 1)

„Gedanklich woanders“ (B. Nr. 1)

„Stille“ (B. Nr. 11)

„Besinnliches Nachdenken [...]“ (B. Nr. 36)

„Die Trauergemeinde, insbesondere die Familie ist in Gedanken versunken.“ (B. Nr. 43)

Eine eher unerwartete Beobachtung ist, dass einige der Trauergäste beim Hören der Musik auch anfangen zu *lächeln* oder zu *schmunzeln*.

„Und in der Sekunde, wenn die Tränen spritzten, gleichzeitig mit einem milden Lächeln und die Leute waren so berührt.“ (I. Nr. 5, S. 3)

„schmunzeln“ (B. Nr. 3)

„Verwunderung“ (B. Nr. 26)

Eine Beobachtung, die auch als Anzeichen emotionaler Veränderungen angesehen werden kann und welche die Bestatter vor allem an sich selbst gespürt haben, ist die *‚Gänsehaut‘*.

„Dann hat das natürlich Stil, das ist schön schöner, wenn dann jemand ‚Time to say goodbye‘ oder ‚Ave Maria‘ singt, oben von der Empore, da kommt einem schon selber die Gänsehaut“ 6-5

„Bei mir Gänsehaut.“ (B. Nr. 1)

Abschließend wurde in den Protokollbögen die Beobachtung festgehalten, dass sich die Trauergäste beim Hören der Musik *gegenseitig in den Arm nehmen*.

„Sich in die Arme nehmen, Hände sich gegenseitig halten“ (B. Nr. 1)
„Angehörige nehmen sich in den Arm“ (B. Nr. 41)

Im Überblick lässt sich sagen, dass beide intentionalen Richtungen der Bestatter bezüglich der Wirkung vorkommen, wobei die Reaktionen jedoch nicht auf das Weinen beschränkt sind. Es kann auch sein, dass vor allem bei dem Verstorbenen nicht so nahe stehenden Trauergästen beobachtbare Reaktionen auf die Musik fast vollständig ausbleiben. Andererseits lassen sich ebenso Reaktionen wie das Reden mit dem Verstorbenen oder andersherum auch das still Werden beobachten. Außerdem außer dem gegenseitigen in den Arm nehmen auch Lächeln und Gänsehaut als beobachtete Wirkungen genannt, die die Musik ausgelöst hat.

8. Interpretation der Ergebnisse

Nachfolgend werden die vorhandenen Ergebnisse aus den Interviews und den Protokollbögen interpretiert. Dabei wird versucht die Ausgangsfrage nach dem Repertoire, das bei Bestattungen eingesetzt wird, vor allem in ihren Zusammenhängen zu klären. Die hieraus sich ergebende Frage nach den Kausalitäten, die für die Auswahl eine Rolle spielen, wird ein weiterer wesentlicher Teil sein. Ebenso sollen ferner Wege und Möglichkeiten für die weitere Forschung in diesem Gebiet aufgezeigt werden, die sich an diese Untersuchung anschließen könnten oder notwendigerweise müssten.

8.1 Das Repertoire

Zu entsprechenden Anlässen wie beispielsweise Totensonntag, die im Fokus der Öffentlichkeit stehen, ist es in der Presse immer mal wieder Usus eine ‚Hitliste‘ oder ‚Charts‘ für Bestattungsmusik herauszugeben, wie beispielsweise im November 2012 durch ‚bestattungen.de‘ geschehen (Abb. 5).

Top 10 der Trauerhits 2012

Platz	Titel und Interpret	Trend
1	I Will Always Love You Whitney Houston	↑
2	Time To Say Goodbye Sarah Brightman	↓
3	Geboren um zu leben Unheilig	↓
4	Ave Maria Franz Schubert	●
5	My Way Frank Sinatra	↑
6	The Rose Bette Midler	↑
7	Tears in Heaven Eric Clapton	●
8	Abschied ist ein scharfes Schwert Roger Whittaker	↓
9	So wie du warst Unheilig	NEU
10	Tage wie diese Die Toten Hosen	NEU

Quelle: Bestattungen.de-Umfrage 11/2012

Abbildung 5: Hitliste der Bestattungsmusik im November 2012 von Bestattungen.de (Hg.).

Auch in dieser Arbeit wurde versucht die Repertoirefrage zu beleuchten, wobei jedoch auffiel, dass sich die Anzahl der Überschneidungen bei den verschiedenen Bestattungen auf wenige Titel beschränkte. Der weitaus größere Teil der genannten Stücke wurde lediglich nur einmal

gespielt. Wie weiter oben aufgezeigt stellte auch Gembris (2007) schon fest, dass es wenig Überschneidungen in den Nennungen seiner Studie gab. Daraus lässt sich zunächst schließen, dass die Auswahl der Stücke ein sehr individueller Vorgang zu sein scheint, da im musikalischen Ablauf keine Bestattung der anderen gleicht. Dies widerspricht zunächst dem Eindruck, den Feldberg (2007) noch aus der Praxis berichtete: „Bedenklich jedenfalls stimmt, dass sich die gegenwärtige Auswahl von Musik im Trauerfall auf einige bekannte Titel und Standards begrenzt, die unabhängig von Genre oder Herkunft (Klassik, Volksmusik, Rock oder Pop) in ihrer Aussage weder dem Gedenken an die Persönlichkeit des Verstorbenen noch dem Anlass von Tod und Abschiednehmen gerecht werden.“³²² Folglich lässt sich der Sinn und Zweck solcher Erhebungen wie in Abbildung 5 zu sehen in gewisser Weise in Frage stellen, da hier suggeriert wird, dass es ein sehr einheitliches gespieltes Repertoire bei Bestattungen gibt. Sicherlich gibt es wie in dieser Studie auch Überschneidungen und gewisse Musikstücke, die sich bei unterschiedlichen Bestattungen gleichen, jedoch ist der weitaus größere Teil der gespielten Musik sehr individuell, sodass eine Aufstellung in Form einer ‚Hitliste‘ nur die metaphorische Spitze des Eisberges darstellt. Dass es den befragten Bestattern in mehreren Fällen schwer fiel spontan die ‚Top 3‘ der Bestattungsmusik zu benennen, zeigt weiterhin, dass es insgesamt wohl eher weniger Überschneidungen im Repertoire gibt, als gemeinhin vielleicht angenommen wird.

Dass trotzdem so eine Hitliste erstellt werden kann provoziert an dieser Stelle die Frage, was so eine Aufstellung darstellt und worin die festgestellten Überschneidungen begründet liegen. Dies führt jedoch schon zur Frage der Begleitumstände und des Aussuchenden, die weiter unten noch besprochen wird. Verwunderlich ist an der Auflistung in Abbildung 5 ferner, dass – abgesehen vom Ave Maria – kein Stück mit kirchlichem Hintergrund genannt wird, obwohl ein Großteil der Verstorbenen, wie aus den in der Einleitung genannten Zahlen des statistischen Bundesamtes hervorgeht, christlich beigesetzt wird. Da jedoch die genauen Hintergründe der Erhebung für die Hitliste in Abbildung 5 nicht bekannt sind, wären hier angeführte Gründe nur Spekulation.

Nicht weiter verwunderlich ist, dass die wenigen Bestattungen, die nur in der Kirche und am Grab selbst stattfanden die Anzahl der gesungenen Kirchenlieder mit großen Überschneidungen innerhalb dieser Art der Beisetzungen stark erhöhten, weshalb sie an einigen Stellen aus der Zählung herausgenommen wurden. Hier würde wohl hauptsächlich das Standardrepertoire der katholischen Kirchenmusik für Begräbnisfeiern zusammengetragen werden, das dann die übrigen gespielten Werke überdecken würde. Da hinsichtlich der Musikauswahl ein großer

³²² Feldberg, 2007, S. 5.

Individualismus besteht, ist es wichtig zu wissen, woher dieser rührt und was ihn bedingt, weshalb im Folgenden die weiteren Ergebnisse dieser Untersuchung gedeutet werden.

8.2. Der Aussuchende und die Begründungen

8.2.1. Die Angehörigen

Wie aus Kapitel 7.1.1. deutlich wird, sind es vor allem die Angehörigen, die die Musik auswählen, welche auch die Hauptrezipienten bzw. –adressaten der Musik sind. Dies unterstreicht die Individualität, die in der Bestattungskultur hinsichtlich der Musikauswahl scheinbar vorherrscht, da die Angehörigen weniger nach übergeordneten Kriterien als nach persönlichen entscheiden, wie in dieser Untersuchung deutlich wird. Ferner sind es normalerweise auch die Angehörigen, die eine enge Bindung zu dem Verstorbenen haben, sodass diese am ehesten um die Vorlieben und Wünsche des Verstorbenen wissen. Begründungen, die speziell auf musikalische Vorlieben des Verstorbenen abzielen zeugen davon. Aber auch Begründungen, die persönliche Eigenarten wie bevorzugte Freizeitaktivitäten, Beruf oder die Lebensgeschichte des Verstorbenen betreffen, beeinflussen die Auswahl. Diese können jedoch in den meisten Fällen nur die Angehörigen aufgrund ihrer Bindung zum Verstorbenen kennen. So kann man sagen, dass die Angehörigen, die in der Auswahl persönliche Beweggründe im Bezug zum Verstorbenen berücksichtigen, vor allem die Bindung zum Verstorbenen in der Musik reflektieren oder ausdrücken. Eine Erklärung dafür könnte man in den im ersten Teil dieser Arbeit beschriebenen Trauertheorien suchen, sodass sich auch hier im Sinne von Gembris (1990) unterschiedliche Arten der Bewältigung von Trauer zeigen.

Wenn als Hintergrund die populäreren Phasentheorien genommen werden, kann man vermuten, dass die Angehörigen, die nach persönlichen Kriterien entscheiden, sich hier in einer der in Kap. 2.1.2.2. beschriebenen Phasen der tiefen Emotionalität befinden. Vor allem die Phase der aufbrechenden Emotionen nach Kast könnte eine Erklärung für die Auswahl von persönlicher Musik sein, wenn man sich beispielsweise eventuell auftretende Schuldgefühle vor Augen hält. Hier könnte es sein, dass die Aussuchenden noch einmal versuchen dem Verstorbenen gerecht zu werden und speziell seinen Wünschen nachzukommen. Aber auch die in Kap. 2.1.2.2.3. beschriebene Phase der Sehnsucht und des Suchens würde sehr persönliche Musik erklären können, sodass man hier von einem Suchen des Verstorbenen in der Musik sprechen könnte. Ähnlich wie Bowlby/Parkes den Zorn im Dienste des Suchens sehen, da jemand – solange man sich noch über ihn beschweren kann – noch auf irgendeine Weise da ist, kann man auch hier die persönliche Musik im Dienste des Suchens und der Sehnsucht sehen. Um-

formuliert könnte man sagen: Solange die Musik des Verstorbenen noch gehört wird, ist er irgendwie noch da. Diese Erklärung geht auch mit dem Begriff der „Lebensmusik“³²³ geprägt von Feldberg (2007) konform und beschreibt diesen nochmal tiefergehend. Weiterhin unterstreicht die Beobachtung, dass Angehörige ein Gespräch mit dem im Sarg liegenden Verstorbenen beim Einspielen der Musik beginnen, die Möglichkeit, dass sich diese in einer Phase der Sehnsucht und des Suchens befinden.

Bezogen auf das Zwei-Achsen-Modell von Rubin (1999) könnte man sagen, dass die Auswahl persönlicher Musik die zweite Achse der Bindung zum Verstorbenen repräsentiert und dementsprechend hier einzuordnen wäre, da durch die persönliche Musik die Bindung aufrechterhalten, bzw. erneut beansprucht wird. Ähnlich würde das Modell von Stroebe/Schut (2001) die Auswahl persönlicher Musik verifizieren. Durch die Auswahl persönlicher Musik agiert der Angehörige in seiner Trauer in diesem Moment im verlustorientierten Prozess des Modells, da hier im besonderen die Bindung zum Verstorbenen betont und durch die Musik gestaltet wird. Daher könnte man durchaus von der Musik als einem Indikator für den verlustorientierten Prozess sprechen. Nimmt man die Trauertheorien hinsichtlich der Auswahl persönlicher Musik durch die Angehörigen insgesamt in den Blick lässt sich sagen, dass diese Musik vor allem die Bindung der Angehörigen zum Verstorbenen anspricht. Sie kann diese in gewisser Weise aufrechterhalten, sodass noch einmal den Wünschen des Verstorbenen nachgekommen wird. Von der Aufrechterhaltung zeugt unter anderem wie oben erwähnt auch die Wirkung, dass beim Einspielen der Musik Gespräche mit dem Verstorbenen begonnen werden.

Ein weiterer Grund für die Angehörigen sich für bestimmte Musiktitel zu entscheiden war der Bezug zu ihnen selbst, den man in zwei Arten auslegen kann. Zuerst kann über den Bezug zum Selbst des Aussuchenden wiederum der Bezug zum Verstorbenen hergestellt werden, wenn beispielsweise ein gemeinsam gehörtes Lied ausgewählt wird. Hier würden wieder die obigen Erklärungsmuster greifen, die schon den direkten Bezug zum Verstorbenen herstellen. Weiterhin kann aber auch schlicht nach eigenen Maßstäben oder Präferenzen die Musik ausgewählt werden. Vor dem trauertheoretischen Hintergrund könnte man hier dann unterschiedliche Begründungen vermuten. Zwar könnte man in der Form einer Regression nach Spiegel (1973) eine Art Trotzreaktion als Rückfall in kindliche Verhaltensmuster darin sehen oder ein gegen den Verstorbenen gerichteten Zorn, jedoch ist es vielleicht einleuchtender hier mit dem Modell von Stroebe/Schut (2001) eine Form wiederherstellungsorientierten Trauerns zu sehen. Die den Angehörigen eigene Musik stellt hier dann eher eine Ablenkung von dem Ver-

³²³ Feldberg, 2007, S. 6.

lust, nicht von der Trauer, deren Bestandteil die Wiederherstellungsorientierung ist, dar und zeugt von einer Vermeidung von Gedanken an die Bindung zum Verstorbenen.

Inwiefern hier nach eigenen musikalischen Präferenzen ausgewählt wird kann letztlich nicht sicher gesagt werden, da hierzu die eigentlichen Präferenzen der Angehörigen erhoben werden müssten, insgesamt lässt sich hier jedoch die Möglichkeit, dass sich in der Auswahl der Musik unterschiedliche Bewältigungsstrategien der Trauer zeigen können, theoretisch aufzeigen.

Atmosphärische Beweggründe waren seitens der Angehörigen insgesamt weniger relevant, wobei dies sowohl in die Betonung als auch in die Lösung der Bindung zum Verstorbenen gehen kann. Abhängig von der jeweiligen Begründung, wäre es denkbar, dass die Atmosphäre gerade für den Verstorbenen ansprechend sein soll, womit die Bindung betont wäre. Andererseits könnte man mit der Atmosphäre auch hauptsächlich den Trauergästen gerecht werden wollen, was eher für eine Lösung von der Bindung spräche.

Den Trauergästen gerecht werden die Angehörigen auch durch Auswahl von Titeln, die sich an Trends orientieren oder vermeintlichen gesellschaftlichen Normen einer Trauerfeier entsprechen sollen. Bei so einer Auswahl stehen die persönlichen Präferenzen der Angehörigen und diejenigen des Verstorbenen hinter den gesellschaftlichen und sozialen Bindungen an. Zur Erklärung dieses Verhaltens kann man hier erneut die trauertheoretischen Modelle anführen. Beispielsweise kann man mit Rubin (1999) sagen, dass Angehörige, die ihre Musikauswahl an vermeintlichen gesellschaftlichen Normen orientieren, eher auf der ersten Achse der Funktionalität trauern. Hier scheint es wichtiger, dass die Bestattung einen der Gesellschaft entsprechenden Rahmen hat, um den Rückhalt im sozialen Gefüge nicht zu verlieren, als die Bindung zum Verstorbenen aufrecht zu erhalten. Mit dem Modell von Stroebe/Schut (2001) ließe sich sagen, dass die Trauernden als Auswählende sich während der Auswahl in wiederherstellungsorientierten Momenten des oszillierenden Trauerprozesses befinden. Nicht die Bindung zum Verstorbenen, sondern eher die Bindung zum sozialen Umfeld ist ein wesentlicher Punkt, während auch Ablenkung und Vermeidung eine Rolle spielen.

Auch organisatorische Begründungen von Angehörigen in der Auswahl könnten eher auf eine Vermeidungsstrategie im Trauerprozess und damit auf wiederherstellungsorientiertes Trauern hin. Die Frage nach speziell religiösen Beweggründen auch vor dem Hintergrund der Regression nach Spiegel (1973) scheint für die Musikauswahl insgesamt in der Praxis der Bestatter eine untergeordnete Rolle zu spielen, da die theologische Kompetenz zunächst bei dem Geistlichen liegt, der die Bestattung betreut. Wenn sich jedoch für speziell religiöse Musik – vor allem kirchliche Gesänge – entschieden wird, dann sicherlich häufiger, um den persönlichen

Bezügen des Verstorbenen zur Kirche und zur Religion gerecht zu werden, als aus eigenem Wunsch. Ebenso ist wird das Religiöse an einer Begräbnisfeier teils als gesellschaftliche Norm empfunden, weshalb trotz geringerem eigenen Zugang zu Glaubensfragen auf eine insgesamt kirchliche Gestaltung zurückgegriffen wird. Aber gerade diese Gestaltung bietet den Angehörigen im Trauerprozess auch Halt in Form von bestimmten Ritualen, sodass den Trauernden bestimmte Formen vorgegeben sind, in denen sie sich mehr oder weniger sicher bewegen können.

Die hier dargestellten Erklärungsstrategien, die die Auswahl der Angehörigen am trauertheoretischen Hintergrund verankern, bieten vor allem eine Möglichkeit für weitere Forschung beispielsweise in der Befragung Angehöriger. In der Ergebnisdarstellung wurden ferner nur die Begründungen für eine Auswahl von Musik erfasst und nicht diejenigen gegen eine bestimmte Musikauswahl, bzw. die Gleichgültigkeit gegenüber der Musikauswahl. Vermuten kann man hier zum einen sicherlich ebenso Vermeidungsstrategien bzw. auch den in den Phasentheorien beschriebenen Schock-Zustand (vgl. I. Nr. 1, S. 7), sodass die Beschäftigung mit der Organisation der Bestattung, speziell der Organisation der Musik eine Überforderung der Angehörigen darstellt. Wenngleich es auch möglich ist, dass die Angehörigen oder die verstorbene Person in ihrer Freizeit ebenfalls der Musik keinen hohen Stellenwert einräumen, sodass bei einer Bestattung die Musik eine untergeordnete Rolle spielt. Insgesamt lässt sich sagen, dass die Verfassung der Angehörigen wahrscheinlich durchaus einen Einfluss auf die Auswahl der Musik hat, sodass sicherlich die Musik auch ein Hinweis darauf sein kann, wie der Auswählende mit dem Verlust umgeht (vgl. I. Nr. 2, S. 3).

8.2.2. Der Geistliche

In der Ergebnisdarstellung wurde deutlich, dass neben den Angehörigen auch der Geistliche einen Einfluss auf die Musikauswahl bei Bestattungen hat. Vor allem bei Bestattungen bei denen ein Teil der Begräbnisfeier in der Kirche als Gottesdienst stattfindet ist der Geistliche eine wichtige Entscheidungsinstanz. Welche Begründungen dem Geistlichen hier zuzuordnen sind, hängt sicherlich stark von der Person des Geistlichen selbst ab. Wenn die seelsorgerische Tätigkeit im Vordergrund steht, könnte es sein, dass auch persönliche Bezüge zwischen Angehörigen und Verstorbenen in der musikalischen Auswahl betont werden. Aus den Interviews wird jedoch deutlich, dass für den Geistlichen bei aller Möglichkeit der Auswahl sicherlich die in Kap. 4.2. dargestellten kirchlichen Vorgaben maßgeblich sind, denen er auch als Vertretung der Institution gerecht werden muss. Hier werden also eher funktional liturgi-

sche Beweggründe im Vordergrund stehen. Schon aus den wenigen Bestattungen, die mit einem Seelenamt in der Kirche protokolliert wurden, wird deutlich, dass das Repertoire in der Kirche sich hauptsächlich am vorhandenen kirchenmusikalischen Repertoire orientiert, wobei auf dieses in einigen Fällen auch die Angehörigen einen Einfluss nehmen, denen der Ausdruck ihres Glaubens ein wichtiges Anliegen ist (vgl. I. Nr. 3, S. 1). Sicherlich sind hier aber auch die schon in Kap. 4.2. angesprochenen Aspekte der Unsicherheit hinsichtlich der eigenen theologischen Kompetenz der Angehörigen, bzw. Respekt vor der alleinigen Kompetenz des Priesters, ausschlaggebend.

Vorstellbar ist auch, dass parallel zu der Auswahl durch Angehörige die Auswahl eines Geistlichen sich an innerkirchlichen musikalischen Trends orientiert, die mittlerweile zum kirchenmusikalischen Standardrepertoire geworden sind, weshalb beispielsweise das Lied ‚Von guten Mächten‘ wohl auch sehr häufig genannt wurde.

8.2.3. Der Bestatter

Aus den Untersuchungen geht hervor, dass neben den Angehörigen und dem Geistlichen schließlich auch die Bestatter bei der Musikauswahl einbezogen werden. Die Bestatter haben als Dienstleister für die Angehörigen im Normalfall zunächst wenig persönlichen Bezug zu dem Verstorbenen, was auch in den Interviews deutlich wurde, wenn die Bestatter betonten, dass die Angehörigen selbst den Verstorbenen am besten kennen (vgl. I. Nr. 2, S. 6).

Zunächst verantwortlich für die Gestaltung der Abschiednahme spielen für den Bestatter unterschiedliche Beweggründe eine Rolle, eine bestimmte Musik zu spielen. In einem der Interviews (Interview Nr. 5) wurde deutlich, dass es auch Anliegen des Bestatters sein kann den Angehörigen, denen die musikalische Gestaltung der Trauerfeier zunächst kein wesentliches Anliegen ist, spezielle vor allem persönliche Musikwünsche zu entlocken, womit schließlich wieder die Bezüge zwischen Angehörigen und Verstorbenen greifen würden. Speziell die Frage nach dem ‚Lieblingslied‘ des Verstorbenen oder eines gemeinsamen Lieblingsliedes greift dann auf Mechanismen zurück, die im ‚Darling they’re playing our tune‘-Phänomen (Kap. 3.1) treffend beschrieben sind. Durch die bewusste Auswahl von Stücken, die bei den Angehörigen Assoziationen in Beziehung zu dem Verstorbenen wecken, greifen die Bestatter auf das Phänomen – wahrscheinlich intuitiv – zurück, sodass hier die Trauer mit Stroebe/Schut (2001) gesprochen vor allem auf der verlustorientierten Seite angesprochen wird. Hierbei nimmt der Bestatter mit der Musik also Einfluss auf den Trauerprozess, wobei vor dem Hintergrund der Oszillation in dem genannten Modell sicherlich keine uneingeschränkte Empfehlung dafür ausgesprochen werden kann in jedem Fall auf persönliche Musik zurück-

zugreifen, da es was die Gestaltung der Trauerfeier angeht auch Angehörige gibt, die eher auf wiederherstellungsorientierte Muster ansprechen.

Dass die Bestatter hier durchaus in Konflikt mit den Angehörigen, und häufig mit dem Geistlichen geraten können, der die Angemessenheit der Musik im Bezug auf die kirchliche Liturgie beurteilen muss, geraten können, wurde in den Interviews ebenso deutlich. Dieser Interessenskonflikt soll zwar erwähnt jedoch nicht wesentlicher Bestandteil dieser Arbeit sein.

Aber nicht nur für den Geistlichen, auch für den Bestatter sind persönlichen Gründen übergeordnete Gründe von Relevanz. Auf der einen Seite spielen hier die organisatorischen Gründe sicherlich auch eine Rolle. Allen voran ganz pragmatische Fragen wie das Vorhandensein eines CD-Spielers oder dessen Funktion, bis hin zu den vorhandenen Ressourcen an fähigen Musikern ein bestimmtes Stück zu spielen. Somit ist es mit eine wichtige Aufgabe des Bestatters das Medium zu klären, durch das die entsprechende Musik dargeboten wird. Die Entscheidung darüber hängt wiederum von den funktionalen, aber auch den atmosphärischen Begründungen ab. In vielen Fällen ist es zwar ein Tonträger, der zum Einsatz kommt, jedoch kann es auch eine Kompromisslösung seitens des Bestatters zwischen den institutionellen Vorgaben, denen der Geistliche unterworfen ist, und den Wünschen der Angehörigen sein beispielsweise ein gewünschtes Stück durch den eventuell anwesenden Organisten spielen zu lassen, statt das Original von einem Tonträger abzuspielen, was jedoch vor allem atmosphärische Gründe hat (vgl. I. Nr. 2, S. 6).

Interessant ist auf der Basis der Ergebnisse dieser Untersuchung, dass bei dem kleineren Teil der Bestattungen aktiv musiziert wurde, während die befragten Bestatter jedoch dem aktiven Musizieren eine größere Wirkung auf die Gefühlswelt der anwesenden Gäste zusprechen. Zudem wird beschrieben, dass das aktive Musizieren einen sehr positiven Effekt auf die Atmosphäre der Bestattung selbst hat, weshalb es bemerkenswert ist, dass abgesehen von der Orgelbegleitung der kirchlichen Gesänge wesentlich weniger Bestattungen (11 von 44) mit ‚live‘-Musik stattfanden als mit Einspielung der Musik durch Tonträger. Hier scheinen die organisatorischen Gründe über dem Ziel der passenden atmosphärischen Gestaltung zu stehen. Wahrscheinlich bleibt in vielen Fällen den organisierenden Bestattern aber keine andere Wahl, da oft nur wenige Tage zwischen dem Tod und der Bestattung bleiben, um einen entsprechenden Musiker zu engagieren, der das Stück dann auch noch einüben oder im Repertoire haben muss, ganz zu schweigen von den zusätzlichen Kosten, die manche Angehörige nicht bereit sind zu zahlen. Auffällig ist hier zusätzlich, dass lediglich eines der aktiv musizierten Musikstücke aus dem Bereich der weltlichen Musik des 20. und 21. Jh. kam, sodass sich sagen lässt, dass das Genre wohl auch ein Entscheidungskriterium für oder gegen das

aktive Musizieren ist. Sicherlich wäre es nicht nur eine große organisatorische Schwierigkeit eine Bandbesetzung auf einer Begräbnisfeier auftreten zu lassen sondern auch eine Frage der Angemessenheit, jedoch wäre es neben dem durch klassisch ausgebildete Sänger interpretiertem ‚Ave Maria‘ sicherlich auch eine Möglichkeit einen Sänger aus dem Popularbereich mit reduzierter Klavierbegleitung zu engagieren.

Zusätzlich zur Organisation und Realisierung der Wünsche der Angehörigen, kommt auf den Bestatter die Aufgabe der Musikauswahl hauptsächlich in den Fällen zu, wenn explizit keine Wünsche seitens der Angehörigen vorhanden sind, diese jedoch auf Musik nicht gänzlich verzichten können oder wollen. Hier greifen die Bestatter vor allem auf die funktionalen Begründungen zurück, um eine ansprechende Gestaltung der Begräbnisfeier sicherzustellen.

Hauptsächlich zur Einleitung der jeweiligen Trauerfeier nutzen die Bestatter häufig Musik, die sie als ‚ruhig‘, ‚angemessen‘ oder ‚dezent‘ (vgl. Kap. 7.1.1.1.) beschreiben und nutzen an dieser Stelle, da keine besonderen Wünsche formuliert worden sind, häufig ein Repertoire, das einer der Befragten treffend als ‚Best of Klassik‘ (I. Nr. 5, S. 1) beschrieben hat. Bei zweien der protokollierten Bestattungen wurden die Titel eines solchen ‚Best of‘ genauer angegeben, wobei auffällt, dass die Musik den oben genannten Adjektiven entspricht. Es sind Werke wie das ‚Ave Verum Corpus‘ von W.A. Mozart oder das ‚Largo‘ aus Xerxes von G.F. Händel, die an dieser Stelle gespielt werden (vgl. B. Nr. 43/44).

Weiter oben wurde hinsichtlich der Chill-Studie von Panksepp (1995) (Kap. 3.2.) deutlich, dass es gerade solche melancholisch gestimmten oder auch als traurig bewerteten Stücke sind, die deutlicher sichtbare Anzeichen der Stimulation der Gefühlswelt in Form von Chills hervorrufen als solche Stücke, die fröhlich zu bewerten sind. Hinsichtlich der Auswahl der Musik der Bestatter müsste sicherlich noch genauer geprüft werden, inwiefern die Ergebnisse Panksepps (1995) auch bei den Begleitumständen einer Trauerfeier geltend gemacht werden können. Hier wäre noch genauer zu klären, ob die Musik zum Eingang überhaupt wahrgenommen wird, da die Bestatter hier zwar das ruhiger Werden intendieren, jedoch ebenso berichtet wurde, dass diese Musik nicht wahrgenommen würde (vgl. Schriftlicher Kommentar einer Bestatterin). Grundsätzlich jedoch ist zu sagen, dass die intuitiv vorgenommene eigene Auswahl der Bestatter vor dem Hintergrund der Studie Panksepps (1995) eine Auswahl ist, die tendenziell vermehrt Chill-auslösend sein kann. Wenn also die Intention ist, die Begräbnisfeier so zu gestalten, dass bei den Trauergästen Reaktionen hervorgerufen werden, die zumindest Parallelen zum Chill-Erleben aufweisen, ist die intuitiv eingesetzte Musik der Befragten hier die wahrscheinlich passende Wahl, sofern keine persönlichen Wünsche bei den Angehörigen vorliegen. Dass die Intentionen der Bestatter hier durchaus unterschiedlich sein können und auch

von der Funktion der Musik abhängen können, zeigt Kap. 7.1.4.1.1.. Während auf der einen Seite es im Wesentlichen mit der sogenannten ‚persönlichen Musik‘ gewollt war mit der Musik die Emotionen der Anwesenden anzusprechen und zu verstärken, wird dies auf der anderen Seite nicht als positiv angesehen. Die Aussage, dass sichtbare Anzeichen von Emotionen hauptsächlich mit der ‚persönlichen Musik‘ erwirkt werden können, geht mit den Ergebnissen Panksepps (1995) konform, dass die Bewertung der Musik in ‚traurig‘ oder ‚fröhlich‘ wenig Einfluss auf das Chill-Erleben hat, sofern die Musik nur Bezug zur hörenden Person hat. Bei Musik, die eine Bedeutung für die Angehörigen hat, scheint also die Stimmung, die die Musik objektiv transportiert, nicht ausschlaggebend für das Hervorrufen von Chills und einem Einfluss auf die Gefühlswelt der Hörenden zu sein. Zuletzt sei hier noch einmal darauf hingewiesen, dass die Ergebnisse hier eher Tendenzen spiegeln und weitere empirische Nachweise in Form von Befragung von Angehörigen nötig und wünschenswert wären, um diese Ergebnisse weiter zu verifizieren.

8.2.4. Der Verstorbene

Grundsätzlich besteht für die Verstorbenen in der Bestattungsvorsorge auch die Möglichkeit ihre eigene Bestattung zu planen (vgl. Interviews) und hier auch die Details der Gestaltung, zu denen dann die Musik gehört, vertraglich festzuhalten. Aufgrund der hier dargestellten Ergebnisse scheint es jedoch so zu sein, dass nur sehr wenig Menschen diese Möglichkeit vor ihrem Ableben zumindest hinsichtlich der Musikauswahl wahrnehmen.

Wenn diese Möglichkeit jedoch wahrgenommen wird, können auch hier die oben angesprochenen Begründungen eine Rolle spielen. Bei den drei in dieser Studie von den Verstorbenen ausgewählten Titeln war es in einem Fall das Folgen eines Trends oder Vorbildes einer Bestattung aus dem Fernsehen, deren Atmosphäre nachgebildet werden sollte, und in den anderen beiden Fällen persönliche Bezüge und Erinnerungen, die die Auswahl begründeten. Wahrscheinlich sind für die Verstorbenen selbst ebenso wie für die Angehörigen hauptsächlich Begründungen relevant, die in persönlichen Bezügen liegen, als organisatorische oder rein funktionale Begründungen.

Dass organisatorische Beweggründe weniger berücksichtigt werden zeigt beispielsweise der in einem Interview geäußerte Wunsch, dass der Chor, in dem der Vorsorgekunde singt, auf der Beerdigung engagiert werden solle. Hier stehen die persönlichen Bezüge über dem der Organisation eines aus vielen Leuten bestehenden Chores.

Das Alter des Verstorbenen hat insofern einen Einfluss auf die Auswahl der Musik, als dass auch hier vor allem auf persönliche Wünsche des Verstorbenen Rücksicht genommen wurde. Es wird auch insgesamt kaum jüngere Menschen geben, die Kunden in der Bestattungsvorsorge sind und dann die Gestaltung ihrer Begräbnisfeier selbst festlegen. Die Fälle, in denen in dieser Studie die Musik selbst ausgewählt wurde, waren alle über 80 Jahre alt. Aus diesem Grund sind es gerade bei jüngeren Menschen die Angehörigen, die die Musik auswählen und dann vor allem nach persönlichen Kriterien (vgl. Kap. 7.1.1.4.1.) oder aber auch nach ‚Trends‘ entscheiden.

Hinsichtlich der Art und Weise des Todes ist nicht weiter bemerkenswert, dass vor allem bei unvorhersehbarem Ableben des Verstorbenen nicht der Verstorbene selbst die Musik auswählt. Daher greifen bei plötzlichem Ableben erneut die unter Kap. 8.2.1., 8.2.2. und 8.2.3. beschriebenen Auswahlvorgänge der übrigen an der Bestattung beteiligten Personen.

Die Ergebnisse hinsichtlich der musikalischen Aktivität der Verstorbenen zu Lebzeiten bestätigen, dass in der Gestaltung der Begräbnisfeier auch musikalisch vor allem auf das vergangene Leben des Verstorbenen in individueller Weise Bezug genommen wird. Bei den ehemals musikalisch aktiven Verstorbenen konnte festgestellt werden, dass hier auch vermehrt aktiv musiziert wurde, bzw. auch die Musik selbst oder durch Angehörige ausgewählt wird.

8.3. Funktionen und Wirkung

Die Funktion der eingesetzten Musik steht nach den Erkenntnissen dieser Untersuchung unter anderem in Abhängigkeit von der Platzierung der Musik im Ablauf der Begräbnisfeier.

Am Anfang einer Begräbnisfeier besteht die Funktion der Musik hauptsächlich darin eine ansprechende Atmosphäre zu schaffen, wozu es gehört störende Umgebungsgeräusche zu übertönen aber auch den Trauergästen dabei Unterstützung zu leisten zur Ruhe kommen zu können. Hier wurde in den meisten Fällen Musik gespielt, die nicht in direktem persönlichem Bezug zum Verstorbenen steht, was vor dem Hintergrund der in Kap. 3.1. und 3.2. beschriebenen Vorgänge der Wirkung von Musik mit persönlichen Bezügen auf die Gefühlswelt mit der intendierten Funktion des Beruhigens durchaus sinnvoll erscheint.

Im weiteren Verlauf einer Begräbnisfeier kann es zunächst sein, dass die Musik auch als Überbrückung zwischen verschiedenen Abschnitten dient. Damit schafft sie aber gleichzeitig Raum für die Trauernden über die vorherigen Worte oder Handlungen nachzudenken. Hier ist der Musik also eine Art Doppelfunktion zuzuschreiben, da sie nicht nur Raum für Gedanken schafft, sondern gleichzeitig der Stille, die eventuell von Angehörigen als unangenehm emp-

funden werden kann, entgegenwirken kann. Innerhalb der Funktion der Überbrückung wurde unter anderem auch beschrieben, dass Redner oder Geistliche zuweilen Bezug auf den Inhalt eines Liedes nehmen, sodass die bloße Funktion der Überbrückung inhaltlich ausgefüllt wird. Im Verlauf der Trauerfeier aber wird vor allem am Ende eher die Musik mit persönlichen Bezügen eingesetzt, sodass hier unter anderem durch den Einsatz der Musik der Trauerprozess unterstützt werden soll. Weiter oben wurde schon deutlich, dass durch die persönlichen Bezüge zur Musik Assoziationen geweckt werden können. Damit werden durch die persönliche Musik, hier wieder mit Stroebe/Schut (2001) gesprochen vor allem verlustorientierte Momente innerhalb des Trauerprozesses angesprochen, was man sicherlich auch als eine Form des Trostes in Form von guten Erinnerungen an den Verstorbenen auslegen kann. Somit könnte man durchaus von einer Unterstützung des Trauerprozesses durch das Verwenden persönlicher Musik sprechen. Die Funktion der Unterstützung des Trauerprozesses ist als übergeordnete Funktion des Hervorrufens oder Verstärkens von Emotionen zu sehen, das auch eine Einflussnahme auf den Trauerprozess sein kann.

Die Emotionale Wirkung selbst ist wie unter Punkt 8.2.3. schon erwähnt in ihrer Intention bei den Bestattern durchaus unterschiedlich angelegt. Die beobachtbare Wirkung hingegen gleicht sich auf den meisten Bestattungen relativ deutlich. Eine spontan zuerst genannte Reaktion ist das Weinen und Schluchzen, von dem die Bestatter berichten. Interessant ist hier, dass der Auslöser der beobachteten Reaktionen scheinbar bei dem größten Anteil erst das Einspielen der Musik ist. Einer der Befragten drückte das folgendermaßen aus: „Da kann vorher der Redner und der Pfarrer erzählen, was er will. Du kriegst nie so eine emotionale Reaktion zurück, wie in der Sekunde, wenn die ersten Klänge kommen, von diesem Lied.“³²⁴ Die jeweils beobachtbare Reaktion kann hier vielleicht auch als Spiegel der dazu gefühlten Emotion dienen, was sicherlich jedoch genauerer Nachweise bedarf. Während das Weinen und Schluchzen zunächst weniger auf freudige Gefühle hindeutet, ist es eher das Lächeln oder Schmunzeln, das darauf hinweist. Die durch die Musik hervorgerufenen Assoziationen oder Erinnerungen scheinen teils so stark zu sein, dass sie sogar einen Dialog mit dem Verstorbenen hervorrufen. Bildlich gesprochen kann hier gesagt werden, was bisher vielleicht unausgesprochen bleiben musste. Sodass der durch das Einspielen der Musik ausgelöste Dialog durchaus befreiende Wirkung haben kann. Genauer geklärt werden müsste hier sicherlich, inwiefern die Musik nicht einfach den zeitlichen und atmosphärischen Rahmen für das Reden bietet oder das Reden tatsächlich auch durch das Einspielen der Musik selbst ausgelöst wird.

³²⁴ Bestatterinterview Nr. 5, S. 2.

Die Reaktion der Gänsehaut, die sicherlich als eine Art Chill-Erleben interpretiert werden kann, wurde innerhalb dieser Untersuchung leider nur durch die Bestatter selbst wiedergegeben. Keinesfalls ausgeschlossen werden kann jedoch, dass auch bei den Trauergästen eine solche Reaktion vorliegt, die jedoch schwierig von außen zu beobachten ist. Jedoch lässt sich sagen, dass gerade auch bei der Bestattung das Chill-Erleben sicher eine wesentliche körperliche Reaktion auf das Einspielen von Musik ist. Vor dem Hintergrund der Studien Panksepps (1995) wurde schon aufgezeigt, dass es gerade die Musik mit persönlichen Bezügen ist, die Chills hervorrufen kann, was in Form von Weinen durchaus auch bei den Bestattungen beobachtet werden konnte. Aber auch bei Musik, zu der die Trauergäste keinen persönlichen Zugang haben, wurden Momente beispielsweise des Weinens berichtet, die Parallelen zu dem beschriebenen Chill-Phänomen aufweisen. Dies stimmt in gewisser Weise ebenfalls mit den Untersuchungen Panksepps (1995) überein, der vor allem bei trauriger bzw. melancholischer Musik, die in solchen Fällen zumeist von den Bestattern ausgewählt wird, vermehrt Chills nachweisen konnte.

Insgesamt lässt sich sagen, dass vor allem die persönliche Musik als Emotionen auslösendes Moment aufgrund der vorliegenden Ergebnisse für eine gefühlsbetonte Gestaltung einer Trauerfeier ein notwendiger Bestandteil ist. Gleichsam muss aber gesagt werden, dass die genauen Zusammenhänge vor allem auch zum Chill-Erleben hier in weiteren Untersuchungen noch hergestellt werden müssen. Beispielsweise der Zusammenhang zwischen den beobachtbaren Reaktionen und den damit eventuell zusammenhängenden Emotionen müsste noch genauer empirisch nachgewiesen werden. Auch wäre hier ein Ansatzpunkt für die Erforschung situativer Musikpräferenzen, wozu jedoch in beiden Fällen vor allem Angehörige befragt werden müssten.

9. Ergebnisdiskussion

An dieser Stelle sollen Methode und Inhalt rückblickend noch einmal kritisch diskutiert werden. Wie weiter oben schon angemerkt ist zunächst zu hinterfragen, inwiefern Bestatter den umfassendsten Einblick in das behandelte Themenfeld haben. Sicherlich sind Bestatter als Organisatoren und mittlerweile oft auch Durchführende einer Begräbnisfeier nicht wegzudenkende Ansprechpartner in der Frage des Musikeinsatzes bei Bestattungen, jedoch stellte sich innerhalb der Interviews schließlich heraus, dass diese in Fragen des Einsatzes der kirchenmusikalischen Stücke innerhalb einer Trauerfeier keine allumfassende Einsicht haben, da die Klärung dieser Fragen zu einem Großteil dem Geistlichen überlassen sind. Daher wäre wün-

schenswert Geistliche zu diesem Thema ebenso zu befragen. Wenngleich die Meinungen über diesen Auswahlvorgang insgesamt relativ einhellig waren. Vorteil der Bestatter als befragte Experten ist sicherlich aber der Überblick über die Grenzen der Konfessionen hinaus, den Geistliche oder konfessionsgebundene Kirchenmusiker so nicht hätten. Die Größe der Stichprobe könnte hinsichtlich der Interviews sicherlich erhöht werden, jedoch waren die Ergebnisse im Vergleich der Interviews wenig widersprüchlich, sodass vermutet werden kann, dass auch eine größere Anzahl von Interviews zu ähnlichen Ergebnissen führen würde. Anders verhält es sich mit den Protokollbögen, bei denen die zu Stande gebrachte Stichprobe zwar zweckmäßig jedoch in größerem Umfang sicherlich noch aussagekräftiger hinsichtlich der Ergebnisse von lokalen Unterschieden oder in der Frage des Repertoires gewesen wäre. Methodisch wären im Bezug auf die Protokollbögen wahrscheinlich eine noch genauere Aufgabenstellung sinnvoll gewesen, da die Befragten die auf dem Bogen auszufüllenden Spalten beispielsweise hinsichtlich der Auswahlbegründung teilweise unterschiedlich interpretierten. Sicherlich wäre es aber erst aufgrund der vorliegenden Ergebnisse eher möglich noch mehr vorgegebene Antwortmöglichkeiten, die in gewisser Weise die Interpretationsfreiheit einschränken, auszuwählen. Ebenso ist durch den Einsatz der Fragebögen deutlich geworden, dass das Teilnehmen an einer solchen Studie eher ein nicht unbedingt gewollter zusätzlicher Zeitaufwand ist, weshalb die Antworten auf den Protokollbögen in ihrer Ausführlichkeit stark variierten. Ferner handhaben die Bestatter es in der Praxis sehr unterschiedlich, ob der Begräbnisfeier selbst auch beigewohnt wird, oder ob der Bestatter eher im Hintergrund agiert, weshalb das Einsetzen solcher Fragebögen auch teils einen Eingriff in den gewohnten Arbeitsablauf bedeutete. Dem könnte man auch dadurch entgegenwirken, vielleicht wie oben schon angemerkt alternativ selbst Bestattungen zu protokollieren, was jedoch mit großem organisatorischem Aufwand verbunden wäre, wollte man unterschiedliche Orte und Bestattungsinstitute besuchen. Zudem müsste hier sicherlich die Erlaubnis von Angehörigen eingeholt werden.

In der Durchführung der Interviews wurde deutlich, dass der Interviewleitfaden durch die Ergänzung weiterer Fragen eine umfassendere Form bekommen hätte. Beispielsweise hätte auch in den Interviews eine genauere Differenzierung zwischen beobachteter und intendierter Wirkung stattfinden können, um eine differenziertere Gegenüberstellung zu gewährleisten.

Ferner mussten aufgrund der Erfahrung der ersten Interviews Fragen zur Anzahl der Bestattungen und der Berufserfahrung, die vor allem dazu dienen sollten die Aussagekraft der Antworten einschätzen zu können, ausgelassen werden, da diese direkt zu Beginn des Interviews teilweise zu einem Misstrauen gegenüber dem Interviewenden führten.

Hinsichtlich der Interpretation der Ergebnisse wurde auf unterschiedliche Art versucht die Musikauswahl nicht nur pragmatisch, sondern auch psychologisch zu Begründen. So konnte aufgezeigt werden, dass die Forschungserkenntnisse hinsichtlich situativer Musikpräferenzen, die aufzeigen, dass wahrscheinlich unterschiedliche Verarbeitungsmuster hinsichtlich der Trauer ebenfalls eine Rolle spielen, auch in der konkreten Situation von Trauer scheinbar eine Rolle spielen. Die vorher ausgesprochenen Erwartungen hinsichtlich der Individualität der Begräbnismusik konnten in vollem Umfang bestätigt werden, sodass die Sinnhaftigkeit der Erhebung eines Standardrepertoires der Bestattungsmusik durchaus angezweifelt werden konnte. Demgegenüber wäre es im Anschluss an diese Untersuchung vor allem wichtig sich auf einen der aufgebrochenen Aspekte der Trauermusik zu beschränken und diesen in einer – sicherlich in angemessenem Umfeld, Umfang und mit der nötigen Pietät – Befragung von Trauernden näher zu beleuchten. Zunächst wäre die konkrete Wirkung der Trauermusik auf die Emotionen der Angehörigen ein sinnvolles Befragungsfeld, da sich hier eine Facette unterschiedlicher Wirkungen aufgetan hat, die nur in einer Befragung von Angehörigen konkret mit deren Emotionen verknüpft werden kann. Ebenso wäre die Untersuchung situativer Musikpräferenzen anhand einer Angehörigenbefragung eine weiterhin konkretere Möglichkeit, um die alltäglichen Präferenzen auch den situativen gegenüberstellen zu können.

10. Fazit

Schließlich bleibt zu fragen, inwiefern die oben dargestellten Ergebnisse in der Bestattungspraxis einen Nachklang finden können. Verwunderlich ist, dass es nach Aussagen von Bestattern trotz der vielen Funktionen und Wirkungen der Musik bei einem Begräbnis und den Möglichkeiten, die sie im Einfluss auf die Trauer der Menschen haben kann, noch immer Bestattungen gibt, bei denen keine Musik eingesetzt wird. Es sollte selbstredend kein Ziel sein, Trauernde in dieser Frage zu bedrängen und den bewussten Einsatz in jedem Fall zu fordern, jedoch könnte das Thema der Musik in der Vorbereitung einer Begräbnisfeier gezielter angesprochen werden, wie es in manchen Fällen schon geschieht. Denn trotz der Abkehr von kirchlichen Strukturen zeigen Formen der Trauerfeier, die die kirchlichen Begräbnisfeiern mittlerweile oft ersetzen und beispielsweise durch freie Redner gestaltet werden, dass ein Bedürfnis nach Transzendenz im Menschen angelegt ist. Hier bietet vor allem – wenn nicht gar ausschließlich – die Musik Möglichkeiten diesem Bedürfnis Rechnung zu tragen, wenn sie bewusst ausgewählt wird und nicht als gestalterisches Beiwerk verkümmert, weil die Fähigkeit Musik wahrzunehmen grundsätzlich jedem Menschen gegeben ist. In den Interviews wurde deutlich, dass viele Angehörige bezüglich der Musikauswahl Ressentiments und Unsicherheiten gegenüber der Angemessenheit von beispielsweise der Lieblingsmusik des Verstorbenen bei einer Bestattung hegen. Allen voran ist es sicherlich die Aufgabe der Bestatter diese Unsicherheiten aufzufangen und zwischen den Wünschen der Angehörigen und den Möglichkeiten auf dem Friedhof zu vermitteln. Denn wie die Untersuchung zeigt gibt wahrscheinlich nur sehr wenig Titel oder Möglichkeiten die im Interesse einer sehr persönlichen Gestaltung einer Trauerfeier nicht möglich sind. Der Bestatter als Vermittler zwischen den unterschiedlichen Interessen muss dabei, wie auch schon Feldberg (2007) festhielt, weniger über musikwissenschaftliche Kenntnisse verfügen als vielmehr eine gewisse Sensibilität für die Wünsche der Angehörigen entwickeln, die einer der Hauptgründe für die Auswahl der Musik sind.

Demgegenüber gibt es hier auch Angehörige oder Verstorbene, die über keinen musikalischen Bezug oder spezielle musikalische Präferenzen, die ihre Persönlichkeit auszeichnen, verfügen. Jedoch muss hier festgehalten werden, dass der Hintergrund der Panksepp Studie (1995) aufzeigt, dass es den Angehörigen durchaus ‚egal‘ sein kann welcher genaue Musiktitel gespielt wird, jedoch ist die Art der Musik, die dann erklingt, in keinster Weise ‚egal‘, sodass selbst die Musik ohne persönliche Bezüge zum Verstorbenen oder den Angehörigen, eine wesentliche Rolle im emotional gestalterischen Rahmen einer Begräbnisfeier spielt. Daher darf die

herrschende Individualität nicht als eine Beliebigkeit interpretiert werden, denn bewusst ausgewählt hat die Musik die in dieser Arbeit dargestellten vielfältigen Möglichkeiten.

Weiter oben wurde schon auf die Möglichkeiten des vermehrten Einsatzes von ‚live‘-Musik bei Begräbnisfeiern hingewiesen. Eine größere Wirkung auf emotionale Vorgänge ist hier sicherlich noch näher empirisch nachzuweisen, jedoch zeigt die Erfahrung der Bestatter, dass ‚live‘-Musik – neben der Begleitung der kirchlichen Gesänge – einen größeren Anklang bei den Trauergästen findet. Daher ist hier noch einmal der oben gemachte Vorschlag anzubringen auch popularmusikalische Werke in entsprechend reduzierter Form, wie es bei Werken der Klassik oder Romantik beispielsweise durch Klavierauszüge geschieht, aktiv musizierend bei Bestattungen einzubinden.

Vor allem aus Kap. 7.1 (Repertoire) aber auch aus dem folgenden zu den Aussuchenden wurde ersichtlich, dass die musikalischen Unterschiede bei den Bestattungen den Gemeinsamkeiten weitaus überlegen sind und Repertoirelisten lediglich eine Schnittmenge aus oft unterschiedlichen Gründen gespielten gleichen Titeln sind. Daraus sollte als praktische Unterscheidungshilfe in der Theorie eine Erweiterung der Begrifflichkeiten erfolgen, wie sie Feldberg (2007) schon geprägt hat. Seine Unterscheidung zwischen anlassgebundener Trauermusik, die speziell für den Anlass eines Begräbnisses komponiert wurde, und anlassungebundener Trauermusik, die für andere Anlässe komponiert jedoch bei Bestattungen verwendet wird, bleibt dabei weiterhin gültig. Jedoch sollte aufgrund der obigen Erkenntnisse eine Erweiterung um die Gebundenheit an die verstorbene Person, die eigentlich die wichtigste Säule in der Auswahl und der Beurteilung der Angemessenheit der Musik darstellt, erfolgen. Diese Gebundenheit kann sich sicherlich zum einen wie oben (Kap. 6.1.1.1.) deutlich wurde in musikalischen Präferenzen zu Lebzeiten, aber auch in persönlichen oder inhaltlichen Verbindungen zu den Trauergästen äußern. So kann es auf der einen Seite anlassgebundene Trauermusik geben, die zusätzlich personengebunden ist, wie es beispielsweise Auftragswerke an bestimmte Komponisten sind oder Stücke die aus Gründen der Verarbeitung von Trauer geschrieben wurden und bei Bestattung zu Gehör gebracht werden. Auf der anderen Seite gibt es weiterhin anlassgebundene Trauermusik, die jedoch personenungebunden ist, was nicht ausschließt, dass durch die Biographie des Verstorbenen Musik, die zunächst personenungebunden scheint zu personengebundener Trauermusik wird. Weiter differenzierend gibt es ferner anlassungebundene Musik, die zunächst zusätzlich personenungebunden ist. Den größten Teil der gespielten Musikstücke machen auch in dieser Untersuchung diejenigen aus, die schließlich anlassungebunden, jedoch aber personengebunden sind. Damit ergibt sich als ein Ergebnis

dieser Arbeit das nachfolgende Schema für die Ausdifferenzierung von Musik bei Begräbnisfeiern.

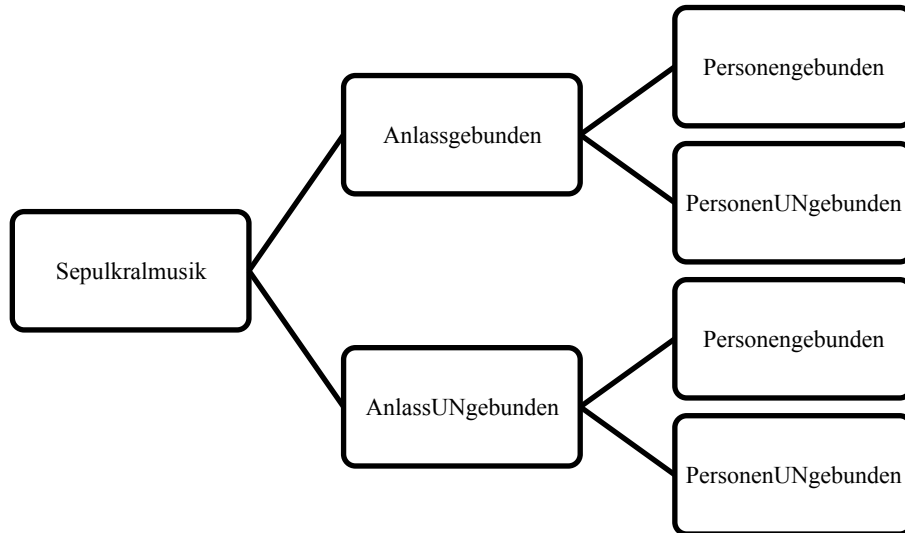


Abbildung 6: Ausdifferenzierende Begrifflichkeiten der Sepulkralmusik.

Mit den vielfältigen Möglichkeiten der Sepulkralmusik – auch gegenüber dem Wort – der Trauer gestalterischen Ausdruck zu verleihen, von ihr abzulenken, ihr eine Richtung zu geben, eventuell ihre Art und Weise darzustellen oder schlicht die passende Atmosphäre für sie zu schaffen, bleibt also mit Shakespeare das eingangs erwähnte Postulat in besonderer Weise zu unterstreichen: „Give sorrow music...!“.

11. Literaturverzeichnis

- Bowlby, John u.a., Separation and Loss within the Family, in: Anthony, Elwyn James (Hg.), The Child in his Family I, New York 1979.
- Bowlby, John, Attachment and Loss: Volume 3. Sadness and Depression, New York u.a. 1980.
- Ders., Das Glück und die Trauer. Herstellung und Lösung affektiver Bindungen, Stuttgart 2001.
- Bund, Leslie, Musiktherapie, Weinheim u.a. 1998.
- Clark, William George (Hg.), Macbeth. William Shakespeare, Oxford 1871.
- Cardinal, Claudia, Sterbe- und Trauerbegleitung. Ein praktisches Handbuch, Düsseldorf 2005.
- Carr, Deborah, New Perspectives On The Dual Process Model (DPM): What Have We Learned? What Questions remain? In: Doka, Kenneth J. (Hg.), Omega: Journal Of Death and Dying 61, Amityville 2010.
- Davies, John Booth, The Psychology of Music, London 1978.
- Deutsche Bischofskonferenz u.a. (Hg.), Die kirchliche Begräbnisfeier. Manuale, Trier 2012.
- Feldberg, Marcell, Trauermusik. Abschied planen und gestalten, Düsseldorf 2009.
- Freud, Sigmund, Trauer und Melancholie, in: Freud, Sigmund (Hg.), Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse IV (1916/17), Leipzig u.a. 1918.
- Ders., Die Traumdeutung, in: Mitscherlich, Alexander u.a. (Hg.), Sigmund Freud – Die Traumdeutung. Studienausgabe Band II, Frankfurt am Main 1972.
- Gembris, Heiner, Die Musik am Grab. Bedeutung von Musik in Zeiten der Trauer, in: Kalisch, Volker, musica et memoria. Trauermusik durch die Jahrhunderte, Essen 2007.
- Ders., Situationsbezogene Präferenzen und erwünschte Wirkungen von Musik, in: Behne, Klaus-Ernst u.a. (Hg.), Jahrbuch der deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie, Band 7, Wilhelmshafen 1990.
- Gläser, Jochen u.a., Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse, Wiesbaden 2006.
- Hauerland, Winfried, Eine Ergänzung für die Pastoral. Zum Manuale ‚Die Kirchliche Begräbnisfeier‘, in: n.N., Gottesdienst 17, Freiburg u.a. 2012.
- Hauschildt, Eberhard, Der Streit am Sarg um die Musik. Zur Ursache und Bewältigung von Konflikten zwischen den Beteiligten, in: Albrecht, Christoph, u.a. (Hg.), Musik und Kirche 69, Kassel 1999.
- Holmes, Jeremy, John Bowlby und die Bindungstheorie, München 2002.

Huron, David u.a., Musical Expectancy and Thrills, in: Juslin, Patrik N. u.a., Music and Emotion. Theory, Research, Applications, Oxford 2010.

Juslin, Patrik N. u.a., Introduction. Aims, Organization, and Terminology, in: Ders., Music and Emotion. Theory, Research, Applications, Oxford 2010.

Kast, Verena, Trauern. Phasen und Chancen des psychischen Prozesses, Stuttgart 1991.

Kerner, Hanns u.a., Ökumenische Segensfeiern. Eine Handreichung, Stuttgart 2012.

Kübler-Ross, Elisabeth, Interviews mit Sterbenden, Stuttgart 1971.

Leube, Bernhard, You only sing when you are winning. Über das Singen auf dem Friedhof, in: Friedrich, Lutz (Hg.), Arbeitsstelle Gottesdienst 16, Hannover 2002¹.

Luka-Krausgrill, Ursula, Art. Depression, in: Wenninger, Gerd (Hg.), Lexikon der Psychologie 1, Heidelberg 2000.

Mayring, Philipp, Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken, Weinheim u.a. 2010.

Meisner, Joachim u.a. (Hg.), Die kirchliche Begräbnisfeier. In den Bistümern des deutschen Sprachgebiets, Freiburg u.a. 2009.

Müller-Commichau, Wolfgang u.a., Wenn Männer trauern. Über den Umgang mit Abschied und Verlust, Mainz 2000.

Panksepp, Jaak, The Emotional Sources of ‚Chills‘ Induced by Music, in: Bharucha, Jamshed (Hg.), Music Perception, Berkeley 1995².

Pasiziel, Maria, Trauerräume. Trauer, Ritual und Musik, Saarbrücken 2006.

Rubin, Simon Shimshon, The Two-Track Model of Bereavement: Overview, Retrospect and Prospect, in: Neimeyer, Robert (Hg.), Death Studies 23, London 1999.

Schuler, Heinz, Zehn Thesen zu forschungsethischen Problemen in der Thanato-Psychologie, in: Howe, Jürgen u.a., Tod Sterben Trauer. Bericht über die 1. Tagung zur Thanato-Psychologie vom 4.-6. November 1982 in Vechta, Frankfurt am Main, 1984.

Schönberger, Jörg, Musik und Emotionen. Grundlagen, Forschung, Diskussion, Saarbrücken 2006.

Schwikart, Georg, Die Trauerfeier, Gütersloh 2005.

Seidel, Klaus, Musik zu Trauerfeiern. Ein Reizthema, in: Albrecht, Christoph u.a. (Hg.), Musik und Kirche 69, Kassel 1999.

Spiegel, Yorick, Der Prozeß des Trauerns, München 1973.

Spitzer, Manfred, Musik im Kopf, Stuttgart 2002.

Statistisches Bundesamt (Hg.), Statistisches Jahrbuch. Deutschland und Internationales, Wiesbaden 2012.

Stroebe, Margaret u.a., The Dual Process Model Of Coping With Bereavement: Rationale And Description, in: Neimeyer, Robert (Hg.), Death Studies 23, London 1999.

Dies., Meaning Making In The Dual Process Model Of Coping With Bereavement, in: Neimeyer, Robert A., Meaning Reconstruction & The Experience of Loss, Washington 2001.

Dies., The Dual Process Model Of Coping With Bereavement: A Decade On, in: Doka, Kenneth J. (Hg.), Omega: Journal Of Death and Dying 61, Amityville 2010.

Wittwer, Héctor u.a. (Hg.), Sterben und Tod. Geschichte – Theorie – Ethik, Stuttgart 2010.

Znoj, Hansjörg, Komplizierte Trauer, Göttingen u.a. 2004.

12. Internetquellen

Dudda, Petra u.a., <http://www.prinzessin-diana.de/beerdigung.htm>, Stadthagen 1998, Letzter Zugriff: 20.11.2012, 22:18 Uhr.

Hart, Manfred, <http://www.bild.de/10um10/2012/10-um-10/hitliste-um-zehn-meistgespielte-songs-auf-trauerfeiern-bestattungen-27312374.bild.html>, Berlin 2012, Letzter Zugriff: 26.11.2012.

Heiliger Stuhl (Hg.), http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_ge.html, Art. 119, Letzter Zugriff: 18.07.2012, 15:38 Uhr.

Pientka, Andrea, http://www.focus.de/kultur/kino_tv/beisetzung-von-dirk-bach-bachs-freunde-tanzten-zu-meat-loaf-um-den-sarg_aid_834929.html, München 2012, Letzter Zugriff: 20.11.2012, 22:16 Uhr.

Student, Christoph, Die Sterbephasen. Informationen für Helferinnen und Helfer, Bad Krozingen 2006, S. 1, siehe: <http://christoph-student.homepage.t-online.de/Downloads/Sterbephasen.pdf?foo=0.43667018832209214>, Letzter Zugriff: 20. Juni 2012, 10:49 Uhr.

13. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1, S. 35:

Znoj, Hansjörg, http://www.lptw.de/archiv/vortrag/2008/Trauer_znoj_mittwoch.pdf, Lindau 2008, Letzter Zugriff: 13.12.2012, 17:14.

Abbildung 5, S. 114:

GBV Gesellschaft für Bestattungen und Vorsorge mbH, <http://www.bestattungen.de/ueberuns/presse/pressemitteilungen/top-ten-der-trauerhits-punkband-tote-hosen-erstmal-unter-meistgespielten-liedern-auf-bestattungen.html>, Hamburg 2012, Letzter Zugriff: 13.12.2012, 17:15.