



Funktionale Stimmbildung zwischen Körper und Leib.

Über die Kunst der eigenen Stimme hörend beizuwohnen.

Philipp Andrae

Einführung

Im Alltag steht der Umgang mit der eigenen Stimme selten in Frage, solange sich keine Belastungserscheinungen aufdrängen und die Stimme problemlos eingesetzt werden kann. Die Beziehung zum eigenen Sprechorgan ist stark von Gewohnheit geprägt, gleichsam biografisch und kulturell überformt. Die Stimme ist in hohem Maße form- und wandelbar, wie verschiedenartige Formen kunstvollen Sprechens oder Singens demonstrieren. Wird von Stimmbildung gesprochen, liegt so gesehen der Gedanke an die Ausbildung und Entwicklung der Gesangs- und Sprechstimme nahe. An erster Stelle verweist der Begriff Stimmbildung allerdings auf die Formbarkeit der Laute im Kehlkopf und bezeichnet den Vorgang der Lautbildung selbst. Mit ihm lässt sich die Art und Weise der Phonation beschreiben und untersuchen, wie ein Laut entsteht, wie er geformt und gestaltet wird. Es gibt unzählige Möglichkeiten Sprachlaute zu bilden. Der vorliegende Beitrag beschränkt sich darauf, eine bestimmte Form der Lautbildung in den Blick zu nehmen: die funktionale Stimmbildung. Die Stimme funktional zu bilden heißt, sie gemäß der naturgesetzlichen Anforderungen des Stimmorgans zu gebrauchen, d. h. die physikalischen Gegebenheiten des Organs selbst im Vorgang der Lautbildung zu berücksichtigen. Dieser Art des Umgangs mit der menschlichen Stimme widmet sich die Lichtenberger® Methode, die auch als funktionale Methode bezeichnet wird.¹ Es handelt sich hierbei um eine Form praktischer Stimmforschung, die auf der Übertragung und Anwendung stimmphysiologischer Erkenntnisse auf das Sprechen, das Singen und das Instrumentalspiel basiert. Stimmphysiologie ist eine Teildisziplin der Arbeitswissenschaft (Ergonomie), die sich seit den frühen 1980er Jahren mit den Leistungsmöglichkeiten und Leistungsgrenzen der menschlichen Stimme befasst. Mithilfe der

1 Die funktionale Methode wird am Lichtenberger Institut für angewandte Stimmphysiologie südlich von Darmstadt zur Anwendung gebracht und wissenschaftlich weiterentwickelt. Das private Forschungsinstitut wurde im Jahr 1982 von der Sängerin und Gesangspädagogin Gisela Rohmert und dem Arbeitswissenschaftler Walter Rohmert gegründet. Heute wird es von dem Geiger und Instrumentalpädagogen Martin Landzettel und der Stimmpädagogin und Feldenkrais-Lehrerin Johanna Rohmert-Landzettel geleitet.

empirisch-praktischen Erforschung der organischen Funktionsweise der Stimme konnte ein grundlegendes Verständnis der Voraussetzungen eines gesunden Stimmorgans entwickelt werden. Die zentrale Erkenntnis stimmphysiologischer Forschung ist, dass muskuläre Anstrengung im Singen und Sprechen verzichtbar ist und sich der Vorgang der Phonation durch eine (innere) sensorische Ausrichtung weiterentwickeln lässt, welche auf der Wahrnehmung von Sinnesempfindungen beruht. Die Verwirklichung dieser Möglichkeit bleibt auf die Herausbildung einer entsprechenden Disposition angewiesen, die einen hochspezifischen Umgang mit sich selbst und dem Stimmapparat voraussetzt. Aus einer solchen Disposition könnte, so die Grundannahme, ein Zuwachs an Freiheit, Freude und Leichtigkeit im Kontakt und Umgang mit der eigenen Stimme resultieren. Der Vermittlung dieser Fähigkeit widmet sich die klangorientierte Stimmpädagogik. Dabei handelt es sich um einen phänomenologisch orientierten Ansatz der Gesangs- und Instrumentalpädagogik, der am Lichtenberger Institut entwickelt wurde.

Ziel dieses Beitrags ist es, die wesentlichen Voraussetzungen auszuloten, die es zu schaffen gilt, damit die Fähigkeit, die Stimme funktional zu bilden, entwickelt werden kann. Es geht dabei um einen Prozess der inneren Neuordnung, der von der Empfänglichkeit für Körper- und Klangempfindungen disponiert wird und die innere Bereitschaft, sich etwas von sich selbst her widerfahren zu lassen, zur Bedingung hat. Um einen Umriss der Bedingung der Möglichkeit eines physiologisch orientierten und fundierten Stimmgebrauchs zu zeichnen, werde ich stimmphysiologische Annahmen und phänomenologische Beobachtungen zur Stimme zu einem groben Gesamtbild verdichten. Die zentrale begriffliche Unterscheidung dieser Untersuchung ist die zwischen Körper und Leib, welche auf die Naturhaftigkeit des menschlichen Organismus und den Umgang des Menschen mit der eigenen Natur abstellt. Einen besonderen Stellenwert nimmt daneben die Frage nach dem Unterrichtsgegenstand funktionaler Stimmbildung ein. Der Begriff ist für die Analyse pädagogischer und didaktischer Prozesse aufschlussreich und trägt zum Verständnis der klangorientierten Stimmpädagogik bei. Der Begriff des Unterrichtsgegenstands wird von Constanze Rora wie folgt definiert: „Der Unterrichtsgegenstand ist [...] als ein Fähigkeits- und Wissenskomplex aufzufassen, der vonnöten ist, um gesellschaftlich relevante Tätigkeiten (Arbeiten, Handlungen, Reflexionen) ausführen zu können“.² Die gesellschaftliche Relevanz funktionaler Stimmbildung liegt zuerst darin begründet, dass Menschen ihre jeweiligen beruflichen Anforderungen erfüllen können, ohne Schaden zu nehmen. Stimmphysiologie zielt im Kern auf die Gesunderhaltung und Leistungsfähigkeit des Stimmorgans. Dies betrifft nicht nur den (Kunst-)Gesang und andere Bühnenkünste, sondern gleichermaßen Menschen in Sprechberufen sowie Tätigkeiten im

2 Rora: Musikverstehen als Unterrichtsgegenstand, S. 36.

Bereich Erziehung und Bildung, in denen die Stimme als Arbeitsmittel genutzt wird. Weil eine physiologisch orientierte Stimmgebung spezifische Fähigkeiten voraussetzt, lässt sich in Anschluss an Sünkel auch von einer zu erwerbenden *Tätigkeitsdisposition* sprechen: „Wer eine solche Tätigkeit ausüben will, [...] muß sich das Gefüge der erforderlichen Kenntnisse, Fertigkeiten und Motive angeeignet [...] haben“.³ Der Unterrichtsgegenstand lässt sich demnach als Komplex oder Gefüge an Fähigkeiten, Fertigkeiten und Kenntnissen verstehen. Es ist selbsterklärend, dass diese sich, je nach zu erwerbender Tätigkeitsdisposition, stark voneinander unterscheiden können.

Die hier angestellten Überlegungen beruhen auf der Hypothese, dass *Empfindungshören* den Unterrichtsgegenstand funktionaler Stimmbildung darstellt. Der Begriff bezeichnet eine spezifische Art des Hörens, bei der es um die simultane Wahrnehmung des eigenen Stimmklangs mittels des Gehörs einerseits und eines ganzkörperlichen Empfindungskontakts andererseits geht. Ich werde zu Beginn näher auf diesen Hörform eingehen, bevor ich mich dann dem Ausdruckscharakter der Stimme und ihrer spezifischen Eigenschaft widme, sich auf eine bestimmte Weise vom Körper abzulösen und sich zu ‚verdoppeln‘. Im Anschluss werde ich die Begriffe Körper, Leib und Natur untersuchen und in einen Zusammenhang mit dem Phänomen Stimme stellen. Danach gehe ich näher auf die praktische Stimmforschung und ihre Genese ein, bevor ich im Abschnitt ‚Klangorientierte Stimpädagogik‘ auf die Frage des Unterrichtsgegenstands zurückkomme. Der gesamte Beitrag verhandelt die Möglichkeit einer neuartigen, resonanten Selbstbeziehung, die auf der Entwicklung einer inneren Antwortbeziehung beruht. Aus diesem Grund werde ich den Beitrag mit einigen Überlegungen zum Potenzial der Stimme für den Prozess der Selbstverständigung des Menschen abschließen.

Stimme und Empfindungshören

Schall breitet sich in unterschiedlichen Materialien mit einer je eigenen Geschwindigkeit aus. Beim Übergang von einem in das andere Material verliert Schall zwar Energie, hat aber grundsätzlich die Eigenschaft Raumgrenzen zu transzendieren. Schall dringt in Körper ein: „Klangwelten zeichnen sich [...] dadurch aus, dass sie die Hörenden umgeben, dass der Wahrnehmende inmitten des Hörfeldes schwebt, darin eintaucht“.⁴ Weil Schall uns unmittelbar physikalisch berührt, auf angenehme wie auf unangenehme Weise, gehen Musik und Geräusche uns buchstäblich an, lösen eine affektive Betroffenheit in uns aus. Musik hat die Kraft uns körperlich zu ergreifen und zu bewegen. Aber wie nehmen wir Musik wahr? Wie

3 Sünkel 1996, S. 67, zit. nach Rora: Musikverstehen als Unterrichtsgegenstand, S. 36.

4 Kolesch: Zwischenzonen, S. 19.

hören wir? Landläufig herrscht die Auffassung, wir würden Töne und Geräusche mit den Ohren wahrnehmen. Das ist richtig, greift aber deutlich zu kurz. Die Wahrnehmung von Schall ist ein äußerst komplexer Vorgang, denn Höreindrücke sind zugleich akustischer und sensorischer Art: „Klänge verleiben sich uns ein, wir hören mit den Nervenfasern, den sensiblen Stellen und Hohlräumen des ganzen Körpers. [...] Hören vollzieht sich weniger als ein kognitiver Akt, sondern vielmehr als ein affektives Mitschwingen, als ein Resonanzphänomen“.⁵ Diese Art des Mitschwingens, von der Doris Kolesch hier spricht, beruht auf leiblicher Resonanz. Dieser Form von Resonanz geht es um die Möglichkeit, mit dem Klang und den subtilen Empfindungen, die er im Körper auslöst, spürenden Kontakt aufzunehmen. Wir hören nicht nur mit den Ohren, sondern auch mit den ‚Nervenfasern‘, genauer gesagt mit den (Haar-)Sinneszellen und Rezeptoren, die uns Schwingungen und Vibrationen am ganzen Körper wahrnehmen lassen.

„Gehör und Tastsinn ähneln sich tatsächlich. Es gibt im Innenohr eine Membran, Basilarmembran genannt. Klangwellen bringen diese Membran zum Vibrieren und stimulieren die Rezeptoren in den feinen Härchen, Impulse an das Gehirn zu senden. Die Härchen auf unserer Haut haben die gleiche Funktion“.⁶

Der Tastsinn unserer Außenhaut ist nicht nur für Berührungen fester Körper, sondern auch für Schallwellen empfänglich. Die Haut ist das flächenmäßig größte Sinnesorgan des Menschen. Doch es gibt weitere Organe, die für Schwingung empfänglich sind. Der Mensch verfügt über ein ganzkörperliches Geflecht von Rezeptoren, das uns Schallereignisse auf unterschiedliche Weise wahrnehmen und erleben lässt: „Ihr Lebensraum befindet sich in den Häuten: der Außenhaut, den Schleimhäuten, den Membranen und dem Faszien-system, welches bis in die Tiefe der Bauchorgane reicht“.⁷ Mithilfe eines ‚inneren Feintastsinn[s]‘⁸ können diese Orte des Körpers als Flächen erspürt werden. Der Klang lässt uns die innere Räumlichkeit zuteilwerden, weil er unsere ‚Körpermaterialien‘ in Schwingung versetzt und einen taktilen Sinnesreiz erzeugt. Das Einzigartige der Stimme ist, dass sie im Körper selbst Vibrations- und Pulsationsempfindungen hervorruft. Produktion und Rezeption spielen sich an einem Ort ab, weshalb der Klang der eigenen Stimme Zutritt zur inneren Räumlichkeit gewährt. Die Wahrnehmung des Stimmklangs mittels des Gehörs und des inneren Tastsinns schafft die Möglichkeit der stimmlichen Selbstbezugnahme. Im fühlenden Selbstkontakt kann der Widerhall im Inneren, d. h. von der Schwingung erzeugte subtile (Tast-)Empfindungen, wahrgenommen werden. Mit diesen Empfindungen in Resonanz zu treten, bedeutet, sich buchstäblich von innen berühren und bewegen zu lassen. Diese Form der sinnlichen

5 a. a. O., S. 17.

6 Levine: Sprache ohne Worte, S. 182.

7 Rohmert/Landzettel: Lichtenberger Dokumentationen Band II, S. 20.

8 Rohmert/Landzettel: Lichtenberger Dokumentationen Band II, S. 15.

Eigenberührung beruht auf einer spezifischen Art zu hören, die in der Stimmphysiologie ‚Empfindungshören‘⁹ genannt wird. Empfindungshören ist ein synästhetisches Phänomen, das in der stimmlich vermittelten Autoreferentialität beobachtet und erlebt werden kann. Das Phänomen der Synästhesie stellt die „bemerkenswerte Interaktionsbereitschaft der Sinne“¹⁰ unter Beweis. Der von der Stimme im Inneren hervorgerufene sensorische Widerhall wird begleitet vom Widerhall im Außen, dem Echo bzw. der Reflexion. Die Gegenstände, Oberflächen und Wände des Außenraums spiegeln uns unsere eigene Stimme wieder, indem sie den Schall reflektieren. Wenn wir singen, kehrt jeder Ton in Sekundenbruchteilen als akustische Erwidern zu uns selbst zurück. Die Stimme löst sich von ihrem Ursprung ab und wandert in Form einer ‚klingenden Gegenständlichkeit‘ durch den Raum. Hören und Spüren können im Empfindungshören zusammenfinden. Wenn wir anfangen den eigenen stimmlichen Ausdruck hörend und fühlend zu registrieren, kann es zu Momenten der Rückbezüglichkeit im Umgang mit der Stimme kommen, zur stimmlichen Eigenberührung.

Zwischen der Materialität des menschlichen Körpers und der Gegenständlichkeit von Musik besteht eine enge Verbindung, die von verschiedenen Disziplinen beforscht wird. Als ein Beispiel soll hier die Aussage von Christoph Khittl dienen: „Musik [...] lässt sich an konkret benennbare psychophysische Bedingungen binden: an Körper, Muskulatur und sinnliche Ausstattung, an Periodizitäten, Körperrhythmen und Schwingungen, die potenziell musikfähig sind“.¹¹ Die komplexen Wechselwirkungen zwischen Psyche und Körper, die Khittl andeutet, können an dieser Stelle nicht vertieft werden. Hier ist hauptsächlich von Interesse, dass sich demnach der Klang der Stimme auch als Repräsentation körperlicher Binnenstrukturen betrachten lässt. Der momenthafte Ausdruck ließe sich so auch als eine Art situativer Abdruck schwingender und klingender Körperstrukturen verstehen. Die materiale Struktur ist einerseits gattungsspezifisch, insofern sie den Bau des menschlichen Körpers und damit die Anatomie betrifft. Andererseits ist die Binnenstruktur aber maßgeblich durch kulturelle und individuelle Umgangsweisen mit der Stimme geprägt, was auf die Physiologie und die inneren Abläufe während der Phonation hinweist. Am Körperbau selbst lässt sich nichts ändern, obwohl dies in Zeiten invasiver medizinischer Eingriffe sehr wohl denkbar ist. Der Bereich der Funktion ist hingegen in hohem Maße wandlungs- und gestaltungsfähig. Vor diesem Hintergrund ist die folgende Aussage zu verstehen: „Anatomie ist Schicksal, Physiologie bedeutet Verantwortung, Klang ermöglicht Transformation“.¹² Wie der Stimmapparat konstruiert ist, darauf hat der Einzelne keinen Einfluss, wie er oder sie aber mit der natürlichen Anlage umgeht, das liegt im

9 Rohmert / Landzettel: Lichtenberger Dokumentationen Band I, S. 19.

10 Rohmert/Landzettel: Lichtenberger Dokumentationen Band II, S. 19.

11 Khittl 2007: S. 10, zit. nach Rora: Musikverstehen als Unterrichtsgegenstand, S. 41.

12 Rohmert/Landzettel: Lichtenberger Dokumentationen Band I, S. 8.

Bereich der eigenen Verantwortung und setzt neben den nötigen Kenntnissen eine bewusste Entscheidung voraus.

Schauen wir uns die Beziehung von Klang und Körper genauer an, so stellen wir fest, dass uns die Vorgänge, die sich während des Singens und Hörens in uns abspielen, weitgehend unbewusst sind. Somit ist es nicht übertrieben, von einem *inneren Ausland* zu sprechen. Wie differenziert ist unsere Beziehung zu dem, was in uns in Bewegung ist, wenn wir Musik spielen oder hören? Inwieweit übernehmen wir im Singen und Sprechen Verantwortung für die Physiologie? Wie lassen sich schwingungsbereite und damit potenziell musikfähige innere Körperstrukturen kennen und verstehen lernen? Kurz gesagt lautet die Antwort: durch das eigene Erleben. Empfindungshören disponiert die spürende, klang sinnliche Innenschau. Diese eröffnet die Möglichkeit, mit dem Klang der eigenen Stimme und den feinen Schwingungen und Vibrationen, die das Tönen im Körper hervorruft, spürenden Kontakt aufzunehmen. Allerdings ist dieser Kontakt nicht beliebig. Es geht nicht um willkürliche Selbstreizung, denn die funktionale Methode hat einen bewussten Umgang mit dem eigenen Instrument im Sinn, bei dem physiologische Gesetzmäßigkeiten berücksichtigt werden. Die Arbeitsweise bleibt auf ein kognitives Verständnis der Stimmfunktion angewiesen. Allerdings muss das naturwissenschaftliche Wissen, im Moment der praktischen Anwendung, vermittelt werden. Somit setzt das Kennenlernen der Stimmfunktion voraus, dass abstrakte Begriffe anschaulich werden.

Empfindungshören erfordert Offenheit gegenüber Neuem und Unbekanntem sowie die Bereitschaft, sich selbst fremd zu werden. Es regt einen Selbstkontakt an, der die Chance eröffnet, sich selbst durch die eigene Stimme neu oder zumindest in anderen Facetten kennenzulernen. Damit steht die Selbstbeziehung des Menschen auf dem Spiel. Diesen Zusammenhang zu verstehen, hilft eine Bemerkung von Theodor W. Adorno über die seltsame Selbstbegegnung des singenden Menschen, die er im Jahr 1962 in seinen *Musikalischen Notizen* niedergeschrieben hat: „Musik als Verdopplung. Wer singt[,] ist nicht allein. Er hört eine Stimme, ein Anderes, was doch er selbst ist. Sich selbst zum Anderen werden, sich entäußern. Darin liegt eine Fülle von Momenten.“¹³ Adorno entwirft hiernach verschiedene Gesichtspunkte dieser Aussage, auf die ich weiter unten noch eingehen werde. Zunächst gilt es zwei Facetten des Kommentars nachzuvollziehen. Einerseits das Moment der Entäußerung und andererseits das des wundersam fremden Selbstanteils, des eigenen Anderen, welches uns einen ersten Hinweis auf das Phänomen der Verdopplung liefern wird.

13 Adorno: Graeculus (I), S. 28.

Stimme und Stimmlichkeit

Sich entäußern, das kann auch heißen, etwas wegzugeben, sich von etwas zu trennen. So gesehen umfasst das Aussagen ein Entsagen. Wie ist das zu verstehen? Das Lautwerden der Stimme ist ein flüchtiges Ereignis, das rasch vorübergeht und gleichsam im Auftauchen schon wieder verschwindet. Das Artikulierte entgleitet unserer Kehle, verlässt uns im Moment der Kundgabe und entschwindet. Doris Kolesch und Sybille Krämer fassen den Zusammenhang wie folgt: „Die ephemere Stimme hinterlässt keine (sichtbare) Spur. Ihre Äußerung ist eine Entäußerung, ihr Vollzug ereignet sich als Entzug.“¹⁴ Das Wort Mitteilung trägt die Teilung in sich, die es vermag einen Spalt zu öffnen und ihn gleichzeitig zu überbrücken. Im Sprechen oder Singen geben wir etwas von uns ab. Wir entlassen das Gesagte oder Gesungene in einen äußeren Raum, worin es sich ausdehnt und durch Reflexion zu uns zurückkehrt. Es gewinnt eine räumliche Intensität und eine Dauer. Für einen kurzen Augenblick, zwischen Hervortreten und Abklingen einzelner Laute, bewohnt der Klang der Stimme den physikalischen Raum und färbt ihn ein. Dieses Einfärben erzeugt eine Atmosphäre. Die im Tonfall sich vollziehende Sprachfärbung tingiert den Raum, wie Gernot Böhme herausstellt: „Stimme ist die atmosphärische Präsenz von etwas oder jemandem. Sie ist eine der Dimensionen, in denen etwas oder jemand aus sich heraustritt und die Atmosphäre in der Umgebung wesentlich emotional tönt.“¹⁵ Durch den Einsatz der Stimme wird der eigene Ton und mit ihm die je individuelle Tönung in den Raum entlassen. Jemand tritt aus sich heraus, doch wird das tönende Etwas dadurch nicht greifbar, weil Schall als akustische Erscheinung keinen Rand aufweist, der berührt oder betastet werden könnte. Wir haben es hier mit einem Zwischenbereich zu tun, der keine klare Grenzziehung erlaubt: „So wie das Spiel, ist auch die Atmosphäre etwas Mittleres, etwas Vermittelndes, es ist ein Zwischen, zwischen Subjekt und Objekt.“¹⁶ Was Böhme über die Atmosphäre schreibt, erinnert an eine Aussage von Adorno über die „eigentümliche Transzendenz“¹⁷ von Musik, die ohne Frage mit der bereits erwähnten Eigenschaft von Schall zu tun hat, Begrenzungen zu entgrenzen:

„Musik [...] ist, als räumlich nicht genau lokalisierende, der Dingwelt entzogen. Sie ist nicht da, und ist doch da [...]. Sie ist zugleich immer auf Körper, auf Räumliches verwiesen und das läßt sie selber nicht unberührt. [...] Sie ist nicht transzendent, aber sie transzendiert.“¹⁸

Was befindet sich da im Raum, wenn jemand die Stimme erhebt, sich stimmlich (ent-)äußert? Es ist ein gleichsam dinghafter Selbstanteil, den die Stimme hervorbringt. Die Stimme trennt

14 Kolesch/Krämer: Stimmen im Konzert der Disziplinen, S. 7.

15 Böhme: Die Stimme im leiblichen Raum, S. 30.

16 Böhme: Atmosphären wahrnehmen, Atmosphären gestalten, mit Atmosphären leben, S. 41.

17 Adorno: Graeculus (I), S. 27.

18 a. a. O.

sich vom Körper und durchwandert den Raum quasi wie ein Ding. Nicht wie ein Ding im strengen Sinne, denn weder die Stimme ‚an sich‘ noch die stimmliche Äußerung selbst lassen sich anfassen. Die Stimme erzeugt eine schwebende Materialität, die übergriffig ist, ohne sich greifen zu lassen. Ist sie überhaupt zu begreifen? Ich würde sagen ja, weil sie – wie die Musik auch – immer auf Körper verwiesen ist und „weil die stimmliche Äußerung durch den Körper, aus dem sie kommt, charakteristisch geprägt ist.“¹⁹ Jeder stimmliche Ausdruck weist auf den (eigenen) Körper zurück. Der zeitweilig im Raum schwebende Selbstanteil ist „unmittelbar verknüpft mit der sich von unserem Körper ablösenden materialen Exteriorität und Gegenständlichkeit des Gesprochenen [...] – allerdings weist die Äußerlichkeit des Tons eine besondere Nähe zur Innerlichkeit auf.“²⁰ Diese materiale Exteriorität lässt den Körper selbst nicht unberührt, sie weist und wirkt auf den Körper zurück. Diese Form der Rückbezüglichkeit birgt das Potenzial einer eigenartigen Selbstbegegnung. Weil das ‚Echo‘, sprich der äußere Widerhall, uns einen gleichsam dinghaften Selbstanteil schenkt, erhalten das Ohr und die Haarsinneszellen die Möglichkeit, uns zu uns selbst zurückzuführen. Auf diese Weise kann eine besondere Nähe zwischen Äußerlichkeit und Innerlichkeit entstehen, auf die der Begriff des Ausdrucks verweist. Sie birgt ein unerschöpfliches Potenzial der Selbsterkenntnis.

Die Stimme ist ein Ausdrucksmedium. Wie Thomas Fuchs in Anschluss an Ernst Cassirer feststellt, ist Ausdruck ein Ursymbol, „in dem Inneres und Äußeres, Meinendes und Gemeintes noch nicht voneinander geschieden sind. [...] Was Ausdruck ist, lässt sich daher nur paradox bezeichnen: Der Ausdruck verweist auf etwas, das er ausdrückt und doch selbst ist.“²¹ Jeder stimmliche Ausdruck umfasst eine paraverbale Dimension, die auch als „Stimmlichkeit des Sprechens“²² bezeichnet wird. Die Stimmlichkeit steht in enger Beziehung mit der jeweiligen Befindlichkeit, was wiederum an den Tonfall erinnert: „In der stimmlichen Artikulation drücken wir unsere Stimmung aus [...], unsere körperlich-seelische Verfasstheit kommt [...] zum Ausdruck.“²³ Etliche Formulierungen zeugen davon: Wir reden mit brüchiger, dumpfer, heller, schriller oder auch froher Stimme.²⁴ Unwillkürlich transportiert die Stimme mehr Informationen als den reinen Sinngehalt von Wörtern. Stimmliche Äußerungen lassen Gefühlsregungen erkennbar werden und geben Auskunft über das momentane Befinden, „die Stimme [...] begleitet das Gesagte mit einem affektiven Ton.“²⁵ So gesehen geben wir uns über die Stimme preis, legen Zeugnis ab von unserer generellen oder situativen Verfassung. Ob ich gerade

19 Böhme: Die Stimme im leiblichen Raum, S. 29.

20 Krämer: Die ›Rehabilitierung der Stimme‹, S. 279.

21 Fuchs: Leib, Raum, Person, S. 195.

22 Kolesch/Krämer: Stimmen im Konzert der Disziplinen, S. 8.

23 Däschler-Seiler: Die Stimme, das Ohr, das Wort, S. 190.

24 vgl. Rosa: Resonanz, S. 114 f.

25 Böhme: Die Stimme im leiblichen Raum, S. 30.

nervös bin, frohen Mutes oder genervt. All das teile ich mit, oftmals ohne es mir eigens vorgenommen zu haben. Häufig wird dieser Subtext ungewollt transportiert, sozusagen hinter unserem Rücken.

Wie bereits erwähnt, ist davon auszugehen, dass die Stimmlichkeit, in der verschiedene Selbstanteile klingende Gestalt annehmen, etwas mit der tönenden Materialität des menschlichen Körpers zu tun hat. Das ‚Andere‘, von dem Adorno im Zusammenhang mit dem Singen spricht, muss aber etwas sein, das über den Körper als Ding hinausweist. Zwar beruht es auf der Gegenständlichkeit des Körpers, tendiert aber in beträchtlichem Maße dazu, ein Eigenleben zu führen. Der Nebensinn, den die Stimmlichkeit herausstellt, entzieht sich gerade der Verfügungsgewalt des Menschen, obgleich dieser (unbewusste) Sinn auch zu ihm gehört. Entsprechend muss es etwas sein, das der singende Mensch hörend vernehmen und inwendig ertasten kann, das Teil von ihm ist, aber nicht mit ihm identisch ist. Ein Denkanstoß von Roland Barthes kann hier weiterhelfen: „Welcher Körper singt nun das Lied? Was singt mir, der ich höre, in meinem Körper das Lied[?]“²⁶ Wenn es in meinem Körper singt, was kann es dann sein, wenn nicht der Körper selbst? Das Andere, von dem Adorno spricht, ist nicht der Körper, obgleich es mit ihm in Relation steht. Phänomenologisch gesprochen handelt es sich um etwas, „was jemand in der Gegend (nicht immer in den Grenzen) seines Körpers von sich selbst, als zu sich selbst gehörig, spüren kann.“²⁷ Was im Einsatz der Stimme hörbar Gestalt annimmt, ist der Leib: *der Körper, der ich bin*. Gernot Böhme definiert Stimme als „die Artikulation leiblicher Anwesenheit.“²⁸ Die stimmliche Artikulation zeigt unweigerlich die Präsenz eines lebendigen Körpers im Raum an und gibt zu verstehen, dass jemand da ist. Jedoch verweist das Lautwerden der menschlichen Stimme nie auf einen beliebigen Körper, sondern auf einen je individuell gelebten und geprägten Körper. Gerade weil die stimmliche Äußerung durch diesen Körper, aus dem sie kommt, charakteristisch geprägt ist, wird in stimmlichen Äußerungen die Person in ihrer Leiblichkeit spürbar.²⁹

Wird der stimmliche Ausdruck, in dem sich der innere und äußere Widerhall überlagern, bewusst registriert, bildet dies den Auftakt einer sinnlichen Selbstbeziehung. Im Moment des Empfindungshörens beginnt die stimmlich vermittelte Selbstbezugnahme ihr Potenzial zu entfalten: Wir kehren zu uns selbst zurück, werden uns geschenkt. Auf diese Weise kann es beim Singen zu einer leiblichen Reflexion kommen. Stimmliche Autoreferenzialität hat es gleichzeitig mit einem inneren und einem äußeren Gegenüber zu tun: mit der Empfindung einerseits und dem Klang andererseits. Mit dem eigenen Stimmklang in Resonanz zu treten,

26 Barthes: Was singt mir, der ich höre in meinem Körper das Lied, S. 11.

27 Schmitz: Kurze Einführung in die Neue Phänomenologie, S. 35.

28 Böhme: Die Stimme im leiblichen Raum, S. 28.

29 vgl. a. a. O., S. 29.

heißt so gesehen, sich gleichzeitig von innen und von außen berühren und bewegen zu lassen. Unsere Stimme stellt sich uns selbst gegenüber, es kommt zu einer Selbstverdopplung. Warum Adorno von *Musik als Verdopplung* sprach, wird vor diesem Hintergrund einsehbar. Was singt mir, der ich höre, in meinem Körper das Lied? Gehen wir mit spielerischem Ernst praktisch mit der Frage von Barthes um, kann daraus ein Gefühl der Selbstverschiedenheit erwachsen, eine Differenzierung des eigenen Selbst, die in einem neuartigen Selbstverhältnis münden könnte. Dazu gilt es, die stimmliche Äußerung bewusst als Entäußerung zu begreifen, durch die ein Zwischenraum entsteht. Sich entäußern heißt auch Abstand nehmen, damit etwas Mittleres, etwas Vermittelndes den Raum betreten kann. Diese Distanznahme ermöglicht das Auftauchen fremder Selbstanteile aus dem Bereich des Körpers. Die schwebende Materialität, die sich im Lautwerden der Stimme zeigt, gibt Gelegenheit zu einem buchstäblich *merkwürdigen* Selbstkontakt. Dieser Vorgang lässt sich als Selbstdifferenzierungsprozess verstehen. Er ist maßgeblich, so die hier vertretene Auffassung, auf einen bewussten Perspektivwechsel zwischen Leib und Körper angewiesen. Auf diese begriffliche Differenz möchte ich im Folgenden ausführlich eingehen und die praktischen Implikationen der Unterscheidung von Leib und Körper in den Blick nehmen.

Natur zwischen Leib und Körper

Wenn es um die physische Existenz des Menschen und seine Natur geht, wird heutzutage meist von *Körper* gesprochen. Dabei handelt es sich um den Teil der menschlichen Natur, der zum Gegenstand naturwissenschaftlicher Erkenntnis gemacht wird, der objektiv betrachtet und erforscht werden kann. Ursprünglich war diese spezifische Betrachtungsweise auf Naturwissenschaft und Medizin begrenzt. Mittlerweile findet sich der objektivierende Blick auf den (eigenen) Körper jedoch in fast allen Lebensbereichen wieder. Man könnte dieses Phänomen als *Umsiedelung* der spezifisch naturwissenschaftlichen Einstellung in die alltägliche Lebenspraxis beschreiben. Der Begriff *Leib* ist von der (Neuen) Phänomenologie gleichsam als Gegenentwurf zu der dominierenden Sichtweise konzipiert worden, in der der lebendige Körper zum Körperding gemacht wird. Gernot Böhme hat zur Erforschung und Aufhellung der Unterscheidung zwischen Körper und Leib einen maßgeblichen Beitrag geleistet. In seinem Buch *Leibsein als Aufgabe* fasst er den Unterschied wie folgt zusammen:

„Entscheidend scheint mir die Differenz von Selbsterfahrung und Fremderfahrung zu sein. Dabei soll der Ausdruck *Körper* jenen Gegenstand bezeichnen, den wir lebensweltlich als unseren Körper kennen, jedoch in der Perspektive der *Fremderfahrung*, d. h. wie er dem ärztlichen Blick erscheint, wie er naturwissenschaftlich erforscht wird und wie er durch Eingriffe von außen manipulierbar ist. Demgegenüber bezeichnet der Ausdruck *Leib* den Gegenstand, den wir als unseren Körper kennen, insofern er uns in Selbsterfahrung gegeben ist. Dabei ist das Hauptmoment, das die Selbsterfahrung von der Fremderfahrung unterscheidet, die *Betroffenheit*, das heißt also die Tatsache, dass der Leib *mein* Leib ist und ich deshalb

unausweichlich mit dem, was mir von ihm widerfährt, sei es in Last oder Lust, fertigwerden muss.“³⁰

Warum Böhme den Begriff *Körper* mit Fremderfahrung in Verbindung bringt, ist dadurch zu erklären, dass die objektive Betrachtung der (eigenen) Natur immer mit einer Dritte-Person-Perspektive einhergeht. Der Mensch betrachtet sich aus diesem Blickwinkel selbst als Objekt, in gewisser Weise ‚von außen‘. Dieser Vorgang ist unter anderem mit einer spezifischen Art des Sehens verbunden, die durch einen harten Blick charakterisiert ist. Die Fixierung von Blickpunkten sorgt dafür, dass die lebendige (innere) Bewegung nur noch zäh fließen kann und spontane leibliche Regungen zu ersticken drohen. Verständlich, dass Böhme zu dem Schluss kommt, dass die Vorherrschaft der Fremderfahrung in der Beziehung zu sich selbst mit der Zunahme an Entfremdung in Zusammenhang steht.³¹ Wer sich ständig ‚von außen‘ betrachtet, verliert das Gefühl für sich. Es ist unstrittig, dass der objektivierte Selbstzugriff zu einer entfremdeten Selbstbeziehung führen kann. Neben dieser ernst zu nehmenden Problematik gilt es jedoch herauszuheben, dass eine gegenständliche Kenntnis des eigenen Körpers gleichermaßen einen Freiheitsgewinn darstellt. In der Dritte-Person-Perspektive übersteigt das Individuum sich selbst, indem es durch Abstraktion partiell von sich absieht. Wer von sich abstrahiert, ist buchstäblich außer sich. Selbstverdinglichung geht mit einer Distanznahme einher, die es erlaubt, in verallgemeinerten Begriffen über sich nachzudenken. Eine Errungenschaft, die nicht preisgegeben werden kann. Jedoch ist, wer von sich abstrahiert, nicht bei sich.

Um der Möglichkeit des Bei-sich-seins in der Beziehung zur eigenen Natur Gewicht zu verleihen, führt die (Neue) Phänomenologie den Begriff *Leib* ein: „Der Leib ist die Natur, die wir selbst sind.“³² Es geht in dieser Perspektive um den Menschen in seiner lebendigen Existenz, um sein Innenverhältnis. Über den Leib lässt sich, im Gegensatz zum Körper, nur aus der Perspektive der ersten Person sprechen. Deshalb sagt Böhme über den Leib, dass er uns in Selbsterfahrung *gegeben* ist. Den Leib erfahre ich im *Hinein*-Spüren. Auch der Leib hat etwas mit dem Körper zu tun. Der Leib ist der Körper, der ich bin. Ich erfahre den Leib als *meinen* Leib, weil er mich *unausweichlich* betrifft.³³ „Der Leib ist die Natur, die uns im leiblichen Spüren gegeben ist.“³⁴ Das Spüren ist sozusagen der Modus der Selbstbegegnung mit dem eigenen Körper. Über das leibliche Spüren schreibt Böhme: „was da erfahren wird, ist durchaus mein Organismus, aber nicht, wie ich ihn in gegenständlicher Kenntnis konstatieren

30 Böhme: Leibsein als Aufgabe, S. 12. Hervorhebung i. O.

31 vgl. a. a. O., S. 13.

32 Böhme: Leib, S. 30.

33 vgl. a. a. O., S. 10.

34 a. a. O., S. 12.

kann, sondern wie er sich mir in leiblichen Regungen aufdrängt.“³⁵ Dieses Moment, dass sich mir etwas von innen her aufdrängt, ist charakteristisch für die Selbsterfahrung. Mir ist etwas von der eigenen Natur her gegeben, was ich für gewöhnlich nicht selbst verursache, was aber unzweifelhaft mir zugehörig ist und zu dem ich mich in irgendeiner Weise verhalten muss: Wenn ich Schmerzen empfinde, es mich am Rücken juckt, ich Harndrang verspüre, ich nach Atem ringe, mir übel ist oder mich Hustenreiz quält. Böhme spricht deshalb von „betroffener Selbstgegebenheit.“³⁶ Das, was uns da begegnet, kommt nicht von außen her, sondern es betrifft uns aus der Gegend unseres Körpers.

Selbstverständlich drängt sich der Leib nicht nur negativ auf. Es gibt eine Reihe leiblicher Regungen, die grundsätzlich positiv bewertet werden. Man denke nur an die Glücklichen, die Schmetterlinge im Bauch haben. Aber auch an ein allgemeines Wohlfühl, an die freudige Erregung, an das Begehren oder die sexuelle Lust. Empfindungen also, die in der Regel als angenehm erlebt und bewertet werden. Wichtig ist, sich zu vergegenwärtigen, dass es sich auch bei den genannten Beispielen nicht um etwas handelt, das aktiv hervorgerufen werden kann. Verliebtsein kann nicht willentlich produziert werden. Selbsterfahrung geht immer mit affektivem Betroffensein einher. Ich mache die Empfindung nicht, und doch ist sie mir zugehörig. Der charakteristische Wesenszug der leiblichen Existenzweise ist, dass einem darin etwas widerfährt. „*Natursein* geschieht uns.“³⁷ Böhme nennt das, was dem Menschen im leiblichen Spüren widerfährt, ‚das Pathische‘.³⁸ Das Grundwort Pathos geht auf das griechische Wort *páthos* zurück und kann, darauf weist wiederum Bernhard Waldenfels hin, wiedergegeben werden mit *affectio* (Affektion) oder mit *passio* (Leidenschaft).³⁹ *Afficere* bedeutet nicht nur ‚Gefallen finden‘, sondern auch zuleide tun und zufügen.

„Etwas geht mich an, ruft mich an, rührt mich an. Affektion wird gedeutet als ‚Antun‘ [...] und dies besagt, daß bei der Affektion immer auch etwas Fremdes im Spiel ist. [...] Ich produziere diese Empfindung nicht einfach, sondern bin mit etwas konfrontiert, das mich herausfordert, mich lockt, bedrängt. [...] Empfinden heißt [...] sich im Kontakt befinden mit anderem, das mich auf bestimmte Weise anspricht.“⁴⁰

Es scheint hier um einen intrapersonalen Beziehungskonflikt zu gehen, der gewissermaßen nach einem (inneren) Aushandlungsprozess verlangt. „Fremd ist der Leib ja überhaupt nur gegenüber einem relativ unabhängigen Ich, dass sich zu seinem Leib in ein Verhältnis des Habens setzen kann.“⁴¹ Beim Ich handelt es sich um die bewusste, kontrollierende innere

35 a. a. O.

36 a. a. O.

37 Böhme 2020: S. 9

38 a. a. O., S. 11.

39 vgl. Waldenfels: *Das leibliche Selbst*, S. 273.

40 a. a. O., S. 275 f.

41 a. a. O., S. 35 f.

Handlungsinstanz, „den verantwortlichen Autor von Gedanken und Taten.“⁴² Diese innere Instanz behandelt den eigenen Körper nicht selten wie einen Gegenstand. Oftmals will sie sich über die eigene Natur erheben und gegenüber dem Körper eine autonome Stellung einnehmen. Eine resonante Selbstbeziehung setzt demgegenüber die Bereitschaft voraus, die leibliche Selbsttätigkeit wahrzunehmen und anzuerkennen. Die Einübung leiblichen Spürens kann mitunter herausfordernd sein: „Der Leib kann lästig, kann auffällig, kann quälend, der Leib kann fordernd, überraschend und unheimlich sein.“⁴³ Der Leib tritt dem Ich (zunächst) als Fremdheit entgegen.

Im *Sich*-Spüren übt der Leib als eigenes Anderes einen Reiz auf uns aus. Was Waldenfels über das Empfinden aussagt, lässt sich als Aufforderung verstehen, das, was mich von innen her anrührt als Anrufung zu verstehen. Im leiblichen Spüren kann ich in Kontakt kommen mit etwas, das mich inwendig anspricht. Hartmut Rosa hat in seiner umfassenden Studie mit dem Titel *Resonanz* dieses Phänomen als ein komplexes Antwortgeschehen charakterisiert.⁴⁴ Damit Resonanz sich ereignen kann, muss auf die Anrufung eine Antwort erfolgen. Ob mich etwas angenehm oder unangenehm berührt, mich lockt oder bedrängt, ist für das Zustandekommen leiblicher Resonanz unerheblich. Entscheidend ist, wie ich auf leibliche Regungen reagiere. So gesehen lassen sich sensorische Klangempfindungen auch als ‚innere Anrufung‘ verstehen, die nach einer Antwort verlangt. Wie verhalte ich mich zu ihnen? Lasse ich mir etwas gefallen, was mitunter nicht nur angenehm ist? Auch im stimmlich vermittelten Resonanzgeschehen begegnet mir mitunter ein fremder oder befremdlicher Selbstanteil, stellt sich mir gegenüber. Wie reagiere ich auf das eigene Andere? Kann ich es trotz möglicher Irritation wahrnehmen und annehmen? Für das Zustandekommen leiblicher Resonanz kommt es im Wesentlichen darauf an, sich so berühren zu lassen, dass man sich einerseits angesprochen fühlt und andererseits aufgefordert fühlt zu antworten.

Im Empfindungshören lässt sich die Erfahrung machen, innerlich bewegt zu werden. Bewegt zu werden, setzt voraus, sich bewegen zu lassen. Die Wechselwirkung von Bewegen und Bewegtwerden im Umgang mit der eigenen Stimme resultiert aus einem „Sich-Überlassen an die Sache.“⁴⁵ Es für möglich zu halten, dass aus unserem Körper etwas hervortritt, sich etwas in uns gewissermaßen klanglich von selbst auftürmt, ist eine wesentliche Voraussetzung leiblicher Resonanz. Es stellt gleichzeitig die Bedingung dafür dar, dass „die Natur mit eigener Stimme sprechen kann.“⁴⁶ Diese Aussage suggeriert nun, dass es beim Singen im Grunde nur

42 Böhme: Leibsein als Aufgabe, S. 126.

43 Böhme: Leib, S. 34.

44 vgl. Rosa: Resonanz.

45 Adorno 1958/59, S. 190, zit. nach Seel: Aktive Passivität, S. 253.

46 a. a. O., S. 465.

um den Leib und das Spüren gehen würde. Darüber lässt sich streiten. Der hier vorgestellte Ansatz der Selbstdifferenzierung durch Selbstverdopplung kann auf die gegenständliche Kenntnis der menschlichen Natur jedenfalls nicht verzichten. Entscheidend ist jedoch, dass mit den Begriffen Körper und Leib unterschiedliche Erfahrungsweisen in Bezug auf die eigene Natur verbunden sind. Das Verständnis für den menschlichen Körper, auch den eigenen, lässt sich auch durch das Studium anatomischer und physiologischer Zusammenhänge erweitern. Was darin aber für gewöhnlich fehlt, ist der lebendige Selbstbezug: „Selber lebende, stoffliche Dinge, haben wir in unserer Selbsterfahrung gleichsam Gucklöcher in die Innerlichkeit der Substanz“.⁴⁷ Die Substanz aus der Innerperspektive lässt sich nur im leiblichen Spüren kennenlernen. Zwar geht es hier gerade nicht darum, die beiden Perspektiven gegeneinander auszuspielen, wohl aber darum, um mit Gernot Böhme zu sprechen, „die Bedeutung leiblichen Spürens zu rehabilitieren“⁴⁸ und auf diese Weise die gegenständliche mit der sinnlichen Selbstbeziehung zu versöhnen.

Im Alltag changieren wir unablässig zwischen den beiden Sicht- und Erfahrungsweisen, meist ohne uns dessen bewusst zu sein: „In der Lebenspraxis müssen Erfahrungen der eigenen Natur qua Leib und qua Körper [...] beständig vermittelt werden.“⁴⁹ Um die Vermittlung und Durchdringung der beiden Perspektiven auf den Begriff zu bringen, spricht Bernhard Waldenfels auch von ‚Leibkörper‘. Mit Leibkörper bezeichnet er den „gelebte[n] Leib mitsamt seiner kulturellen Prägung und körperlichen Materialität.“⁵⁰ Waldenfels leitet den Begriff wie folgt her: Das wohl auffälligste Merkmal des Leibes ist seine Permanenz. „Der Leib ist immer da.“⁵¹ Das mag banal klingen, macht aber deutlich, dass der Leib selbst an der Unterscheidung zwischen Leib und Körper beteiligt ist. „Daß der Leib nach außen tritt und zu einem Körper gemacht wird, auch das setzt den Leib noch voraus.“⁵² Der Begriff Leibkörper betont, dass der Körper als Ding ohne Leib nicht zu haben ist. Sich selbst als Körper zu betrachten setzt eine Abstraktion voraus. Dieser Vorgang ist so alltäglich geworden, dass wir ihn uns selten zu Bewusstsein führen. Während wir von uns absehen, um uns als Gegenstand zu betrachten, ist der Leib selbst anwesend. Wir verschwinden nicht in dieser Zeit, jedoch schwindet im Moment des verdinglichten Zugriffs auf die eigene Natur die Binnenwahrnehmung, d. h. das Selbstgefühl. Wer von sich Abstand nimmt und über sich selbst wie über ein Objekt spricht, der oder die ist gerade nicht mit einer sachlichen oder neutralen Außenbeschreibung befasst,

47 Jonas 1973: S. 142, zit. nach Böhme: Leibsein als Aufgabe, S. 14.

48 Böhme: Leibsein als Aufgabe, S. 14.

49 Böhme: Leib, S. 42.

50 Waldenfels: Lehren und Lernen im Wirkungsfeld der Aufmerksamkeit, S. 24.

51 Waldenfels: Das leibliche Selbst, S. 31.

52 a. a. O., S. 255.

wie es der Fall wäre, wenn er oder sie über einen beliebigen Gegenstand reden würde.⁵³ Vielmehr ist dieser Vorgang zu verstehen als komplexer „Selbstverdoppelungs- und Selbstdifferenzierungsprozess[.]“⁵⁴

Leib und Körper durchdringen sich wechselseitig. Sie sind derart ineinander verschlungen, dass sich das Selbst durch den Wechsel der Zugangsweise zur eigenen physischen Existenz ausdifferenziert, d. h. sich (unter-)scheiden lernt. Es handelt sich um eine Form der Selbstentzweiung. Allerdings kann die Distanznahme gegenüber dem bewussten Selbstanteil, der oben im Sinne des Strukturmodells der Psyche als ‚Ich‘ beschrieben wurde, zu einer innigeren Nähe mit sich selbst führen. Es kann zu einer *Einheit in der Differenz* kommen, deren Voraussetzung die reflektierte Erfahrung von Selbstdifferenz ist. Überraschend ist hierbei, dass im Fall der Stimme gerade die bewusste Übernahme der gegenständlichen Perspektive vonnöten ist, um sich den verborgenen Räumen im eigenen Inneren anzunähern.

„Leib und Körper sind wegen struktureller Differenzen nicht zu identifizieren. Gleichwohl ist es eine ständige Lebensaufgabe, Körper und Leib zu integrieren, mehr noch, das, was uns in Fremderfahrung gegeben ist, das heißt unser Körper als Gegenstand naturwissenschaftlicher Erkenntnis – der Anatomie, der Physiologie, der Hirnforschung, der Genetik – das müssen wir auch in gewisser Weise selbst sein. Freilich dieses *in gewisser Weise* sagt man aus distanzierter Perspektive. Es kann sowohl heißen: Es bleibt uns nichts anderes übrig, als dieses Naturstück, wie immer wir ihm vielleicht auch entfliehen wollen, zu sein oder es kann auch heißen: Wir sollten es sein, d. h. wir sollten es bewusst in unseren Selbstentwurf übernehmen.“⁵⁵

Funktionale Stimmbildung stellt nur *einen* von vielen möglichen Versuchen dar, dieses ‚Naturstück‘ zu sein. Es ist ein Gedankenexperiment, welches gespeist wird von dem praktischen Bemühen, dasjenige bewusst in den eigenen Selbstentwurf zu übernehmen, was die Stimmphysiologie über den Körper beziehungsweise die Stimmfunktion aussagt. Es geht also um die Frage, ob es möglich ist, das, was durch stimmphysiologische Erkenntnisse zunächst nur in Fremderfahrung, d. h. als allgemeiner Sachverhalt, gegeben ist, in gewisser Weise auch selbst zu sein. Aufgrund der Strukturungleichheit zwischen Körper und Leib ist es nicht möglich, das, was naturwissenschaftliche Erkenntnis über die menschliche Natur als Körper aussagt, selbst zu sein. Das ‚in gewisser Weise‘ hebt diese Unmöglichkeit der Identifikation und Ineinssetzung hervor. Möglich und vorstellbar ist nur, es je individuell und ‚gradweise‘ und somit immer noch aus distanzierter Perspektive heraus zu sein. Dies lässt sich an einem Beispiel verdeutlichen: Wir können nicht das Herz aus dem Anatomieatlas sein, da die objektive Abbildung einer anderen strukturellen Logik folgt als das pochende Herz in unserer Brust. Die Vergegenwärtigung seiner Position, Funktionsweise und Beschaffenheit

53 vgl. a. a. O., S. 254.

54 a. a. O.

55 Böhme: Leibsein als Aufgabe, S. 13 f.

kann aber durchaus die fühlende Beziehung zum eigenen Herz verändern. In diesem Sinne soll im Weiteren der paradoxe Versuch unternommen werden, die Möglichkeit einer sinnlichen Selbstbeziehung durch die Beschäftigung mit Erkenntnissen arbeitswissenschaftlicher Stimmforschung auszuloten, in denen die Stimme erst einmal aus naturwissenschaftlicher Perspektive gegeben ist.

Stimme und Stimmforschung

Der menschliche Körper strotzt nur so vor schwingungsfähigem Material. Er ist durchzogen von einem polyphonen inneren Geflecht. Die resonante Konstitution des menschlichen Körpers macht die Stimme zu einem wundersamen, hochkomplexen und vielseitigen Instrument. Das potenziell klingende Material des menschlichen Körpers sind Muskeln und Sehnen, Knochen und Knorpel, die Außenhaut und Schleimhäute, fasziale Gewebe und die Luft, mit der die inneren Räume gefüllt sind. Der Atemstrom bringt uns unablässig in Kontakt mit dem Außenraum. Zwischen Innen- und Außenwelt spielt der Atem eine vermittelnde Rolle. Der Ton oder das Geräusch wird durch einen mechanischen Schwingungsvorgang der Stimmbänder erzeugt, zweier von Gewebe umhüllter ‚Saiten‘ (musculus vocalis) im Kehlkopf. Die Stimmlippen können sich in Sekundenbruchteilen umformen, sie variieren in Länge und Dicke und verändern auf diese Weise die Tonhöhe und Klangeigenschaften. Da der Kehlkopf den Primärklang erzeugt, wird er auch als *Vibrator* bezeichnet. Zahlreiche Resonatoren stehen ihm zu Diensten, um den Schall zu verstärken. Die Stimmlippen als Schallerzeuger treten in Dialog mit verschiedensten Organen, Materialien und Räumen. Der Kehlkopf steht in einer komplexen Wechselbeziehung etwa mit dem Ansatzrohr, der Lunge und dem Zwerchfell. Weil alle diese Elemente auf unterschiedlichste Weise zusammenwirken können, haben wir es mit einem facettenreichen Beziehungsgeflecht zwischen dem Kehlkopf und dem gesamten Organismus zu tun.⁵⁶ Diese Erkenntnisse beruhen auf einer naturwissenschaftlichen Erforschung der Funktionsweise der menschlichen Stimme, deren Genese ich hier kurz nachzeichnen werde.

Die Gründung des Lichtenberger Instituts für angewandte Stimmphysiologie steht im Zusammenhang mit einem Forschungsprojekt zur Untersuchung der „Arbeit der menschlichen Gesangsstimme“⁵⁷ am Institut für Arbeitswissenschaft der Technischen Universität Darmstadt, das seinerzeit von Walter Rohmert geleitet wurde. In dem groß angelegten, mehrjährigen Forschungsvorhaben wurde der Gebrauch der menschlichen Stimme und die damit verbundene Problematik von Belastung und Beanspruchung erforscht. Wie eingangs erwähnt, ist Stimmphysiologie eine Teildisziplin der Ergonomik. Bis heute ist das Erkenntnisinteresse

56 vgl. Rohmert/Landzettel: Lichtenberger Dokumentationen Band II, S. 9.

57 Rohmert: Grundzüge des funktionalen Stimmtrainings, S. IX.

der ersten Tage vermittelt in der Lichtenberger Methode aufgehoben, die auf bemerkenswerte Weise Wissenschaft mit Kunst verbindet. Der Ansatz lässt sich als eine Art Körperarbeit charakterisieren, bei der die sinnliche Wahrnehmung der (eigenen) Stimme für eine Verbindung von Klang, Bewegung und Empfindung sorgt: „Die Fähigkeit wahrzunehmen bildet die Brücke zwischen Nervenerregung und Bewusstsein.“⁵⁸ Im Begriff Empfindungshören ist dieser Zusammenhang aufgehoben.

Die Arbeitswissenschaft erforscht die Belastungen und Gesetzmäßigkeiten des Arbeitsalltags und versucht, Arbeitsabläufe, die den Menschen unnötig strapazieren, umzugestalten und zu optimieren. Ziel dieser Forschung ist es, Risiken einzuschätzen, Gefährdungen vorzubeugen und Belastungen zu verringern, um insgesamt das Wohlbefinden am Arbeitsplatz zu steigern. Praktische Stimmforschung stellt einen Brückenschlag zwischen Ergonomie und Gesangskunst dar. Für die Arbeitswissenschaft ist das Erfüllen der sängerischen Aufgabe „eine bestimmte Arbeitsform neben anderen Arbeitsformen.“⁵⁹ Singen wird dabei als eine „Höchstform menschlicher Leistung“⁶⁰ verstanden, die vielfältige Ausprägungsformen aufweist. „Singen [...] ist Arbeit, [...] sogar körperliche Schwerarbeit.“⁶¹ Die arbeitswissenschaftliche Stimmforschung geht davon aus, dass die Erleichterung der Arbeit der Stimme nicht nur möglich, sondern auch wünschenswert ist. Sie will helfen stimmlichen Belastungen entgegenzuwirken und Verschleißerscheinungen zu minimieren. Als angewandte Wissenschaft ist Stimmphysiologie bestrebt, die ‚Schwerarbeit‘ der Stimme leicht zu machen. Sie verpflichtet sich der Zielvorstellung der Ergonomie, die deren Begründer Wojciech Jastrzębowski beschrieben hat als „wissenschaftliche Arbeit über Arbeit [...] um reichlichst Früchte zu erhalten mit geringster Mühe und größter Zufriedenheit für das eigene und allgemeine Wohl.“⁶²

So gesehen zielt Stimmphysiologie darauf ab, den Schwingungsertrag einer Klanghandlung zu steigern und gleichzeitig den damit verbundenen Produktionsaufwand zu reduzieren.⁶³ Um ein solches Verhalten zu charakterisieren, wurde der Begriff *Stimmeffizienz* eingeführt. Als effizient wird eine Form des Stimmgebrauchs bezeichnet, bei der, gemessen am Aufwand, eine hohe Wirksamkeit erzielt wird. Ergo zielt Effizienz darauf ab, mit dem geringsten Aufwand

58 Rohmert/Landzettel: Lichtenberger Dokumentationen Band II, S. 14.

59 Rabine et al.: Untersuchungen der Stimmfunktion, S. 132.

60 Rohmert: Grundzüge des funktionalen Stimmtrainings, S. III.

61 Rohmert: Beiträge zum 1. Kolloquium Praktische Musikphysiologie, S. 5.

62 Jastrzębowski (1857), zit. nach Rohmert: Beiträge zum 1. Kolloquium Praktische Musikphysiologie, S. 7.

63 Der Gedanke, dass auch mit geringem Aufwand ein großer Erfolg eingespielt werden kann, dürfte der Leistungsgesellschaft des 21. Jahrhunderts fern liegen. In dieser scheint sich der Wert einer Sache vor allem danach zu bemessen, dass jemand keine Mühe scheut, um sein Ziel zu erreichen. Entsprechend wird eine Anstrengung, die mit Belastung verbunden ist, häufig positiv bewertet, was nicht selten auf Kosten der eigenen Gesundheit geht.

die höchstmögliche Leistung zu erbringen.⁶⁴ Dieses Postulat basiert auf mannigfachen Untersuchungsergebnissen aus den Bereichen Physiologie und Akustik. Die Erkenntnisse kulminierten in einer empirisch abgesicherten funktionalen Stimmtheorie.⁶⁵ Diese besagt, dass Singen und Sprechen sich ohne muskuläre Anstrengung realisieren lassen und Eigenschaften wie Freiheit, Leichtigkeit und Mühelosigkeit etablieren können. Die Aussage beruht auf der Erfahrung, dass die freie Klangentfaltung der menschlichen Stimme im Wesentlichen auf *Geweberesonanz* beruht. Diese Form der Resonanz reicht an eine Tiefenschicht des menschlichen Organismus, die sich einem willentlichen Zugriff entzieht und nur indirekt, über einen veränderten Umgang mit sich selbst und der eigenen Stimme, angesprochen werden kann. Die größte Herausforderung liegt aber zunächst in deren Wahrnehmung, die nachgerade eine „Tiefensensibilität“⁶⁶ erfordert.

„Aus physiologischer Sicht ist unser Ansprechpartner das Bindegewebe, insbesondere die inneren Häute: Schleimhäute, Faszien, Membranen u. a.. Diese handlungsarmen, aber über Schwingungen ansprechbaren Gewebe bilden einen physiologischen und akustischen Brennpunkt. Sie bringen uns auf den Weg zur eigentlichen Magie der Resonanz – einer ‚Resonanzphysiologie‘.“⁶⁷

Die Verwirklichung von Geweberesonanz ist auf adäquate Reize in Form hoher Frequenzanteile im Stimmklang angewiesen. Der Stimmgebrauch muss sich von überwiegend motorischer zu überwiegend sensorischer Regelung weiterentwickeln. Die Maxime funktionaler Stimmbildung lautet entsprechend: „motorische Beruhigung bei sensorischer Wachheit.“⁶⁸ Mit einfachen Worten kann diese Zielvorstellung wiedergegeben werden als ‚weniger handeln, mehr spüren‘. Physiologisch betrachtet setzt selbstinitiierte muskuläre Aktivität das Empfindungsvermögen herab: „Eine ruhige Zugewandtheit zu sich selbst, eine meditative Einstellung sind Voraussetzungen, diese Hintergrunderscheinungen aufzuspüren.“⁶⁹ Deswegen soll steuernde muskuläre Aktivität zugunsten aktiver Rezeptivität aufgegeben werden. Leistung soll durch weitgehende Minimierung muskulärer Aktivität gesteigert werden. Diese Aussage irritiert die gängige Vorstellung, in der Singen mit Aktivsein gleichgesetzt wird. Singen wird im Allgemeinen als selbst initiierte Handlung verstanden, die mit Aufwand oder gar Anstrengung verbunden ist. Funktionale Stimmbildung stellt den Versuch dar, der (un-)gewollt angestregten Gesangs- und Sprechpraxis etwas entgegenzusetzen und die freie Klangentfaltung der Stimme zu fördern. In Einklang mit den Erkenntnissen der ‚Resonanzphysiologie‘ wird Leistung mit Mühelosigkeit in Verbindung gebracht. Was für

64 vgl. Rohmert: Beiträge zum 1. Kolloquium Praktische Musikphysiologie, S. 7.

65 vgl. Rohmert: Grundzüge des funktionalen Stimmtrainings, S. IV.

66 Rohmert/Landzettel: Lichtenberger Dokumentationen Band II, S. 22.

67 Rohmert/Landzettel: Lichtenberger Dokumentationen Band I, S. 44.

68 a. a. O., S. 47.

69 Rohmert/Landzettel: Lichtenberger Dokumentationen Band II, S. 20.

durchschnittliche Ohren paradox klingt, reicht in der Gesangspädagogik historisch gesehen weit zurück. Die Vorstellung von Leichtigkeit stellt im Gesang prinzipiell kein Novum dar. Die renommierte Gesangspädagogin Franziska Martienßen-Lohmann sprach in diesem Zusammenhang von Lockerheit, die an die Vorstellung des Ausspannens, Relaxierens und Lösens gebunden sei.⁷⁰ Sich im Singen vom aktiven Tätigsein zu lösen, setzt eine empfängliche Geisteshaltung voraus. Dazu muss das Ich sich etwas gefallen lassen, was sich im eigenen Inneren ereignet, aber nicht vom Ich kontrolliert oder gesteuert werden kann. Die bewusste Handlungsinstanz in uns muss sich gegenüber den inneren Reizen öffnen und auf diese eine adäquate Antwort finden. Entsprechend ist das Gewahrsein für physische Empfindungen wechselseitig bedingt durch eine besondere geistig-emotionale Haltung und einen buchstäblich körperlich-gelassenen Zustand.

Das paradox anmutende Postulat angewandter Stimmphysiologie lautet: „Lasse einen Klang deiner Stimme zu, der kraftvoll ist und doch mühelos erzeugt wird.“⁷¹ Auf den ersten Blick scheinen die Attribute kraftvoll und mühelos einander zu widersprechen, wohl deswegen, weil Kraft landläufig als willentlich produzierte (Muskel-)Leistung gedeutet wird. Damit ein kraftvoller Klang mühelos entstehen kann, bedarf es einer grundlegenden Änderung der physiologischen und mentalen Disposition. Stimmeffizienz lässt sich nur verwirklichen, wenn „Singen aus einer entspannten und erfüllten Körperhaltung heraus hervorgebracht wird und nicht aus Muskelverspannungen [...] hervorgequält wird.“⁷² Eine solche *erfühlte* Körperhaltung ist der Kippunkt, in dem die Fremderfahrung sich potenziell auf die Selbsterfahrung im Spüren leiblicher Regungen zubewegt. Um sich diesem Kippunkt zu nähern, gilt es, das willentliche Tun während des Singens zu reduzieren, die Eigenaktivität zu drosseln und stattdessen hörend und fühlend zu beobachten, welche Klänge in Verbindung mit welchen Empfindungen und leiblichen Regungen zur Erscheinung kommen.

Angewandte Stimmphysiologie lässt sich als Versuch verstehen, einen Umgang mit der eigenen Stimme zu vermitteln, der sich an der naturgesetzlichen Funktionsweise des Stimmorgans orientiert. Der damit verbundene Lern- und Entwicklungsprozess bleibt auf naturwissenschaftliches Wissen, insbesondere auf das Verständnis physiologischer Zusammenhänge, angewiesen. Dabei bleibt das Erlernen dieses hochspezifischen Stimmgebrauchs aber auf die praktische Selbsterforschung angewiesen. Der stimmliche Selbstkontakt, der sich dadurch ergibt, basiert auf der Herausbildung einer inneren, sensorisch orientierten Antwortbeziehung. Die Entwicklung einer derartigen Selbstbeziehung wird

70 vgl. Martienßen: Das bewußte Singen, S. 22.

71 Stolze: Vorwort, S. vii.

72 Rohmert: Beiträge zum 1. Kolloquium Praktische Musikphysiologie, S. 6.

entscheidend durch die Fähigkeit des Empfindungshörens gefördert. Die bisherigen Ausführungen legen den Schluss nahe, dass Empfindungshören den Unterrichtsgegenstand funktionaler Stimmbildung darstellt. Um diese Behauptung zu untermauern, möchte ich im Folgenden das prinzipielle Vorgehen im Unterricht funktionaler Stimmbildung schildern und im Anschluss die Frage nach dem Unterrichtsgegenstand wieder aufnehmen.

Klangorientierte Stimpädagogik

In alltäglichen Kommunikationssituationen dient die Stimme der Verständigung und die meisten Menschen richten ihre Aufmerksamkeit primär auf den verbalen Informationsgehalt einer Aussage: „In unserer alltäglichen Art zu hören, konzentriert auf Bedeutung und Information, überhören wir im Allgemeinen die Stimme.“⁷³ Die paraverbale Dimension des stimmlichen Ausdrucks hatte ich oben als Stimmlichkeit des Sprechens bezeichnet. Im Alltag wird die Ebene des Stimmklangs selten bewusst wahrgenommen. Aufgrund der kommunikativen Fixierung auf die verbale Dimension des Ausdrucks wird der Gestimmtheit desselben wenig Beachtung geschenkt. Beim normalen Sprechen oder Singen treten unterschiedlichste Lautäußerungen quasi gleichzeitig auf bzw. schließen ohne zeitliche Dehnung unmittelbar aneinander an. Worte gehen rasch vorüber und hinterlassen keine sichtbare Spur. Wenn es nun um den Versuch geht, eine sinnliche und reflektierte Beziehung zur eigenen Stimme zu entwickeln, stellt dieser Umstand ein zu überwindendes Hindernis dar. Bevor ich auf die Frage des Unterrichtsgegenstandes eingehe, werde ich aufzeigen, in welcher Weise die Lauterzeugung im Unterricht modifiziert wird, um einen stimmlichen Begegnungs- und Spielraum zu eröffnen. Außerdem gebe ich einen kurzen Einblick in die klangorientierte Stimpädagogik.

Stimmliche Äußerungen sind ein äußerst flüchtiges Ereignis: „Kaum ausgesprochen, ist ein Laut auch schon verschwunden.“⁷⁴ Der Augenblick zwischen Hervortreten und Abklingen einzelner Laute ist winzig: „Die Stimme ist das Flüchtige par excellence, es gibt sie nur im beständigen Verschwinden.“⁷⁵ Für die sensorisch und klanglich geleitete Erkundung innerer Räume und ihrer Beschaffenheit stellt dies ein Problem dar. Deswegen wird die Lauterzeugung im Unterricht derart modifiziert, dass die verschiedenen Qualitäten des Stimmklangs potenziell wahrnehmbar und erlebbar werden. Weil stimmliche Verlautbarungen in hohem Maße vergänglich sind, muss das Moment des primären Zustandekommens ausgedehnt werden, um eine Kontaktfläche zu schaffen. Zu diesem Zweck wird die Varianz des stimmlichen Ausdrucks auf ein Minimum reduziert, denn erst die gezielte Verlangsamung und

73 Böhme: Die Stimme im leiblichen Raum, S. 30.

74 Kolesch/Krämer: Stimmen im Konzert der Disziplinen, S. 11.

75 Kolesch: Natürlich künstlich, S. 19.

Simplifizierung der Klangerzeugung schafft die Bedingung der Möglichkeit, mit dem Flüchtigen in Kontakt zu treten. Aus diesem Grund basiert der gesamte Unterricht funktionaler Stimmbildung auf dem sogenannten *Tönen*. Es handelt sich dabei nicht um eine Übung, sondern um den Grundbaustein des Unterrichts. Im Tönen werden Laute retardiert, d. h. zeitlich ausgedehnt. Erst diese Modifikation der Lauterzeugung macht es möglich, dem flüchtigen Ereignis einen kurzen Moment lang beizuwohnen. Tönen ist eine ‚kontrollierte‘ Tonerzeugung, die darin besteht, dass auf eine Note ein ausgehaltener Vokal gesungen wird, beispielsweise die Vokalfolgen a–o–a oder u–o–u. In der Regel wechseln sich dabei zwei Vokale ab, mitunter werden auch umfassendere Vokalvariationen eingesetzt. Die Tonhöhe wird leicht variiert, melodische und rhythmische Variationen kommen dagegen selten vor. Das Tönen spielt sich überwiegend in einer mittleren, bequemen Tonlage ab, da die Hervorbringung sehr hoher oder tiefer Töne, meist ungewollt, zu Kraftanstrengung führt. Anstrengung soll vermieden werden, da diese unwillkürlich zu einem erhöhten muskulären Aufwand führt, der wiederum die Schwingungsfähigkeit des Körpers dämpft und das Empfindungsvermögen herabsetzt. Durch das Tönen wird das Empfindungshören geschult, weil das sensorische Erleben und die Klanglichkeit in den Fokus gerückt wird, d. h. die Qualität, Komplexität und Vielschichtigkeit des Stimmklangs. Tönen lässt sich als eine Art Stimmklang-Zeitlupe verstehen, die es ermöglicht, innere Empfindungen und Höreindrücke während der Lauterzeugung differenziert wahrnehmen zu lernen. Es können Momente gedehnter Aufmerksamkeit entstehen, die Einblick in die resonante Innenwelt gewähren. Ergo ist Tönen die Bedingung der Möglichkeit einer Beziehung zum Flüchtigen und deswegen der elementare Baustein des Unterrichts funktionaler Stimmbildung.

Seit seiner Gründung Anfang der 80er Jahre wurde am Lichtenberger Institut eine eigene, phänomenologisch orientierte Gesangs- und Instrumentalpädagogik entwickelt, die sogenannte *Frage- und Stimulationspädagogik*. Es handelt sich dabei um einen theoretisch fundierten und in jahrzehntelanger Unterrichtspraxis weiterentwickelten pädagogischen Ansatz, der sowohl im Einzelunterricht als auch in Gruppenzusammenhängen zur Anwendung kommt. Ziel des Unterrichts ist es, physiologische Zusammenhänge anwendungsbezogen zu vermitteln und einen an der Funktion orientierten Umgang mit der eigenen Stimme einzuüben. Experiment und Spiel zählen zu den zentralen pädagogischen Handlungsformen der klangorientierten Stimmpädagogik. Schülerinnen und Schüler werden dazu angeregt, eigene Entdeckungen und neue Erfahrungen zu machen. Quasi beiläufig lernen sie so die resonanten Eigenschaften und sonoren Verhältnisse des Klangkörpers kennen. Zu keinem Zeitpunkt arbeitet die Frage- und Stimulationspädagogik mit Bewertungen. Vielmehr soll das Urteil über das Gehörte und Erlebte ausgesetzt bzw. in der Schwebe gehalten werden. Wenn es um die Entwicklung der Stimme geht, geht es um einen Prozess und dessen deskriptive Erfassung,

nicht um feststellende Beurteilung. Wer als Schüler:in nur darauf aus ist etwas richtig zu machen, um die durch die Lehrkraft gestellten Anforderungen zu erfüllen, ist selten im Erleben, sondern in aller Regel im Modus aktiv-kontrollierenden Handelns, der sich durch muskulär dominiertes Tun auszeichnet.

Während des Tönens wird die Aufmerksamkeit auf die vom Stimmklang bewirkten Körperempfindungen und Höreindrücke gerichtet. Nach einer Vokalfolge versucht die Schülerin oder der Schüler die Erlebnisse und Eindrücke zu verbalisieren. Dabei geht es um den reflektierenden Nachvollzug dessen, was im Augenblick der Lauterzeugung wahrgenommen wurde. Eine wesentliche Herausforderung des Unterrichts ist es, Worte und Beschreibungen für die eigenen Erlebnisse zu finden. Sowohl bei leiblichen Regungen wie auch bei Klangqualitäten handelt es sich oft um ungewohnte Wahrnehmungsinhalte. Nicht nur das Wahrnehmungsvermögen selbst, sondern auch die Sprachfähigkeit für das Stimmfeld muss ausgebildet werden, um einen sprachlichen Ausdruck für das Erlebte zu finden: „Dem kollektiven Unvermögen, durch Klangschwingungen ausgelösten feinen Gewebereaktionen eine Sprache und damit ein Bewusstsein zu geben, gilt es entgegenzuwirken. Dies braucht Geduld und Zeit.“⁷⁶ Besonders in der Anfangsphase unterstützt die Lehrerin die Schüler:innen in diesem Prozess und unterbreitet Formulierungsvorschläge, um sich dem Gehörten sprachlich anzunähern. Nach einer oder mehreren Vokalfolgen regt die Lehrerin durch offene Fragen und andere Stimuli zum nachforschen und spüren ein. Ziel ist es, Anreize zu setzen, die seitens des Schülers oder der Schülerin nicht als eine auszuführende Aufgabe aufgefasst werden, sondern als Anregung zu einer veränderten Selbstwahrnehmung und einer (Aus-)Differenzierung des eigenen Erlebens. Gerade weil dabei von vordefinierten Resultaten abgesehen wird, kann es zu (sehr) dezenten Reaktionen und flüchtigen Verschiebungen von Körper- und Klanggewohnheiten kommen.⁷⁷ Auf diese Weise versucht klangorientierte Stimpädagogik einen spielerischen und inspirierten Umgang mit sich selbst und dem eigenen Körper zu fördern und einem instrumentell-manipulativen Umgang mit sich selbst entgegenzuwirken. Die wesentliche begriffliche Unterscheidung funktionaler Stimpädagogik ist die zwischen Manipulation und Stimulation:

„Die Stimulation riskiert eine andere als die erwartete Antwort [...], die Manipulation definiert sich über das festgelegte Ziel. [...] Für den Pädagogen ist die Antwort in Form von Klangreaktion und/oder Körperreaktion, psychischer Reaktion, verbaler Reaktion das Wesentliche. [...] Die Art, wie sie decodiert und kreativ aufgefangen wird, entscheidet darüber, ob es sich um ein stimulatives Eingabe-Antwort-Modell handelt oder um ein manipulatives Eingabemodell. [...] Während der ‚Trainer‘ hart am Thema entlang handelt (manipuliert), versucht der ‚Pädagoge‘, den Antrieb im Menschen, alle Ebenen zu einer Einheit zu verschmelzen, dadurch zu

76 Rohmert/Landzettel: Lichtenberger Dokumentationen Band III, S. 24.

77 vgl. a. a. O., S. 12 f.

unterstützen, dass er auch alle diese Ebenen in den Stimulationsvorgang mit einbezieht: Körper, Sinnesorgane, Imagination, Psyche, Geist.“⁷⁸

Die Methodik des Fragens wird von der Lichtenberger Pädagogik als Gegenstück zu einer invasiven und intervenierenden Rolle des Lehrenden begriffen.⁷⁹ Die stimulative Form der pädagogischen Intervention zielt auf die Ausbildung einer mannigfaltigen stimmlichen Selbstbeziehung. Durch die Vorgehensweise sollen gerade unwillkürliche leibliche Äußerungen, die sich im Umgang mit der Stimme zeigen, zutage gefördert werden. Deswegen bildet das Sich-Spüren und die sensorisch geleitete Erkundung der Innenräume den Kern des Unterrichtsgeschehens. Hierbei geht es häufig um subtile Mikrophenomene, um Mikroperzeptionen, d. h. kleine Nebenwahrnehmungen wie zum Beispiel das Nicht- oder Kaum-Gehörte und äußerst subtile (Klang-)Empfindungen. Auf diese Weise soll die subjektive Empfänglichkeit für das vielschichtige Phänomen Stimmklang gefördert und ein leibräumlich orientiertes Hören ausgebildet werden.

Nach diesen Ausführungen möchte ich nun auf die Frage des Unterrichtsgegenstandes zurückkommen. Eingangs hatte ich den Begriff des Unterrichtsgegenstands mit Rora als einen Fähigkeits- und Wissenskomplex beschrieben, der vonnöten ist, um bestimmte (relevante) Tätigkeiten ausführen zu können. Es wurde deutlich, dass im Unterricht funktionaler Stimmbildung verschiedene Fähigkeiten, Fertigkeiten und Kenntnisse vermittelt werden. Diese im Einzelnen aufzuschlüsseln, kann hier nicht geleistet werden und ich beschränke mich an dieser Stelle auf die Betrachtung des Empfindungshörens. Dazu gilt es sich vor Augen zu halten, dass ein Unterrichtsgegenstand grundsätzlich „offen für unterschiedliche Wege der Vermittlung und Aneignung [ist], indem mit ihm noch nicht das *Thema* des Unterrichts oder ein bestimmter Lerninhalt bezeichnet ist, sondern lediglich ein Feld möglicher Themen und Lerninhalte umrissen wird.“⁸⁰ Empfindungshören lässt sich insofern als eine Tätigkeitsdisposition verstehen, in deren Erwerb ganz unterschiedliche Themen und Lerninhalte aufgeschlossen werden können. Als Lerninhalte fungieren zum Beispiel die drei Grundprinzipien des Lichtenberger Modells: Umkehrfunktion (Rückbezüglichkeit), Vertikalität (Aufrichtung) und Sensorik (Empfindungswahrnehmung).⁸¹ Diese Inhalte wiederum, können mithilfe des Empfindungshörens anhand von Themen wie Ohr, Kehlkopf, Mund- oder Nasenraum vermittelt werden. Auch ohne an dieser Stelle näher auf die einzelnen Aspekte einzugehen, dürfte deutlich werden, dass Empfindungshören eine Nahtstelle markiert. Es übernimmt eine Mittlerfunktion im Erwerb des Fähigkeits- und Wissenskomplexes, indem es

78 a. a. O., S. 24 f.

79 vgl. a. a. O., S. 9.

80 Rora: Musikverstehen als Unterrichtsgegenstand, S. 36. Hervorhebung i. O.

81 vgl. Rohmert/Landzettel: Lichtenberger Dokumentationen Band II, S. 11 ff.

als ein Drittes zwischen Lehrer:in und Schüler:in tritt.

„Aus der Einführung eines Dritten, des Gegenstandes, in die Interaktion zwischen Pädagogen und Zögling, entsteht die Organisationsform Unterricht; das Spezifische des Unterrichts liegt darin, dass es um einen Gegenstand, ein Objekt und seine Vermittlung geht. Dies findet seinen Ausdruck in der traditionsreichen Figur des didaktischen Dreiecks, der interaktiven Dreiecksbeziehung zwischen Lehrer, Schüler und Gegenstand.“⁸²

Das Erzeugen von ausgehaltenen Vokalklängen liefert das Material zur sonoren Innenschau. Im Abschnitt ‚Stimme und Stimmlichkeit‘ hatte ich bereits thematisiert, dass es sich bei diesem Material nicht um einen Gegenstand im strengen Sinne handelt. Die Stimme stellt einen gleichsam dinghaften Selbstanteil heraus, weil der stimmliche Ausdruck die Grenze zwischen innen und außen durchzieht. Dieser Selbstanteil ist kein „materielles Ding“⁸³, weist aber „dinghaften Charakter“⁸⁴ auf. In der Neuen Phänomenologie wird in diesen Fällen von einem ‚Halbding‘ gesprochen, das „zwischen Sinnesdaten und Dingen im Vollsinn“⁸⁵ liegt. Zwar verweisen die Stimme und ihr Klang auf ein Ding, den Körper, zeigen damit aber immer auch auf etwas anderes: den Leib. Beim Körper handelt es sich immer *zuerst* um einen Leib, weshalb die durch die Stimmlippen physikalisch erzeugte Schwingung und ihre Ausbreitung im Körper und im Raum nie eine bloß materiale Angelegenheit ist. Der Leib bringt eine feinstoffliche Substanz ins Spiel, die wohl mit den Geweben und Schleimhäuten zu tun hat. Die verschiedenen Schichten der Haut verwalten als offenporige Grenze maßgeblich die grenzüberschreitende Eigenschaft des Stimmklangs. Gerät Gewebe im Umgang mit der Stimme in Resonanz, was eine Zurücknahme aktiven (muskulären) Handelns erfordert, beginnt der Stimmklang innere und äußere Grenzen zu transzendieren. Die Stimme bekommt dann eine Eigenschaft, die Adorno mit der eigentümlichen Transzendenz von Musik insgesamt in Verbindung bringt: „Das Verströmen – ins Weite aus einem unbegrenzten Innen.“⁸⁶

Diese Überlegungen weisen zurück auf den Begriff der Atmosphäre, wie er von Gernot Böhme entwickelt und entscheidend geprägt wurde. Weil die Atmosphäre etwas Mittleres ist, etwas Vermittelndes, weist sie eine Strukturähnlichkeit mit dem Unterrichtsgegenstand auf, der als Drittes den Raum betritt. Die Stimme färbt den Raum emotional ein: „In den Äußerungen von jemandem [...] ist die Person in ihrer Leiblichkeit [...] spürbar, weil die stimmliche Äußerung durch den Körper, aus dem sie kommt, charakteristisch geprägt ist.“⁸⁷ In der Atmosphäre, die durch Klänge entsteht und die von ihnen modifiziert und laufend aktualisiert wird, wird für die

82 Rora: Musikverstehen als Unterrichtsgegenstand, S. 34.

83 a. a. O., S. 39.

84 Rora: Zur Frage des Verstehens, S. 159. Hervorhebung i. O.

85 Schmitz: Ausgrabungen zum wirklichen Leben, S. 30.

86 Adorno: Graeculus (I), S. 27.

87 Böhme 2009: 29

Lehrerin ‚das Andere des Gegenübers‘ hör-, fühl- und erlebbar. „Empfinden heißt [...] sich im Kontakt befinden mit anderem.“⁸⁸ Erst das Empfindungshören ermöglicht es Lehrenden spürenden Kontakt mit dem Anderen im Anderen aufzunehmen und dem Lernenden mit dem Anderen im Eigenen in Berührung zu kommen. Bei der Vermittlung des Unterrichtsgegenstandes ‚Empfindungshören‘ kommt es aufseiten der Lehrkraft ganz wesentlich auf die Fähigkeit zum körperlichen Nachvollzug der stimmlichen Äußerung des Schülers an. Dies setzt voraus, dass die Lehrkraft sich vom Stimmklang körperlich ergreifen und bewegen lässt. „Kommunikation ist aber nicht [...] symbolisch vermittelt. Vielmehr versteht man die Äußerung eines Menschen [...] dadurch, dass sie im eigenen Inneren eine Glocke zum Mitschwingen bringt, also doch durch inneren Mittvollzug. Verstehen ist ein Resonanzphänomen.“⁸⁹ Die Lehrkraft muss also, um zu verstehen, zunächst den Affekt des tönenden Gegenübers im Empfindungshören mitvollziehen. Gleichzeitig muss sie aber stimmphysiologische Strukturen in der Klangerzeugung identifizieren, um den Schüler reflektiert durch den (zunächst) verworrenen Dschungel der Körperempfindungen und Klangqualitäten zu leiten und zu begleiten.

Die Vorgehensweise klangorientierter Stimpädagogik ist äußerst voraussetzungsreich, weil sich in ihr zwei Ebenen des Verstehens verbinden müssen. Constanze Rora beschreibt den Prozess des Musikverstehens in Anlehnung an die Überlegungen zum Phänomen des Verstehens von Günter Figal.⁹⁰ Die zwei Ebenen des Verstehens werden von Rora dabei wie folgt aufgeschlüsselt: Die erste Ebene betrifft ein „leibliches Verstehen von Musik.“⁹¹ Sie lässt sich mit der von Böhme verwendeten Metapher der ‚inneren Glocke‘ in Zusammenhang bringen, die sozusagen durch die Stimmlichkeit des Gegenübers zum Mitschwingen angeregt wird: „Musikverstehen erweist sich somit als eine Tätigkeit, die anthropologisch gesprochen in unserem spezifisch menschlichen Leibsein verankert ist und in vorbewusste Wahrnehmungen und Empfindungen hineinreicht.“⁹² Die erste Ebene des Verstehens beruht also auf der „spontanen Mitbewegung zu Musik“⁹³, die sowohl eine motorische (äußere) Bewegung als auch eine sensorische (innerliche) Bewegung sein kann und im günstigsten Fall zu einer sensomotorischen (integrierten) Bewegung verschmilzt. „Dieser Nachvollzug bedient sich unserer Bewegungs- und Gefühlserfahrungen [...]. Körperliche Bewegungen, die als Geste erlebt werden, sind hierbei von besonderer Bedeutung, weil in ihnen Motorik und Gefühl eine

88 Waldenfels: Das leibliche Selbst, S. 276.

89 Böhme 2009: 27

90 vgl. Rora: Zur Frage des Verstehens, S. 159.

91 a. a. O., S. 41.

92 a. a. O.

93 a. a. O.

Verbindung eingehen.“⁹⁴ Dieses ‚intuitive‘ Verstehen des musikalischen bzw. stimmlichen Bewegungsvorgangs bildet die Grundlage für ein „nachvollziehendes Verstehen.“⁹⁵ In der klangorientierten Stimpädagogik betrifft diese zweite, reflexive Ebene des Verstehens das *funktionale Einfühlungsvermögen*, d. h. die stimmphysiologische Einordnung dessen, was sich während der Lauterzeugung körperlich ereignet. Entsprechend zeichnet sich gelingendes stimpädagogisches Handeln dadurch aus, dass sich der spontane innere Mitvollzug der Klanggebung (während des Tönens) mit dem interpretierenden Verstehen der sensorischen Nachwirkung verbindet. Leibliches Verstehen stellt so gesehen die Voraussetzung reflexiven pädagogischen Handelns dar.

Vor diesem Hintergrund erweist sich Empfindungshören als maßgebliche Fähigkeit eines physiologisch orientierten Umgangs mit der eigenen Stimme. Der innere Mit- und Nachvollzug der eigenen Stimmklangbewegung bildet die Grundlage eines reflektierten und physiologisch orientierten Umgangs mit der Stimme. Die Befähigung zu leiblicher Resonanz kann im Spüren leiblicher Regungen, wie es hier aus leibphänomenologischer Sicht konzipiert wurde, eingeübt werden. Was Rora in Bezug auf Musik schreibt, lässt sich auf das Phänomen Stimmklang übertragen: „Leibliche Resonanz [...] bildet die Voraussetzung für das Vernehmen musikalischen Sinns.“⁹⁶ Die Fähigkeit des Empfindungshörens macht Erfahrungen mit sinnhafter Klangsinnlichkeit möglich und stellt die Vorbedingung eines bewussten Erlebens des (eigenen) stimmlichen Ausdrucks dar.

Stimmliche Selbstverständigung

Funktionaler Stimmbildung geht es um Eigenschaften wie Freiheit, Leichtigkeit und Mühelosigkeit im Umgang mit der eigenen Stimme. Sie lässt sich auch als „Königsweg zu freier Klangentfaltung“⁹⁷ verstehen. Die Realisierung dieser Eigenschaften hat eine ästhetische Einstellung sich selbst gegenüber zur Voraussetzung. Diese lässt sich als rückhaltlose Hingabe an den eigenen Anderen im Empfindungshören verstehen: „Zuhören ist eine Frage von Zeit und Hingabe, eben dem Sich-Überlassen unter Absehung von konventionellen Reaktionsweisen.“⁹⁸ Hingabe beruht auf der Fähigkeit, „in der Erkundung des jeweiligen Materials etwas geschehen zu lassen, das einen unvordenklichen Spielraum der Selbstbegegnung eröffnet.“⁹⁹ Eine solche Einstellung macht es erforderlich, Vorauserwartungen so weit als möglich zu suspendieren. Bekanntes infrage zu stellen, heißt,

94 a. a. O., S. 42.

95 a. a. O., S. 44.

96 a. a. O., S. 41.

97 Rohmert/Landzettel: Lichtenberger Dokumentationen Band I, S. 44.

98 Dankemeyer: Die Erotik des Ohrs, S. 56.

99 Seel: Aktive Passivität, S. 257.

sich ganz auf den sinnlichen Eindruck einzulassen und ihm nachzugehen. Ein Vorgang, der mitunter als Kontrollverlust empfunden wird.¹⁰⁰ Resonanzbeziehungen sind gerade kein Wellnessbereich, keine romantischen Sehnsuchtsorte. Sie zeichnen sich durch ungewisse Begegnungen aus, in denen es zu einer Berührung und Veränderung kommt. In einer Resonanzbeziehung begegnet sich gerade nicht Gleiches als bereits Harmonisiertes. Der Leib widerfährt uns im Spüren als ein Fremdes. Klingt die eigene Stimme auf einmal ganz anders als ich dies von mir selbst gewohnt bin, kann dies bisweilen mit Entzücken einhergehen. Es kann zweifellos reizen, sich auf eine neue, bis dato unbekannte Art und Weise zu hören. Reizen im Sinne von anziehen, insbesondere aber im Sinne von herausfordern. Die Erfahrung der Fremdheit des eigenen Stimmklanges sorgt zumeist für Irritationen, weil sie die Möglichkeit der Identifikation mit der eigenen Stimme partiell zu Fall bringt. Die Stimme ist Teil des Habitus, weshalb neuartige und ungewohnte Höreindrücke schnell in Konflikt mit dem eigenen Selbstbild geraten und die Ich-Identität in Frage stellen. Es gibt Momente, in denen nicht mehr klar ist, wer da eigentlich singt. Das Auftauchen des Unbekannten und Fremden im Stimmklang bildet den Auftakt des Sich-selbst-fremd-Werdens. Folgt auf diesen Auftakt eine Anverwandlung, markiert dies den Beginn einer veränderten Selbstbeziehung.

Körper und Leib sind, wie Böhme es formulierte, aufgrund struktureller Differenzen nicht zu identifizieren. Die prinzipielle Unmöglichkeit, sich eindeutig selbst zu identifizieren, scheint das moderne Subjekt leicht aus der Fassung zu bringen. Sie lässt sich aber auch als Aufgabe betrachten, Körper und Leib zu integrieren und das, was uns in Fremderfahrung gegeben ist, in gewisser Weise selbst zu sein. Diese Umgangsweise mit sich selbst eröffnet einen unvordenklichen Spielraum der Selbstbegegnung. In der ästhetischen Erfahrung wird „das Subjekt [...] von dem, was es wahrnimmt, bewegt [...]. Es erfährt sich als Teil eines Geschehens, dem es trotz seiner mitwirkenden Beteiligung wesentlich unterliegt.“¹⁰¹ Dieses Sich-Überlassen fällt mit dem zentralen Moment ästhetischer Freiheit zusammen, dem Moment „eines dank eigener Beteiligung Mitgenommenwerdens“¹⁰², das ich oben als ‚inwendiges Bewegtwerden‘ beschrieben habe. Die Möglichkeit ästhetischer Erfahrung bleibt darauf angewiesen, „ob man in einer bestimmten Art von aktiver Passivität, oder von angestregtem Sich-Überlassen an die Sache, ihr das gibt, was sie von sich aus eigentlich erwartet.“¹⁰³ Aktive Passivität beschreibt eine Haltung, die es ermöglicht, die Dinge – wie sie sich zeigen – im Modus des Sinnlichen zu überschreiten. Die stimmlich vermittelte Selbstbeziehung als eine sinnliche, konfrontiert uns mit dem eigenen Anderen, mit dem, was

100 vgl. Stenger: Die wahrnehmende Tätigkeit der Sinne, S. 121.

101 Seel: Aktive Passivität, S. 252.

102 a. a. O., S. 255

103 Adorno 1958/59: S. 190, zit. nach a. a. O., S. 253.

in uns singt.

Dies bringt uns noch einmal zu Roland Barthes und seiner Frage zurück: Was singt mir, der ich höre, in meinem Körper das Lied? Einer Antwort auf diese Frage sind wir näher gekommen. Das Lied hat, so Barthes, „seinen Ursprung in einem begrenzten, zusammengefaßten, zentrierten, intimen [...] Ort, der der Körper des Sängers – und somit des Hörers – ist.“¹⁰⁴ Folgt man dieser Aussage, so ist der Körper des Sängers gleichzeitig der Körper des Hörers. In der stimmlich vermittelten Selbstbeziehung, wie sie hier konzipiert wurde, kann der singende Menschen spürend die intimen Orte in sich kennenlernen. Erst die *sonore Introspektion*, wie ich den stimmlich vermittelten inneren Dialog nenne, schafft die Möglichkeit die „sensible Faser unseres Körpers zu erreichen.“¹⁰⁵ Der Sensibilität und dem sinnlichen Selbstkontakt wohnt eine klangliche Potenz inne, die nur durch sensorische Wachheit geborgen werden kann. Das konstatierende Hören, das sich zum Beispiel auf die Kontrolle der Tonhöhe oder die Überprüfung anderer objektiv feststellbarer Faktoren fokussiert, die mit den Attributen richtig oder falsch versehen werden, hilft in diesem Fall nicht weiter. Feststellendes Hören kann mithilfe leiblicher Reflexion zu einem Empfindungshören fortschreiten. Die Entwicklung eines synästhetischen Wahrnehmungsvermögens könnte für eine neuartige Rückbezüglichkeit im Gesang sorgen, von der wohl auch Barthes schon eine Ahnung hatte: „beim Hören singe ich das Lied mit mir selbst, für mich selbst.“¹⁰⁶

Singen soll nicht in erster Linie dazu da sein, andere zu entertainen. Von jeher dient der Umgang mit der Stimme dem Menschen zur Selbstverständigung.¹⁰⁷ Dies bringt uns zu einem bis dato unbeachteten Aspekt von Adornos Notiz zurück sowie zu den noch nicht zitierten Gesichtspunkten: Wer singt, ist nicht allein. Im Versuch, sich selbst hörend beizuwohnen, tritt uns ein Anderes in Form fremdartiger Hörempfindungen entgegen, was doch wir selbst sind. Dem eigenen Stimmklang hörend beizuwohnen heißt, zugegen sein und Erfahrungen mit sich selbst machen. Iris Dankemeyer kommentiert Adornos Notiz vom 6. August 1962 so: „Die Musik ist die instinktive Wendung gegen die Angst [...]. Die Musik bricht den Bann von Einsamkeit und Entfremdung, sie ist die erste Selbstverständigung.“¹⁰⁸ Sich selbst Gesellschaft leisten und nicht mehr allein sein: Empfindungshören kann als Versuch interpretiert werden, einen Beitrag zur Selbstverständigung des Menschen zu leisten, auf individueller und auf kollektiver Ebene. Darauf macht auch Adorno in seiner einführenden

104 Barthes: Was singt mir, der ich höre in meinem Körper das Lied, S. 10.

105 Bois: Das erneuerte Ich, S. 21.

106 a. a. O., S. 14.

107 Die Beziehung von Säuglingen zu ihrem Stimmorgan stellt sich noch als eine sinnliche dar, die stark von Eigenempfindungen geprägt ist, von Bewegungsfreude (z. B. der Zunge) und Freude am Klang. Durch die Erzeugung von Lauten und Geräuschen stimulieren Säuglinge sich immer auch selbst.

108 Dankemeyer: Die Erotik des Ohrs, S. 316.

Betrachtung des singenden Menschen aufmerksam.

„Musik als Verdopplung. Wer singt[,] ist nicht allein. Er hört eine Stimme, ein Anderes, was doch er selbst ist. Sich selbst zum Anderen werden, sich entäußern. Darin liegt eine Fülle von Momenten: [a] die Wendung gegen die Angst (wer Angst hat singt[,] weil er dann nicht mehr allein ist) [b] die *immanente* Beziehung auf die Gattung. Kollektiv als Urphänomen. In der Musik bestimmt sich der Einsame als ein Subjekt und zugleich als anderes Subjekt. Der Bann der gebrochen wird ist zugleich der des bloßen Für sich seins. [c] die Objektivation. In der Verdopplung, dem Urphänomen von Reflexion – Echo! –, wird das Subjekt gegenständlich, allgemein und dadurch überhaupt erst Subjekt.“¹⁰⁹

Die Kunst, sich selbst hörend beizuwohnen, erwächst aus der Selbstverdopplung durch Selbstdifferenzierung, die sich aus dem unablässigen Changieren zwischen gegenständlicher und leiblicher Perspektive ergibt. Beiwohnen, das heißt auch, sich jemandem schenken oder sich vereinigen. In der stimmlich vermittelten Selbstbezugnahme werden wir uns selbst geschenkt. Nicht so wie wir uns schon kennen, aber so wie wir auch sind oder sein könnten. In den leiblichen Regungen spüren wir die Anwesenheit eines Unbekannten, das Teil von uns ist. Das Vorgehen umfasst den bewussten Bezug auf die körperliche Verfassung und auf die Beschaffenheit des Leibes, die nie eine bloß individuelle Angelegenheit darstellen. Sie weisen über das Individuum hinaus auf die Gattung. Deswegen, so meint Adorno, könne der oder die Einsame sich durch singende (Selbst-)Verdopplung als ein Subjekt unter anderen Subjekten eingedenk werden. Trotz aller Unterschiedlichkeit sind wir in und mit unserem Sosein nicht alleine. Möglicherweise birgt der bewusste und reflektierte Umgang mit der Stimme die Chance, sich als Teil der Gattung zu erleben. Einzelnes und Allgemeines sind vermittelt. In diesem Sinne ist es wohl auch zu verstehen, wenn Adorno behauptet, dass Subjektsein voraussetze, durch die Objektivität hindurchzugehen. Ein Subjekt konstituiert sich nicht in der Beliebigkeit, wird nicht dadurch Subjekt, dass es mit sich nach Gutdünken verfährt. Leibliche Resonanz ist keine neue Innerlichkeit. Es gibt eine Materialität, die zu uns gehört und mit der wir reflektiert in Beziehung treten können. Das ‚Echo‘ stellt die Gegenständlichkeit der eigenen Stimme heraus und schafft so die Möglichkeit von Selbstreflexion und Selbstdifferenzierung. Der dinghafte Selbstanteil, der im stimmlichen Ausdruck den Raum betritt, ist auch das Körperding, wie es in naturwissenschaftlicher Perspektive erscheint. Aber er ist immer mehr als dieses ‚Naturstück‘. Dieses können wir, wie Gernot Böhme meinte, bewusst in unseren Selbstentwurf übernehmen. Zwischen dem Widerhall des Außenraums und der leiblichen Reflexion, die sich in der Gegend meines Körpers ereignet, erhält das Subjekt die Möglichkeit gegenständlich zu werden und dadurch – jedenfalls wenn es nach Adorno geht – überhaupt erst Subjekt zu werden.

109 Adorno: Graeculus (I), S. 28.

Die bewusste Beziehung zur eigenen Stimme ist auf ein ausgedehntes Bewusstsein des leiblichen Raums angewiesen. Für Gernot Böhme ist Stimme „die Artikulation leiblicher Anwesenheit.“¹¹⁰ Hören beschreibt er als „leibliche Anwesenheit im Raum.“¹¹¹ Die Möglichkeit der stimmlich vermittelten Selbstbezugnahme lebt von der engen Beziehung zwischen Stimme und Ohr. Im stimmlichen Ausdruck artikuliert sich ein lebendiger Körper, zeigt seine Präsenz und Befindlichkeit an. Die Kunst, sich selbst hörend beizuwohnen, trägt zur Verortung (im Raum) und Bewusstheit des Selbst bei. Allerdings nicht dadurch, dass sie eine eindeutige Selbstidentifikation befördert. Vielmehr durch die Provokation der Selbstunterscheidung. ‚Der Leib ist die Natur, die wir selbst sind‘, heißt es bei Böhme. In der Begegnung mit dem leiblichen Raum werden wir mit unserer Natur konfrontiert, die nicht notwendig zahm, sondern mitunter wildwüchsig ist. Leibliche Regungen tauchen nicht selten aus einer Tiefe auf, die für gewöhnlich unterhalb der Bewusstseinschwelle liegt. Gerade in der Klangerzeugung vermag der Leib sich selbsttätig zu äußern und mit eigener Stimme zu sprechen. Dies ruft Phänomene in uns auf den Plan, die vom Ich weder hervorgerufen noch gezielt gemacht, weder kontrolliert noch reproduziert werden können. Die Klangerzeugung wird dann von etwas begleitet, das die klanghandelnde Person nicht durch aktive Tätigkeit, sondern mithilfe von „tätigem Untätigsein“¹¹² verwirklicht. Sie bleibt mitverantwortlich, hat sich aber *ideomotorisch* zu verhalten. Das bedeutet, dass die innere Klangbewegung allein durch die Vorstellung ausgelöst wird und nicht durch einen Willensakt. Womöglich eröffnen sich dadurch nicht nur für die Selbstverständigung, sondern auch in der (klassischen) Gesangkunst neue Möglichkeiten des Umgangs mit dem Phänomen Stimme.

Literatur

Adorno, Theodor W. (2001): Graeculus (I). Musikalische Notizen In: Tiedemann, Rolf (Hg.), Frankfurter Adorno Blätter VII. München: edition text + kritik.

Barthes, Roland (1979): Was singt mir, der ich höre in meinem Körper das Lied. Berlin: Merve.

Bois, Danis (2008): Das erneuerte Ich. Einführung in die Somato-Psychopädagogik. Berlin: Ulrich Leutner Verlag.

Böhme, Gernot (2007): Atmosphären wahrnehmen, Atmosphären gestalten, mit Atmosphären leben: Ein neues Konzept ästhetischer Bildung. In: Goetz, Rainer / Graupner, Stefan (Hg.), Atmosphäre(n). München: kopaed. S. 31-43.

110 Böhme: Die Stimme im leiblichen Raum, S. 28.

111 a. a. O., S. 24.

112 von Kameke-Frischling: Vom tätigen Untätigsein beim Singen, S. 258.

- Böhme, Gernot (2009): Die Stimme im leiblichen Raum In: Kolesch, Doris / Pinto, Vito / Schrödl, Jenny (Hg.), Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven. Bielefeld: transcript. S. 23-32.
- Böhme, Gernot (2020): Leib. Die Natur, die wir selbst sind. Berlin: Suhrkamp.
- Böhme, Gernot (2021): Leibsein als Aufgabe. Leibphilosophie in pragmatischer Hinsicht. Zug/Schweiz: Die Graue Edition.
- Dankemeyer, Iris (2020): Die Erotik des Ohrs. Musikalische Erfahrung und Emanzipation nach Adorno. Berlin: Klaus Bittermann.
- Däschler-Seiler, Siegfried (2011): Die Stimme, das Ohr, das Wort. Einige Cluster. In: Bilstein, Johannes (Ed.), Anthropologie und Pädagogik der Sinne. Opladen & Farmington Hills, MI: Verlag Barbara Budrich. S. 185-198.
- Fuchs, Thomas (2000): Leib, Raum, Person. Entwurf einer phänomenologischen Anthropologie. Stuttgart: Klett-Cotta.
- von Kameke-Frischling, Uta (2020): Vom tätigen Untätigsein beim Singen. In: Niegot, Adrian / Rora, Constanze / Welte, Andrea (Hg.), Gelingendes Leben und Musik. Düren: Shaker. S. 254-261.
- Kolesch, Doris (2009): Zwischenzonen. Zur Einführung in das Kapitel. In: dies. / Pinto, Vito / Schrödl, Jenny (Hg.), Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven. Bielefeld: transcript. S. 13-22.
- Kolesch, Doris (2004): Natürlich künstlich. Über die Stimme im Medienzeitalter In: dies. / Schrödl, Jenny (Hg.), Kunst-Stimmen. Berlin: Theater der Zeit. S. 19-38.
- Kolesch, Doris / Krämer, Sybille (2006): Stimmen im Konzert der Disziplinen. Zur Einführung in diesen Band. In: dies. / dies. (Hg.), Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag. S. 7-15.
- Krämer, Sybille (2006): Die ›Rehabilitierung der Stimme‹. Über die Oralität hinaus. In: dies. / Kolesch, Doris (Hg.), Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. S. 269-295.
- Levine, Peter A. (2010): Sprache ohne Worte. Wie unser Körper Trauma verarbeitet und uns in die innere Balance zurückführt. München: Kösel.
- Martienßen-Lohmann, Franziska (1954): Natur und Kunst im Gesange. Wien: Österreichische Musikzeitschrift. Sonderdruck.
- Martienßen, Franziska (1923): Das bewußte Singen. Grundlegung des Gesangstudiums.

Frankfurt a. M.: C. F. Kahnt.

Rabine, Eugen / Rohmert, Gisela / Rohmert, Walter / Timm, Claus / Zipp, Peter (1989): Untersuchungen der Stimmfunktion. In: Rohmert, Walter (Hg.), Grundzüge des funktionalen Stimmtrainings. Ein Leser-Service der Zeitschrift für Arbeitswissenschaft. Köln: Verlag Dr. Otto Schmidt. S. 132-165.

Rohmert, Gisela / Landzettel, Martin (2015): Lichtenberger Dokumentationen (Band I). Lichtenberg: Lichtenberger Verlag.

Rohmert, Gisela / Landzettel, Martin (2016): Lichtenberger Dokumentationen (Band II). Lichtenberg: Lichtenberger Verlag.

Rohmert, Gisela / Landzettel, Martin (2017): Lichtenberger Dokumentationen (Band III). Lichtenberg: Lichtenberger Verlag.

Rohmert, Walter (1990): Beiträge zum 1. Kolloquium Praktische Musikphysiologie. Köln: Verlag Dr. Otto Schmidt.

Rohmert, Walter (1989): Grundzüge des funktionalen Stimmtrainings. Ein Leser-Service der Zeitschrift für Arbeitswissenschaft. Köln: Verlag Dr. Otto Schmidt.

Rora, Constanze (2025): Musikverstehen als Unterrichtsgegenstand. Ein Beitrag zur Theorie des Musikunterrichts. In: Bugiel, Lukas / Oberhaus, Lars (Hg.), Musik lehren und lernen. Philosophische Perspektiven. Paderborn: Brill mentis. S. 31-51.

Rora, Constanze (2022): Zur Frage des Verstehens in pädagogische gerahmten musikalischen Situationen. In: Khittl, Christoph (Hg.), „In-Musik-sein“ – die musikalische Situation nach Günther Anders. Interdisziplinäre Annäherungen in musikpädagogischer Absicht. Münster: Waxmann. S. 157-175.

Rosa, Hartmut (2019): Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung. Berlin: Suhrkamp.

Schmitz, Hermann (2016): Ausgrabungen zum wirklichen Leben. Eine Bilanz. Freiburg / München: Karl Alber.

Schmitz, Hermann (2014): Kurze Einführung in die Neue Phänomenologie. Freiburg im Breisgau: Karl Alber.

Seel, Martin (2014): Aktive Passivität. Über den Spielraum des Denkens, Handelns und anderer Künste. Frankfurt a. M.: S. Fischer.

Stenger, Ursula (2011): Die wahrnehmende Tätigkeit der Sinne. Zum Phänomen des Wahrnehmens. In: Bilstein, Johannes (Hg.), Anthropologie und Pädagogik der Sinne. Opladen & Farmington Hills, MI: Verlag Barbara Budrich. S. 111-124.

Stolze, Heinz (1992): Vorwort zur 1. Auflage. In: Rohmert, Gisela, Der Sänger auf dem Weg zum Klang. Lichtenberger musikpädagogische Vorlesungen. Köln: Otto Schmidt. S. VII-XI.

Waldenfels, Bernhard (2021): Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Waldenfels, Bernhard (2009): Lehren und Lernen im Wirkungsfeld der Aufmerksamkeit. In: Ricken, Norbert / Röhr, Henning / Ruhloff, Jörg / Schaller, Klaus (Hg.), Umlernen. Festschrift für Käte Meyer-Drawe. München: Wilhelm Fink.