

Oliver Krämer

Stimme erforschen – Zeitgenössische Vokalmusik als pädagogische Herausforderung

Was wir unter „Singen“ und „Lernen“ verstehen, hat sich im Laufe des vergangenen Jahrhunderts erheblich verändert. Hinsichtlich des Singens haben die kompositorischen Bestrebungen der Avantgarde zu einer bewussten Ausweitung des vokalklanglich Möglichen geführt, und der Prozess der Globalisierung hat die Einsicht in die ohnehin schon vorhandene Vielgestaltigkeit des Singens in anderen Kulturen befördert. Was die Vorstellungen vom Lernen angeht, so ist in der pädagogischen Diskussion ein Paradigmenwechsel weg von einer am Sachgegenstand orientierten Logik des Lernens hin zu einer am einzelnen Lerner und seinen spezifischen Möglichkeiten orientierten Individualisierung von Lernprozessen zu verzeichnen. Bemerkenswert ist demgegenüber das konservative Verständnis, sobald beide Begriffe aufeinander treffen: „Singenlernen“ ist häufig noch immer verbunden mit der traditionellen Vorstellung der Meisterlehre und mit einem Stimmideal, das an der Arien- und Liedkunst des 18. und 19. Jahrhunderts ausgerichtet ist.

Hier soll nun ein anderer Blick auf das Singenlernen gewagt werden, ein naiv neugieriger, forschender Blick auf die menschliche Stimme mit ihren Möglichkeiten und auf vokalpädagogische Vermittlungsansätze jenseits des Imitationslernens. Als ästhetischer Gegenstandsbereich und diskursiver Ausgangspunkt dient die zeitgenössische Vokalmusik des 20. Jahrhunderts, denn oft werden dort gerade jene Bezirke der Stimme ausgelotet, die für gewöhnlich nicht Gegenstand von Lernbemühungen sind. Von der Semantik der Sprache und der Ästhetik des Belcanto befreit, entziehen sich die verwendeten Laute, Atem- und Mundgeräusche konventionellen Sinnkriterien und Schönheitsidealen. Als urtümliche Lautäußerungen sind sie hochgradig persönlich. Für die pädagogische Arbeit legt diese Art von Vokalmusik die Erprobung explorativer Lernstrategien nahe und erzieht gewissermaßen von sich aus zum sensiblen Umgang mit Individualität und Andersartigkeit.

Im Mittelpunkt der folgenden Überlegungen stehen vier konkrete Werkbeispiele. Von ihnen ausgehend, wird der Versuch unternommen, Alternativen zu entwickeln, wie im Musikunterricht sinnvoll mit Stimme umgegangen werden kann. Für jedes der vier Werke wird zunächst knapp der Entstehungskontext umrissen, um dann die künstlerische Grundintention herausarbeiten zu können. Zweitens soll deutlich werden, welcher Klangbereich der Stimme jeweils neu erschlossen wird, und drittens geht es um vokalpädagogische Anregungen, die etwa von den Besonderheiten des Kompositionsprozesses, von der ästhetischen Haltung des Komponisten oder von der spezifischen Beschaffenheit der Musik abgeleitet werden können.

Zum Ursprung zurück: die *Ursonate* von Kurt Schwitters

Am Anfang der Beispielreihe steht die *Ursonate* von Kurt Schwitters: ein Klangkonstrukt, das als so genanntes Lautgedicht gattungsmäßig eigentlich gar nicht unter die Rubrik „Musik“, sondern unter „Literatur“ subsumiert wird. Dennoch ist die Gestaltungsweise der *Ursonate* eine zutiefst musikalische, wie sich zeigen wird.

Schwitters gehört zum Dadaismus, einer Kunstrichtung, die sich im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts herausbildet und gegen die vorherrschende bürgerlich-romantische Kunsthaltung revoltiert. Der Dadaismus richtet sich gegen jegliche Form schönfärberischer Stilisierung. Die ästhetische Haltung einer „L’art pour l’art“, einer Kunst um ihrer selbst willen, wird strikt abgelehnt. Einer klassizistischen, nach formaler Vollendung und Sublimierung des Ausdrucks strebenden Kunstauffassung steht um die Jahrhundertwende die Sehnsucht nach dem Ursprünglichen gegenüber, die sich im gesteigerten Interesse für den Traum und in der Wertschätzung des Wilden, Primitiven und Archaischen zeigt. Der durch Kultivierung und Akademisierung gebändigte ursprüngliche Ausdruckswille erwacht zu neuem Leben. Die Gegenkräfte zum Artifizialen werden immer mächtiger und brechen sich schließlich Bahn in den antibürgerlich-revolutionären Manifesten der Futuristen und in der parodistischen Sinnverweigerung der Dadaisten (Marinetti 1909; Russolo 1913).

Von der Neugier nach dem Ursprung, nach den Anfängen der Kultur sind damals auch die Wissenschaften angesteckt. Der Naturforscher Charles Darwin vertritt die These, Singen sei zunächst eine Form der Liebeswerbung gewesen. In seinem Hauptwerk *The Descent of Man* (1871) entwickelt er den Gedanken, dass der Gesang funktional begründet werden könne als eine den Vögeln abgelauschte Strategie im Zuge sexueller Selektion. Die Plausibilität dieser Theorie sei hier dahingestellt. Bemerkenswert ist allerdings, dass Forscher jener Zeit sich überhaupt den Kopf zerbrechen über Ursprungsmomente, sich gedanklich zurückbegeben in die Vorzeiten der Zivilisation und nach möglichen Entstehungsgründen fragen, um zu begreifen, warum Menschen überhaupt singen und musizieren.¹

Ähnliches macht Schwitters auch mit der *Ursonate*. Sie ist das Zeugnis einer künstlerischen Annäherung an die Urlaute des Menschen: eine Mixtur stimmlicher Artikulationen noch vor der Trennung in die Bereiche des Singens und Sagens. In den Jahren zwischen 1921 und 1932 entstanden und in mehreren Fassungen ausgeführt, ist sie eines der komplexesten Beispiele dadaistischer Lautpoesie, einer neuen Gattung moderner Lyrik, die das klangliche Grundmaterial der Sprache nicht in seiner semantischen Funktion

¹ Auch in der gerade erst sich etablierenden Musikwissenschaft werden zu dieser Zeit verschiedene Ursprungstheorien diskutiert. Der Berliner Gelehrte Carl Stumpf sieht den Ursprung der Musik wie Darwin zwar ebenfalls in der menschlichen Stimme und nicht im Rhythmus begründet, erklärt die Herausbildung des Singens allerdings als Verständigungsnotwendigkeit: „*Der Hypothese mögen wir den viel ausgesprochenen Gedanken zu Grunde legen, dass alle Künste aus der Praxis des Lebens geboren sind. Aber welche Tat und welches praktische Bedürfnis war der Anfang der Musik? Möglicherweise waren mehrere verschiedene Anlässe beteiligt. Doch möchte ich es als eine nicht unwahrscheinliche Vermutung hinstellen, dass das Bedürfnis akustischer Zeichengebung im Spiele war. Wir wollen dabei zunächst nur die menschliche Stimme als Tonwerkzeug voraussetzen. Versucht man auf größere Entfernung hin jemand durch die Stimme ein Zeichen zu geben, so verweilt die Stimme mit großer Stärke fest auf einem hohen Ton, wie er naturgemäß eben durch die stärkste Anspannung der Stimmlippen hervorgebracht wird [...]. Dieses Verweilen auf einem festen Ton ist, meine ich, der erste Schritt zum Gesang, es zieht die Grenzlinie gegen das bloße Sprechen.*“ (Stumpf 1911, S. 26)

verwendet, sondern von Sinn und Bedeutung befreit.² Ohne den Aussagegehalt lassen sich die Laute und Lautkombinationen nun unter rein musikalischen Gesichtspunkten verwenden und wie kompositorische Motive zu Formgebilden zusammensetzen – so wie im dritten Satz der Ursonate, dessen formtypischer Gegensatz sich durch die vorwiegende Verwendung von Konsonanten im Scherzo und von Vokalen im Trio ergibt (Abb. 1).

trio (<i>äußerst langsam vorzutragen.</i>)		
Ziiuu iuuu	(N)	3
ziiuu aaau		
ziiuu iuuu		
ziiuu Aaa		
.....		
Ziiuu iuuu		3
ziiuu aaau		
ziiuu iuuu		
ziiuu Ooo		
.....		
Ziiuu iuuu		3
ziiuu aaau		
ziiuu iuuu		
.....		
scherzo		III
Lanke trr gll (<i>munter</i>)	(O)	8
pe pe pe pe pe		
Ooka ooka ooka ooka		
.....		
Lanke trr gll		III
Pii pii pii pii pii		9
Züüka züüka züüka züüka		
.....		
Lanke trr gll		III
Rrmp		4
Rrnf		
.....		
Lanke trr gll		
Ziiuu lenn trll?		3
Lümpff tümpff trll		10
.....		
Lanke trr gll		II
Rrumpff tilff too		4

Abb. 1: Kurt Schwitters: *Ursonate, III. Teil (Ausschnitt)*. In: Kurt Schwitters: *Anna Blume und andere. Literatur und Grafik*. DuMont Buchverlag, Köln 1997 (Neuaufgabe), S. 409.

² In ihrer endgültigen Fassung veröffentlichte Schwitters die Ursonate 1932 in seiner Zeitschrift „Merz“.

Auch wenn sich der Skandal für unsere Ohren heute in Grenzen hält, weiß man aus Zeitzeugenberichten, wie provokant die Rezitation der Ursonate auf das damalige Publikum gewirkt haben muss, weil der menschlichen Stimme hier einen neuer, vermeintlich sinnloser Klangbereich erschlossen wird: der Klangbereich des reinen Lauts (vgl. die Zeitzeugenschilderung in Richter 1978, S. 144/145).

Zwei Aspekte sind es, die für den pädagogischen Umgang mit der Stimme davon abgeleitet werden können: nämlich erstens das Lernen beim Elementaren ansetzen zu lassen und sich zweitens dabei durchaus auch dem Wilden zu widmen. „*Nichts kann existieren ohne Ordnung – nichts kann entstehen ohne Chaos.*“ Von Albert Einstein stammt diese Einsicht und erinnert wie Schwitters' Ursonate daran, dass das Wilde, chaotisch Vorfindliche, noch nicht Domestizierte der Ursprung aller Schöpfung ist, weil nur aus ihm, jenseits von Plagiat und Imitation, wirklich Neues erwachsen kann.

Ein Bildungskonzept, das beim Elementaren und Fundamentalen ansetzt, propagierte Wolfgang Klafki bereits in den 1960er-Jahren (Klafki 1959). Auf Musikunterricht und speziell auf das Singen bezogen, bedeutet das: Egal, welche Lieder wir im Anfangsunterricht singen, sie sind bereits Zeugnisse einer hoch entwickelten Kulturstufe. Musikalisches Lernen als ein Ergründen des Ursprungs müsste demgegenüber früher ansetzen: bei stimmlichen Klangspielen, bei der Nachahmung von Naturgeräuschen oder bei der Erfindung eigener Fantasiesprachen und vokaler Ursprungsmusiken. Jemand, der in dieser Weise bereits in den 1970er-Jahren musikpädagogisch gearbeitet hat, ist der kanadische Komponist Raymond Murray Schafer. Sein Buch „*Wenn Wörter klingen*“ (1972, orig. 1970) ist gewissermaßen ein Kursus elementarer Vokalpädagogik in fünfzehn Lektionen. Im Vorwort schreibt er:

„Ich bin nicht von der Tradition der Gesangskunst ausgegangen. Ungefähr dort, wo sie anfängt, hören wir auf. Meine Absicht war, den elementaren Wortlaut wieder zur Geltung zu bringen, noch einmal ganz von vorn anzufangen, ähnlich wie der Mensch der Frühzeit, der zwischen Singen und Sprechen, Sagen und Sich-hören-lassen noch nicht unterscheiden konnte.“ (Schafer 1972/1970, S. 6)

Auf welche Weise sich Schafer dem Ursprünglichen nähert, zeigt Abb. 2: eine zweistimmige grafische Spielvorlage auf der Basis unterschiedlicher Emotionslaute. Der musikalische Ablauf entspricht den beiden verschlungenen Pfeilverläufen, an denen sich die Stimmgruppen entlanghangeln können:

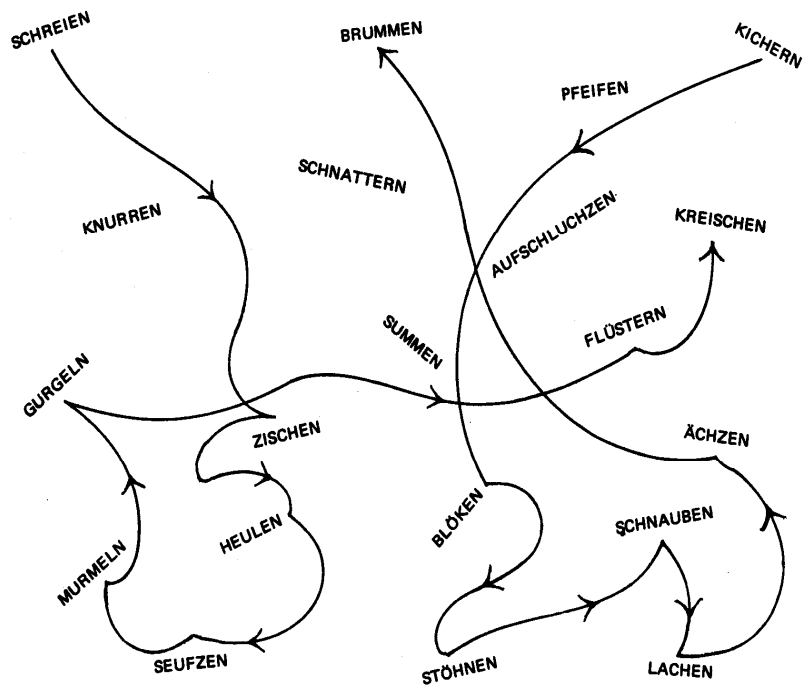


Abb. 2: Raymond Murray Schafer: ... *Wenn Wörter klingen.*
Das neue Buch vom Singen und Sagen. Universal Edition,
 Wien 1972 (orig. 1970), S. 30.

Nach erster Orientierung und Erprobung steht die klangliche Differenzierung im Zentrum der musikpädagogischen Arbeit. Es geht um die Auffächerung verschiedener Arten des Ächzens, Stöhnens und Knurrens und um die Sensibilisierung für deren spezifische Klangqualitäten.

Vielfarbigkeit als Gestaltungsaufgabe: die *Aria* von John Cage

Das zweite Werkbeispiel ist die *Aria* von John Cage, und die Annäherung an dieses Stück soll unter dem Gesichtspunkt der Vielfarbigkeit erfolgen.³ Vielfarbigkeit hat in Bezug auf Musik des 20. Jahrhunderts zwei Bedeutungsnuancen. Vielfarbigkeit meint einerseits einen bis dahin nicht gekannten Klangfarbenreichtum und andererseits den Pluralismus an Stilen, der sich nach der Jahrhundertwende einstellt.

Zunächst aber zum Klangfarbenreichtum: Betrachtet man abendländische Kompositionsgeschichte überblicksartig, lässt sich feststellen, dass die verschiedenen Zeitalter und Epochen nacheinander einzelnen musikalischen Parametern besondere Aufmerksamkeit schenkten. Dies lässt sich an den jeweils neuen Errungenschaften musikalischer Notation ablesen. Zunächst wurden mit der Neumenschrift Tonhöhen fixiert. Mit der Mensuralnotation ließen sich später dann auch Tondauern und Rhythmen festhalten, und mit den Zusatzzeichen der modernen Notenschrift wurde schließlich die differenzierte Festlegung der Dynamik möglich.⁴ Im Übergang zum 20. Jahrhundert war die Klangfarbe gewissermaßen der letzte noch zu erobernde Teilbezirk und übte daher eine besondere Faszination auf die Komponisten aus. Entsprechend endet Schönbergs Harmonielehre (1911) mit einem visionär-hymnischen Absatz über „Klangfarbenmelodien“:

„Das scheint eine Zukunftsphantasie und ist es wahrscheinlich auch. Aber eine, von der ich fest glaube, dass sie sich verwirklichen wird. Von der ich fest glaube, dass sie die sinnlichen, geistigen und seelischen Genüsse, die die Kunst bietet, in unerhörter Weise zu steigern imstande ist. Von der ich fest glaube, dass sie jenem uns

³ Cage komponierte die *Aria* im November/Dezember des Jahres 1958 in Mailand. Die Uraufführung fand am 5. Januar 1959 durch Cathy Berberian statt. Eine Aufnahme der *Aria* mit der britischen Mezzosopranistin Linda Hirst findet sich auf der CD *Songs Cathy Sang*. Virgin Classics VC 7 90704-2. Erscheinungsort und -jahr: Großbritannien 1988.

⁴ Zunächst in Form diskreter Lautstärkeniveaus in der Terrassendynamik des Barockzeitalters, später dann ab der Vorklassik auch im kontinuierlichen Übergang als *crescendo* bzw. *decrescendo*.

näher bringen wird, was Träume uns vorspiegeln; dass sie unsere Beziehungen zu dem, was uns heute unbelebt scheint, erweitern wird, indem wir dem Leben von unserem Leben geben, das nur durch die geringe Verbindung, die wir mit ihm haben, vorläufig für uns tot ist. Klangfarbenmelodien! Welche feinen Sinne, die hier unterscheiden, welcher hochentwickelte Geist, der an so subtilen Dingen Vergnügen finden mag! Wer wagt hier Theorie zu fordern!“ (Schönberg 1986/1911, S. 503-504)

Realisiert findet sich solcher Klangfarbenreichtum einerseits in den fragilen Miniaturen der Wiener Schule, andererseits in der Erweiterung des Orchesterapparats durch zusätzliches Schlaginstrumentarium und schließlich in der Erforschung vollkommen neuer Klangdimensionen in der elektronischen Musik nach dem Zweiten Weltkrieg. Die klangfarbliche Neubewertung der menschlichen Stimme lief diesen Entwicklungen zeitlich hinterher. Erst ab den späten 1950er-Jahren begann man, die Möglichkeiten vokaler Klangfarben verstärkt auszuloten: mit Stockhausens „*Gesang der Jünglinge*“ (1955) in Hinblick auf elektronische Verfremdung und mit Ligetis „*Aventures*“ (1962) in Hinblick auf die Annäherung und Verschmelzung stimmlicher und instrumentaler Klang-erzeugung.⁵

⁵ Genau genommen vollzog sich die klangfarbliche Neubewertung der menschlichen Stimme in der Musik des 20. Jahrhunderts in zwei Wellen. Zunächst schufen die Komponisten der Zweiten Wiener Schule mit dem Melodram eine eigenständige Gattung neben dem traditionellen Kunstlied, wobei sie die menschliche Stimme in jenen merkwürdigen Mischbezirk des Sprechgesangs führen, der für heutige Ohren eine recht eigensinnige Synthese aus exaltierter Rezitation und melismatischem Singsang darstellt. Die dahinter wirksame Absicht einer expressionistischen, die emotionalen Grenzen auslotenden Gefühlsintensivierung steht allerdings noch deutlich in spätromantischer Tradition. Der Klang der Stimme steht trotz neuer Farbigkeit noch immer im Dienst der Textbotschaft sowie der künstlerischen Intention und dem Ausdrucksbedürfnis des Komponisten. Ein reines Farbenspiel stimmlicher Laute wird erst möglich in der Nachfolge der dadaistischen Experimente, die der entscheidende Schritt waren, die stimmlichen Äußerungen vom sprachlichen Bedeutungszwang zu befreien, und realisiert sich schließlich in den oben beschriebenen kompositorischen Meilensteinen.

Wie bereits erwähnt, lässt sich Vielfarbigkeit allerdings auch als Stilpluralismus interpretieren. Zunächst bezeichnet der Begriff nur das zeitliche Nebeneinander verschiedener Kunstrichtungen. Mit dem Prinzip der Collage wird schließlich aber auch der Stilmix innerhalb eines Werkes möglich.

John Cages *Aria* ist eine Komposition für Solostimme, die den Aspekt der Vielfalt gezielt zum Thema macht. Die vorangestellte Spielanweisung verlangt von der Interpretin das Agieren in zehn verschiedenen Gesangsarten, wobei die konkrete Auswahl ihr selbst überlassen bleibt. Als Orientierungshilfe nennt Cage allerdings jene Stilpalette, für die sich Cathy Berberian, die Widmungsträgerin und Sängerin der Uraufführung, entschieden hat. Sie wählte so unterschiedliche Stile wie „Jazz“, „Sprechstimme“, „Marlene Dietrich“ und „orientalisch“. In der Partitur ist der melische Verlauf durch seismografische Linien angegeben, die je nach Gesangsstil anders gefärbt sind. Schwarze Quadrate symbolisieren Zusatzgeräusche, deren Auswahl ebenfalls der Interpretin obliegt und für deren Erzeugung sie die Stimme, den Körper, zusätzliche Percussion-Instrumente bzw. anderweitige mechanische oder elektronische Klangerzeuger verwenden kann (Abb. 3).

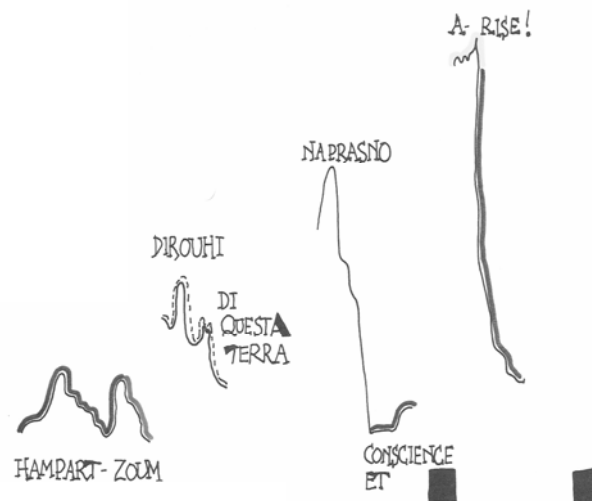


Abb. 3: John Cage, *Aria*. Edition Peters, S. 1.

Der Text der *Aria* ist ein Mix aus dem Laut- und Wortreservoir fünf verschiedener Sprachen. Der schnelle Wechsel zwischen den Stilen und Sprachen verlangt von der Interpretin ein nicht zu unterschätzendes Maß an stimmlicher Virtuosität und Flexibilität.

Die kompositorische Grundhaltung, die sich hier auftut, ist pädagogisch anregend in zweierlei Hinsicht. Erstens geht Cage nicht mehr von einem homogenen Klangideal aus, sondern postuliert stattdessen Vielfalt als erstrebenswertes Gut. Und zweitens besteht er nicht auf Kontrolle, sondern gibt Verantwortung ab. Nicht das, was er als Komponist will, sondern das individuelle Vermögen der Interpretin ist für das Klangergebnis entscheidend. Zwar wird sie vom Komponisten dazu angeregt, ihr stimmliches Repertoire zu durchforsten und wenn nötig zu erweitern. Was aber am Ende dabei herauskommt, bleibt offen und orientiert sich an ihren individuellen Möglichkeiten und Motivationen. Diese prinzipielle Offenheit wirkt der Bevorzugung irgendeiner Form des Singens entgegen. Belcanto steht hier selbstverständlich und gleichrangig neben populär-musikalischen Gesangsstilen und solchen Formen des Singens, wie sie von anderen Kulturen praktiziert werden. Orientierung an kultureller Vielfalt und am Individuum zugleich, das sind die beiden Perspektiven, die sich hiervon übernehmen lassen.

Forschung als Paradigma: Dieter Schnebels *Maulwerke*

Dieter Schnebels *Maulwerke* sind beispielhaft für einen dritten Aspekt zeitgenössischer Vokalmusik, nämlich für die Einbeziehung forschender Herangehensweisen auf dem Weg zur musikalischen Interpretation.⁶

Die großen wissenschaftlichen und technischen Umwälzungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts führen auch in den Künsten zu einer generellen Umwertung: Mut ersetzt die Meisterschaft, Erfindung die Vervollkommnung, das Experiment den Musenkuss. Die Neuorientierung der Künste an den Wissenschaften wird am sichtbarsten wohl in der Bauhaus-Bewegung mit ihrer Forderung nach der Einheit von Kunst und Technik im Industriezeitalter. Sie äußert sich dort in der Wertschätzung von Klarheit, Sachlichkeit und Funktionalität. Aber auch im Bereich der Musik lässt sich das Aufkommen eines neuen Künstlertypus beobachten, der mit dem Selbstverständnis des Forschers und Erfinders agiert. Luigi Russolo mit seinen selbst gefertigten Geräuscherzeugern, den „*Intonarumori*“, Charles Ives mit seinen orchestralen Klangexperimenten oder Henry Cowell, Bela Bartok und andere mit der Erfindung und Verwendung neuartiger instrumentaler Spieltechniken – diese Klangforscher prägten eine Grundhaltung der Avantgarde, die heutzutage nicht mehr nur ausgewählte Künstlerkreise umfasst, sondern auf das Kunstverhalten im Allgemeinen übergreifen hat. Zumindest wenn es um aktuelle Klangproduktionen geht, erwarten wir nicht mehr die Bestätigung überkommener Geschmacksnormen, sondern legen stattdessen Neuheit und Originalität als Maßstäbe an. Wer sich heutzutage mit zeitgenössischer Musik beschäftigt, lässt sich bewusst auf die Hinterfragung gewohnter Wahrnehmungsmuster ein und sucht die

⁶ Das Noten- und Textmaterial zu den *Maulwerken* ist im Schott Verlag erschienen. Eine Aufnahme des Teilabschnitts *Atemzüge* mit dem Ensemble *Die Maulwerker* findet sich auf der CD-Kompilation: *Musik in Deutschland 1950-2000: Experimentelles Theater - Instrumentales Laboratorium*. RCA Red Seal. Erscheinungsjahr 2004.

damit einhergehende Intensität des Ersterlebens beim Betreten neuer, unerhörter Klangwelten.⁷

In Schnebels *Maulwerken für Artikulationsorgane und Reproduktionsgeräte (1968-74)* steht das Erforschen und Erkunden klar im Zentrum. Das Besondere ist, dass Schnebel nicht vom Ergebnis her komponiert, sondern einen Erarbeitungsprozess gestaltet. Die Partitur ist nicht wie üblich das grafische Abbild eines fest gefügten Klanggebildes. Die „Noten“ bestehen stattdessen aus dezidierten Anweisungen zur stimmlichen Selbsterkundung und zur kollektiven Ausarbeitung klanglicher Abläufe. Dazu liefert der Komponist unterstützende Materialien: Schautafeln, Zeichenlegenden usw. Dass hier eine Verlagerung weg vom Produkt hin zum Prozess und weg von der Aufführung hin zum Erlernen stattfindet, zeigt sich deutlich, wenn der Komponist in den Vorbemerkungen schreibt: „Die Ausführenden können die Maulwerke rein intern, wie in einem Kurs, studieren, einfach um Erfahrungen zu gewinnen, ohne das Ziel einer öffentlichen Vorführung.“ (Schnebel, S. 3)

Schnebel gestaltet den Erarbeitungsprozess als ein minutiöses Herantasten in mehreren Schritten. Den Anfang bildet die Phase der so genannten *Exerzitien*. Dabei handelt es sich um vorbereitende Übungen, „in denen sich der einzelne Ausführende mit seinen Artikulationsorganen vertraut macht und einen gewissen Bestand von Organvorgängen erstellt“ (Schnebel, S. 3). An die Exerzitien schließt die zweite Phase der *Produktionen* an. In dieser Phase werden die isoliert erarbeiteten Artikulationsmöglichkeiten zu ersten musikalischen Verläufen zusammengeführt. Dafür stellt der Komponist einen Katalog an *Formungsschemata* bereit. Zur dritten Arbeitsphase der *Kommunikationen* schreibt Schnebel: „Wenn die

⁷ Vgl. Sabine Sanio (2000), S. 36: „Heute ist das verbindende Moment in der Kunst [...] nicht mehr das Werk, das vom Künstler und vom Publikum unterschiedliche Verhaltensweisen verlangt, es ist jetzt eher das Bewußtsein einer gemeinsamen Neugier, die Hoffnung auf neue Erfahrungen, auf eine neue Sicht auf die Wirklichkeit oder ein neues Verständnis von ihr, die Künstler und Publikum gewissermaßen zu Verbündeten macht. [...] Erforschen und Erkunden von Situationen, Materialien, Objekten, das Sich-Verlieren an Erfahrungen ist nur unter dieser Bedingung in der heute in den Künsten verbreiteten Intensität möglich.“

Ausführenden in der Lage sind, das in den Exerzitien angeeignete Material produktiv zu formen, dann kann zu gemeinsamem Gestalten übergegangen werden, in dem die Ausführenden in bestimmten Verhaltensweisen zueinander kommunikative Prozesse bilden.“ (Schnebel, S. 5). Als Hintergrundmaterial stellt der Komponist dafür ein Kompendium prinzipieller *Verhaltensmuster* bereit. In der abschließenden Phase der *Opera* werden die eingeübten vokalen Prozesse von der Gruppe schließlich zu mehr oder minder fest umrissenen Werken ausgearbeitet, verfestigt und für die Aufführung vorbereitet.

Neben dem klar strukturierten methodischen Vorgehen gibt es ein weiteres Merkmal, das Schnebels Werk mit wissenschaftlicher Forschung gemeinsam hat: die Ablendung der Wirklichkeitsfülle. Wissenschaftliche Forschung kommt u. a. dadurch zu präzisen Ergebnissen, dass sie von all denjenigen Aspekten eines Gegenstands absieht, die gerade nicht im Horizont des Forschungsinteresses liegen (Hentig 1987, S. 34-59).⁸ Auch in den am Anfang stehenden Exerzitien geht es um eine solche Ablendung: um die Reduktion potenzieller Klangfülle und Fokussierung auf isolierte Artikulationsvorgänge wie den Atem.⁹ Damit wird erhöhte Zuwendung zum Detail erreicht, eine Scharfstellung auf musikalische Elementarpartikel. Für das Übungsfeld der *Atemzüge* bedeutet das zum Beispiel, gesonderte Achtsamkeit auf verschiedene Atemtiefen und Atemtempi zu legen und außerdem das Spannungsfeld zwischen kontinuierlicher und diskontinuierlicher Artikulation erprobend auszuloten. Atemfarbe ist eine weitere Möglichkeit solch einer Scharfstellung, sobald die Atemzüge mit unterschiedlichen stummen Vokalstellungen des Mundes kombiniert werden (Abb. 4).

⁸ Hentig übernimmt den Begriff der Ablendung von Picht (1953), S. 88f.

⁹ Schnebel unterteilt das menschliche Artikulationsorgan in vier Bereiche, denen er sich einzeln zuwendet: Atemapparat (*Atemzüge*), Kehlkopfregion (*Kehlkopfspannungen & Gurgelrollen*), Mundhöhle (*Mundstücke*) und den Zunge-Lippen-Bereich (*Zungenschläge & Lippenspiel*). Die verschiedenen Materialtafeln, die den Interpreten für die anfänglichen Exerzitien an die Hand gegeben werden, fokussieren jeweils einen dieser Bereiche und verengen die Übungen zudem noch auf bestimmte musikalische Parameter.

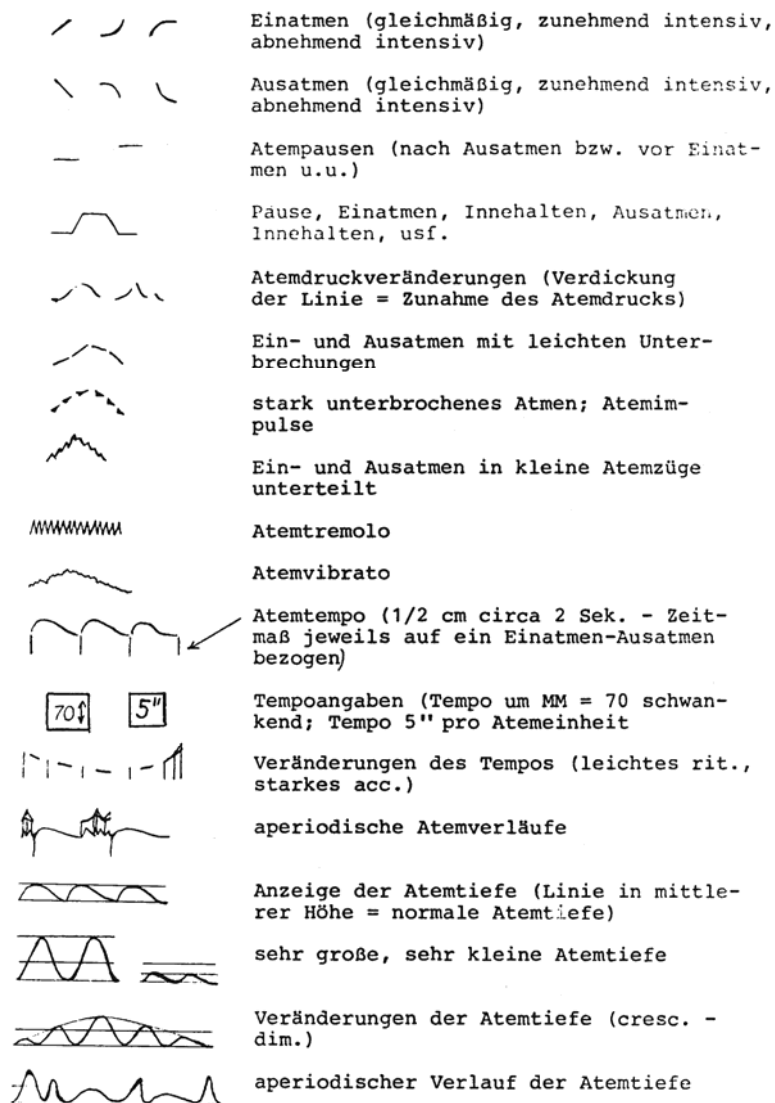


Abb.4: Zeichenerklärung zu den Exerzitien (Auszug).

In: Dieter Schnebel, S. 10-11.

Was in Schnebels Komposition auch noch eine große Rolle spielt, ist der Einsatz der *Reproduktionsgeräte*, von denen im Untertitel des Werkes die Rede ist. Wie im Mikroskop das Winzige sichtbar wird,

so machen Mikrofon und Aufnahmegerät das Leise gut hörbar. Über die akustische Lupenfunktion hinaus haben die Reproduktionsgeräte aber auch eine wichtige Funktion für die stimmliche Selbsterkundung, denn sie dienen der *verobjektivierenden Spiegelung*. Sie erlauben dem Interpreten, seine Übungen zu dokumentieren und beim Abhören zu reflektieren. Der Lehrer oder Anleiter als Feedbackgeber wird überflüssig. Der Interpret wird dank der Technik autonom.

Was sich von den *Maulwerken* lernen lässt, ist also das Vertrauen ins eigenverantwortliche Erkunden, wenn dabei mit der entsprechenden Sorgfalt vorgegangen wird. Sorgfalt meint in diesem Zusammenhang, dass geeignete Materialien im Hintergrund bereitstehen und dass es notfalls Strukturhilfen zur Orientierung im Prozess gibt.

Von den *Maulwerken* abschauen lässt sich aber auch der pädagogisch motivierte Rückgriff auf Medien – und zwar auf solche Hilfsgeräte, die es dem Einzelnen erlauben, sein Vorgehen zu kontrollieren und seine stimmlichen Bemühungen aus der Außenperspektive wahrzunehmen. In diesem Sinne kommen Ton- und Videoaufzeichnungen im Musikunterricht noch viel zu wenig zum Einsatz. Sie sind ein probates Mittel, um, vom hörbaren Ist-Zustand ausgehend, musikalische und stimmliche Entwicklungsaufgaben selbstständig finden zu lassen.

Die Welt als Bühne: Cathy Berberians *Stripsody*

Neben der Faszination des Ursprünglichen, neben der Tendenz zur Vielfarbigkeit und Einbeziehung forschender Herangehensweisen gibt es noch einen weiteren wichtigen Wesenszug zeitgenössischer Vokalmusik: den Aspekt der Inszenierung. Vor allem in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zeigt sich in den Künsten immer stärker die Tendenz zum Event. Die Art und Weise, wie Bilder und Musik präsentiert werden, gewinnt zunehmend an Bedeutung. Für Aufführungen und Ausstellungen werden die ungewöhnlichsten Veranstaltungsorte aufgesucht. Der atmosphärische Präsentationsrahmen erfährt gegenüber dem Werk selbst eine starke Aufwertung, bis beide in der Performance Art schließlich untrennbar miteinander verschmelzen.

In Cathy Berberians *Stripsody* aus dem Jahr 1966 ist der Aspekt der Performance von großer Bedeutung.¹⁰ Das Werk ist eine Kompilation von Wörtern, Ausrufen und Geräuschnachahmungen, wie man sie in Comics vorfindet. Die Struktur der Komposition ist schnell erläutert: Wie in einem Glossar sind die Bruchstücke alphabetisch angeordnet. Allerdings wird diese Struktur unterbrochen und aufgelockert durch kleine Szenen. Ausgelöst durch die vokalen Aktionen der Interpretin, werden diese Szenen in der Vorstellung des Zuhörers heraufbeschworen. Die Stimme kommt hier mit szenisch-gestischer Funktion zum Einsatz, die Klangpalette wird weit ausgereizt, um eine möglichst große Suggestivkraft zu entfalten. Wie die Audiospur eines Films liefert die Stimme das gesamte Klangmaterial vom Soundeffekt über Sprachfetzen bis hin zur Hintergrundmusik und zur Wettervorhersage im Radio (Abb. 5).

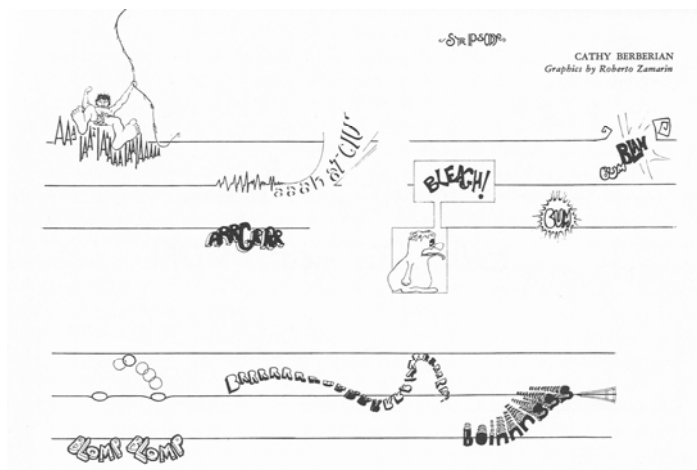


Abb. 5: Cathy Berberian, *Stripsody*. Edition Peters, S. 1.

Um die *Stripsody* überzeugend darzubieten, muss die Interpretin während der etwa sechsminütigen Aufführung in diverse Rollen schlüpfen, unterschiedlichste Haltungen und Emotionen verkörpern.

¹⁰ Die *Stripsody* entstand als Auftragswerk für den Sender Radio Bremen. Eine Aufnahme ist zu hören auf der CD *Songs Cathy Sang*. Virgin Classics VC 7 90704-2. Erscheinungsort und -jahr: Großbritannien 1988.

In diesem Stück ist stimmliche Artikulation eben untrennbar auch darstellerische Aktion. Das Klangergebnis lässt sich von Mimik und Gestik nicht ablösen. Selbst wenn wir lediglich die Tonaufnahme hören, imaginieren wir die Aufführung mit ihren verkörperten Darstellungsmomenten gewissermaßen hinzu.

Hinter diesem performativen Aspekt des vokalen Agierens steckt das Grundverständnis von Musik als Spiel. Musikalische Aktion wird zum Rollenspiel, wenn sie überzeugend sein soll. Die Rolle ermöglicht und schützt zugleich. Sie ermöglicht das Hineingehen in Stimm- und Ausdruckbereiche, in die man sich normalerweise nicht hineinbegeben würde, und sie schützt, weil im Anschluss noch die Möglichkeit der Distanzierung besteht. Musik als Rollenspiel aufzufassen, so wie das hier der Fall ist, ermöglicht Lernen durch Probehandeln. Musik als Rollenspiel aufzufassen, lässt vokaltechnisches Üben in den Hintergrund treten und sensibilisiert stattdessen für Ausdrucksmöglichkeiten und Darbietungsaspekte.

Fazit: Andere Musik – anders unterrichten

Bevor die pädagogische Perspektive noch weiter entwickelt werden soll, hier zunächst die besprochenen Werkbeispiele mit ihren bestimmenden Grundgedanken, Klangbereichen und pädagogischen Implikationen in synoptischer Gegenüberstellung:

Werkbeispiel	Schwitters: Ursonate	Cage: Aria	Schnebel: Maulwerke	Berberian: Stripsody
Grundgedanke	<i>Ursprünglichkeit</i>	<i>Vielfarbigkeit</i>	<i>Forschung</i>	<i>Performance</i>
Klangbezirk	<i>entsemantisierte Sprachlaute</i>	<i>verschiedene Gesangsstile</i>	<i>Atemgeräusche und andere Stimmartikel</i>	<i>Geräusch-nachahmung, Soundeffekte</i>
Pädagogik	<i>Ansatz beim Elementaren</i>	<i>Wertschätzung von Diversität</i>	<i>Ermöglichung selbst gesteuerter Exploration</i>	<i>Probehandeln im Rollenspiel</i>

Wie die Übersicht deutlich macht, bezieht zeitgenössische Vokalmusik ihr Material aus dem gesamten Klangspektrum der menschlichen Stimme und lotet dabei ganz bewusst auch jene Klangbereiche aus, die jenseits des Singens und Sagens liegen.

Zeitgenössische Vokalmusik weitet den ästhetischen Horizont in Hinblick auf alles, was stimmlich überhaupt möglich ist, und hat damit wesentlich zu einer Auffassung beigetragen, wie sie in der neuen MGG vertreten wird. Dort heißt es im Artikel Singen, „daß von der menschlichen Stimme schwerlich im Singular zu sprechen ist“:

„Die Klang- und Darstellungsmöglichkeiten [...], wie sie sich am Ende des 20. Jh. – unter Einbeziehung von Kunst- und Populärmusik und der Musik außereuropäischer Kulturen – bei einem synchronen Querschnitt durch die in der Welt gebräuchlichen Singpraktiken darstellen, scheinen beinahe unbegrenzt zu sein. [...] Die Gesamtheit aller Singweisen, wie sie in einem solchen Querschnitt zu erfassen sind, stellt, pointiert gesagt, das klanglich-expressive Potential des Instrumentes Stimme dar, ein Potential, das in der Musikgeschichte zu unterschiedlichen Zeiten und an unterschiedlichen Orten jeweils spezifisch genutzt wurde.“ (Seedorf 1998)

Jedwede Doktrin vom alleinig richtigen Singen ist demnach obsolet. Singen ist vielmehr ein Spektrum heterogener Ausdrucksweisen. Entsprechend kann und sollte auch das Singenlernen sich auf Verschiedenes ausrichten, anstatt einen Gesangsstil verabsolutieren. Zumindest was den schulischen Musikunterricht betrifft, sollte es beim Umgang mit der Stimme nicht ums Normieren gehen, sondern um die Ermöglichung von Individualität und um Orientierung in der Vielfalt.¹¹

Dies führt zwangsläufig zum nächsten Diskussionspunkt: zur Ebene übergeordneter Werthaltungen, die als implizite Lernziele bei jeder Form pädagogischen Handelns immer mittransportiert werden. Klassische Gesangsbildung zielt ab auf Klangschönheit, Reinheit, Perfektion und Virtuosität – konventionelle Werte, die in Bezug auf bestimmte Musik und die mit ihr verbundene kulturelle Praxis auch ihre Berechtigung haben. Für viele andere Arten von Musik gelten diese Werte deshalb aber noch lange nicht.

¹¹ Vgl. hierzu als beispielhaften Unterrichtsbeitrag das *Special: Stimme*. In: *mip journal* 22/2008. Innsbruck, Esslingen: Helbling Verlag, S. 58-75.

Wie anhand der Beispiele deutlich wurde, sind es dort andere Aspekte wie die Wertschätzung von Diversität, von Offenheit, Neugier und Flexibilität, die zählen.

Allerdings decken sich die letztgenannten Werte auffallend mit allgemeinen Bildungs- und Erziehungszielen von Schule heute. Ein Musikunterricht, der sich in diesem Sinne den Werten einer „erforschenden Stimmbildung“ verpflichtet fühlt, könnte also durchaus für sich in Anspruch nehmen, einen wichtigen Beitrag zur Allgemeinbildung zu leisten: vor allem dann, wenn die Lernenden – so wie hier die Interpreten – Eigenständigkeit und Mitverantwortung zugesprochen bekommen. Was wir also dringend brauchen, ist die Bereitschaft, auch für den pädagogischen Umgang mit Stimme über neue Lehr-Lern-Konzepte nachzudenken. Viel zu sehr ist Singen lernen noch immer von überholten pädagogischen Mechanismen geprägt.

Als Anregung zum Nachdenken über veränderte Lehr-Lern-Konzepte soll die folgende Auflistung von Merkmalen dienen – allesamt Kennzeichen eines anders gelagerten Unterrichts, der auf das Explorationsverhalten als eine dem Menschen von Beginn an mitgegebene Verhaltensweise setzt. Erforschende Stimmbildung in diesem Sinne wäre:

- erfahrungsbasiert, indem sie auf den Erkenntniswert eigener Gestaltungsversuche vertraut;
- dialogisch, indem sie den Lerner und die Gruppe als ebenbürtige Partner anerkennt;
- ganzheitlich-integrierend dadurch, dass Singen immer mit konkreter Ausdrucksabsicht, mit improvisatorischer oder kompositorischer Gestaltungsarbeit verwoben ist;
- selbstvergewissernd-reflexiv dadurch, dass forschende Vorgehensweisen wie Konzipieren, Probieren, Dokumentieren und Reflektieren zu Erkenntnisschleifen zusammengefasst werden und der Lerner die Aufgabe der konstruktiven Rückmeldung selbst übernimmt;

- klangsinlich-fundiert durch den Primat des Hörens und Spürens bei gleichzeitiger Nachordnung gesangstechnischer Aspekte; dazu gehört auch die Freude am „zweckfreien Spiel“, das Aufgehen im Augenblick des Tuns, das Spüren von Präsenz;
- expressiv-verbreiternd durch die Erweiterung der stimmlichen Ausdruckspalette;
- kulturell-orientierend durch die selbstverständliche Integration verschiedenster Stilstiken und regionaler Besonderheiten des Singens (wie Versuche im Obertonsingen usw.).

In einem Unterricht, der diesen Merkmalen Rechnung trägt, sind verschiedene Forschungsperspektiven angelegt. Der Auftrag, Stimme zu erforschen, hat introspektive, physiologische, historische und ethnomusikologische Dimensionen. Von entscheidender Bedeutung aber sind Experimentierfreude und Wertschätzung des Individuums, von denen ein solcher Stimmbildungsunterricht getragen sein müsste, wie in der folgenden literarischen Vision aus dem Roman *Land aus Glas* von Alessandro Baricco. Dort gibt es die wundersame Schilderung eines Humanophons. Das Humanophon ist die spezielle Organisationsform eines Chores, in dem jeder nur einen Ton zu singen hat: seinen eigenen, ganz persönlichen. Das Eintonprinzip gestattet es allen mitzusingen, und mehr noch: Niemand darf fehlen, weil ansonsten auch der Musik dessen persönliche Note fehlen würde. Jeden Freitagabend versammeln sich die Bewohner des kleinen Ortes zum Singen, und um das Klangergebnis zu veredeln, ermahnt der Chorleiter die Gruppe:

„Ihr kommt nicht her, um irgendeinen beliebigen Ton zu singen. Ihr kommt her, um euren Ton zu singen. Das ist nicht irgendwas. Das ist wunderschön. Einen Ton zu haben, meine ich. Einen Ton ganz für sich allein. Ihn unter tausend anderen zu erkennen und ihn mit sich herumzutragen, in sich und an sich. Und auch wenn ihr es mir nicht glaubt, sage ich euch, daß er atmet, wenn ihr atmet, daß er auf euch wartet, wenn ihr schläft, daß er euch folgt, wohin ihr auch geht [...].“ (Baricco 1998, S. 79-80).

Ein Singenlernen, das in dieser Weise persönlich wird, sollte letztlich unser Anliegen sein.

Literatur

- Baricco, Alessandro (1998): *Land aus Glas*. München: Piper.
- Marinetti, Filippo Tommaso (1909): *Manifest des Futurismus*, erschienen in: Le Figaro, Paris, 20. Februar.
- Russolo, Luigi (1913): *Die Kunst der Geräusche. Futuristisches Manifest*. Mailand.
- Stumpf, Carl (1911): *Die Anfänge der Musik*. Leipzig: Verlag Johann Ambrosius Barth.
- Hentig, Hartmut von (1987): Polyphem oder Argos? Disziplinarität in der nichtdisziplinären Wirklichkeit. In: Kocka, Jürgen (Hg.): *Interdisziplinarität. Praxis – Herausforderung – Ideologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Klafki, Wolfgang (1959): *Das pädagogische Problem des Elementaren und die Theorie der kategorialen Bildung*. Weinheim: Beltz.
- Picht, Georg (1953): *Bildung und Naturwissenschaft*, in: Clemens Münster, Georg Picht: *Naturwissenschaft und Bildung*. Würzburg: Werkbund.
- Richter, Hans (1978): *Dada, Kunst und Antikunst. Der Beitrag von Dada zur Kunst des 20. Jahrhunderts*. Köln: DuMont Buchverlag.
- Sanio, Sabine (2000): *Ästhetik der Recherche*. In: Hans Schneider, Cordula Böse, Burkhard Stangl (Hg.): *Klangnetze. Ein Versuch, die Wirklichkeit mit den Ohren zu erfinden*. Saarbrücken: PFAU.
- Schafer, Raymond Murray (1972, orig. 1970): ... *Wenn Wörter klingen. Das neue Buch vom Singen und Sagen*. Wien: Universal Edition, Vorwort.
- Schnebel, Dieter (1968-74): *Maulwerke für Artikulationsorgane und Reproduktionsgeräte*. Beiheft: *Der Maulwerke-Prozeß*. Mainz: Schott.
- Schönberg, Arnold (1986, orig. 1911): *Harmonielehre*. Wien: Universal Edition.
- Seedorf, Thomas (1998): Artikel „Singen“. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2., völlig neu bearbeitete Auflage, Sachteil, Bd. 8, Sp. 1427-1428. Kassel: Bärenreiter/Metzler.