

MATERIALITÄT DER STIMME

Wie bei jedem darstellenden Künstler hängt das künstlerische Ausdrucksvermögen des Sängers wie des Instrumentalisten weitgehend davon ab, inwieweit er sich nicht nur seines Leibes *bewusst* ist, sondern *aus* seinem Leib heraus *bewusst* ist. Zur Erinnerung: Der Leib ist der Körper, der ich *bin*, nicht, den ich *habe*; er ist nicht das Objekt meines Geistes, sondern dessen Bedingung. Oder einfacher: Im Leib erfahre ich mich als mit meinem Körper identisch.

Sowohl im Vokal- als auch im Instrumentalunterricht wird Musikern aber bis heute ein Selbstumgang abverlangt, der einseitig auf die Vollendung bestimmter – für sich stehender – Funktionen, Techniken und Bewegungsautomatismen aus ist, letztlich also auf die Fortführung jenen romantischen Virtuositums, dessen ästhetisches Ideal darin besteht, die industrielle Arbeitsideologie auf den Bereich der Kunst zu übertragen und den eigenen Körper dadurch zu domestizieren, wie eine Maschine den ganzen Tag an seinem Instrument zu sitzen und zu üben. Wer singen lernt, übt sich in der richtigen Technik sowie in Stilmitteln, die ihn befähigen sollen, seine Stimme künstlerisch einzusetzen. Dabei wird die Stimme wie die Sprache als Gegenstand gesehen, den man – mit Roland Barthes zu sprechen – »nur durch das glaubt erfassen zu können, was er vermittelt« – etwa Gefühle, Bedeutungen oder Werke. Die Materialität der Sprache selbst, die über bloße Semantik hinausweisende *signifiance* der Stimme gerät nicht in den Blick.

Daher besteht die Gesangsausbildung bis heute weniger in der Körperarbeit, als in der resonatorischen Bildung des für geeignet befundenen stimmlichen Materials. Das Ergebnis sind Sänger und Instrumentalisten, die ihren Körper selbst als »Instrument« beziehungsweise »Werkzeug« betrachten, das heißt als Objekt eines reflexiven Ich-Selbst, die die Nähe zum Körper eigentlich nicht herstellen, den Körper daher auch nicht selbst als Subjekt von Wissen erlebt, sondern allenfalls als Träger von Wissen, das das Bewusstsein durch mechanisches Repetieren in Bereiche des Körpers hineinprogrammiert – visuelle, akustische und haptische Informationen, von denen das Körpergedächtnis durchdrungen sein muss, damit sich das Klavier, die Geige oder der Bass bedienen oder der Song singen lässt. Wenn heute von »Körperbewusstsein« die Rede ist, geht es den Leuten in der Regel nur darum, den Körper durch Einsatz spezieller – nicht selten an Askese grenzender – Methoden verfügbarer zu machen. Diese Verfügbarkeit gilt als Bedingung für künstlerische Leistungsfähigkeit. Die Stimme wird – anders gesagt – nicht an den Körper gebunden, sondern gegen den Körper technisch forciert, mit dem Ergebnis, dass es stilübergreifend gerade bei fortgeschrittenen Sängern immer wieder zu Heiserkeit oder dem völligen kurzzeitigen Verlust der Stimme kommt. (Das trifft im gesteigertem Maße auf den Autor zu, dessen Stimme mal verhaucht, mal gequetscht, mal zu nasal oder einfach nur heiser klingt.) Sogar Startenören wie Rolando Villazón passiert es, dass sie Konzerte abbrechen müssen, weil nach zwei oder drei Mozart-Arien plötzlich die Stimme verschwindet.

Die Probleme, die sich bei einer Vielzahl von Musikern im Laufe ihrer Karriere auftun, zeigen, dass der Leib und der körperliche, quasi-erotische Appetit, der aus ihm folgt, gerade für Musiker nicht hintergebar ist.

Gerade der Klang der Stimme ist mehr als tönend gemachter Atem, er lässt sich nicht nebenwirkungsfrei auf groß- und freinmotorische Vorgänge reduzieren. Im Gegenteil

neigt die Materialität der Stimme – ihre Körperhaftigkeit – dazu, sich den Regeln der künstlerischen Expression und Interpretation zu widersetzen, weil sich in ihr die gesamte psycho-physische Disposition einer Person offenbart. Mehr noch besteht zwischen der Vitalität der Stimme und der Vitalität des Körpers ein weitgehend symmetrisches Verhältnis. Die Vorstellung der klassischen Gesangskultur, der Sinn bestünde auch abgelöst vom artikulierten Laut, ist daher unzutreffend, auch wenn er eine für die Kommunikation wichtige Fiktion ist. Ein derartiger, vom Laut losgelöster Sinn, der ohne Ort und ohne situative Einbettung bestünde – allgemein, kategorisch –, ergibt sich erst aus der Verdoppelung des Gegenstands in der Reflexion. Sie hat mit dem Sinn, der sich im Moment der Verlautbarung auftut, nur noch wenig zu tun hat. Sie ist genau genommen unwirklich, weil Ergebnis eines konstruierenden Geistes, eine intellektuelle Extrapolation. Diese Entfremdung des Bewusstseins vom Körper folgte aus dem geschriebenen Wort und wurde durch die Verbreitung der Schrift durch den Buchdruck in einem prekären Maße gesteigert. Der Stimmkörper konstituiert Bedeutungen und durchkreuzt bestehende. Daher bleibt der Versuch, die Stimme den Idealen der klassischen Gesangskultur einzufügen, eine Geste der Gewalt, die der Körper mit den ihm möglichen Symptomen beantwortet, weshalb es so wichtig ist für jeden Musiker, die Verbindung zum eigenen Leib nicht zu verlieren, die eigene Stimme nicht zu häuten, zum Beispiel weil das zu interpretierende Werk keine lebensgeschichtlichen Spuren in der Stimme zulässt. Wer sein Singen dem Primat des Gesungenen unterwirft, seine Stimme als Mittel zum Zweck oder Medium eines Inhalts macht, sich den ästhetischen Standards darüber opfert, wie eine gute Stimme angeblich zu klingen habe; wer glaubt, richtiges Singen bestünde vorrangig darin, die Töne richtig zu treffen, auf eine vorgegebene Weise zu Atmen sowie Phrasen melodisch dicht vorzutragen, der tut seinem Leib – und damit sich selbst – Gewalt an, weil er verhindert, sich durch das Werk und an dem Werk zu aktualisieren.

Mit anderen Worten: Die Stimme lässt sich nur infolge eines Gewaltakts in den objektiven Bestand eines Werks überführen, kaltgestellt zum Produkt einer ästhetischen Projektion. Barthes Verdienst besteht darin, als einer der ersten auf diesen Missstand hingewiesen zu haben, dass die Stimme mehr als ein akustisches Ereignis ist, dass die Körperlichkeit beziehungsweise »Rauheit« der Stimme – samt ihrer Verletzlichkeit und individuellen Vernarbtheit – ein Eigenrecht besitzt, das sich nicht schadlos umgehen lässt.

Entsprechend stellt Roland Barthes fest, dass es »keine menschliche Stimme [gibt], die nicht Objekt des Begehrens wäre – oder des Abscheus. Es gibt keine neutrale Stimme – und falls mitunter diese Neutralität, dieses Weiß der Stimme auftritt, so ist dies für uns ein großes Entsetzen, als entdeckten wir mit Schrecken eine erstarrte Welt, in der das Begehren tot« ist. Tatsächlich kommen die weichgebügelten Stimmen gängiger Chart-hit-Produktionen der von Barthes beschriebenen neutralen Stimme ziemlich nahe. Hier wurde der Körper fast gänzlich aus der Stimme eliminiert – als sänge gar kein Mensch mehr.

Wenn sich Sänger oder Instrumentalisten auf einem toten Punkt befinden, in ihren Übungen also nicht weiter kommen, hat dies selten mit mangelndem Talent zu tun, sondern damit, dass ihr Nervensystem den Vorgang als schädlich interpretiert. Die

gesunde Reaktion besteht in Widerstand und Symptombildung. Weil diese Weise des Selbstumgangs jedoch in unserem Kulturkreis üblich ist, wird sie nicht weiter hinterfragt und — in den Hintergrund des Bewusstseins abgedrängt.

Den historischen ›Sündenfall‹, der zu dieser Körper- beziehungsweise Selbstwahrnehmung geführt hat, habe ich bereits anderswo skizziert. Er besteht in der – philosophisch plausiblen, aber leider trotzdem falschen – Annahme, zu glauben, weil sich das Ich-Bewusstsein reflexiv auf seinen Körper beziehen kann, das Ich-Bewusstsein nicht mit seinem Körper identisch sei.

Erfahre ich mich nicht als mit meinem Körper identisch, habe ich meinen Körper von der Erfahrung meiner Selbst ausgeschlossen – der europäische Normalfall. Die vorherrschende Erfahrung ist ein Bewusstsein des Ich-Selbst anstelle eines Bewusstseins des Leibes oder gar einer Intelligenz, die dem Organismus selbst innewohnt. In unserem Kulturkreis – in dem das schizoide Erfahrungsschema üblich ist – wird die Erfahrung des eigenen Körpers als Leib zwar intellektuell deklamiert, aber selten vollzogen. Denn wenn meine Körpererfahrung mit meiner Selbsterfahrung – das heißt: mit dem, was ich in einem substantiellen Sinne *bin* – in eins fällt, *kann* ich ihn nicht instrumentalisieren – selbst wenn ich wollte –, weil um mir selbst Gewalt antun zu können, muss ich mich selbst zum Objekt machen.

Unter Geigern, Pianisten und Gitarristen, die ihren Körper zum Objekt machen, ist es die Sehnenscheidenentzündung, mit der das Nervensystem die Selbstobjektivierung beantwortet, mit der Folge, dass sich Streich-, Anschlag- oder Zupfbewegungen nicht mehr störungsfrei ausführen lassen, während dieselben Bewegungen in anderen Kontexten – bezeichnenderweise – keinerlei Schwierigkeiten bereiten.

Bei Sängern, die über einen längeren Zeitraum derart mit sich umgehen, können sich Dysphonien, Zysten, chronische Heiserkeit, Stimmbandentzündungen und ähnliche Symptome ausbilden, gesunde Schutzmechanismen einer von körperlichen Warnsignalen abgespaltenen Stimme, der aufgrund eines quasi-mechanischen Körperkonzeptes versagt wird, aus eigenen Bedingungen heraus zu musizieren. Dass derartige Erkrankungen vor klassischen Sängern nicht halt machen, dürfte zugleich mit dem leider immer noch recht verbreiteten Vorurteil aufräumen, dass die klassische (Hauptsache-laut-)Stimmführung die gesündeste und physiologisch sinnvollste sei. Beispiele wie Björk, Callas sowie der späte Elvis lassen erkennen, dass eine voll erschlossene Singstimme bei zugleich überragender Musikalität nicht bereits aus dem Stil heraus folgt, sondern abhängt vom Umgang mit dem eigenen Leib.



IMPRESSUM

Herausgeber:
Forschungscluster Selbstverwandlung
Minerva-Forscherkolleg zu Berlin

Redaktion:
Ticco Goto (verantwortlich)
Coco-Marie Hefner
Isabel Kaufmann

Kontakt:
Forschungscluster Selbstverwandlung
Minerva-Forscherkolleg zu Berlin
E-Mail: office@minerva-forscherkolleg-berlin.de
Tel.: 0049-(0)30-8940-2178
www.forschungscluster-selbstverwandlung.de

Sprecher/innen:
Ticco Goto, Coco-Marie Hefner & Isabel Kaufmann

Postanschrift:
Minerva-Forscherkolleg zu Berlin
Postfach 58 01 02, 10411 Berlin