Aus:

ULRIKE SOWODNIOK

Stimmklang und Freiheit

Zur auditiven Wissenschaft des Körpers

April 2013, 258 Seiten, kart., 29,80 €, ISBN 978-3-8376-2317-8

Die Stimme ist das Instrument, das uns den ganzen Tag zur Verfügung steht – Sprechen und Singen sind tief verwoben in unsere Alltagsgewohnheiten. In diesem Buch prägt Ulrike Sowodniok die körperlich-klangliche Spur der Stimme – den Stimmklang – als wissenschaftlichen Begriff. Mit dem Anspruch einer auditiven Wissenschaft, die auch die anderen Sinne mit einbezieht, verbindet sie ihre eigene Praxistheorie auf der Grundlage der »Lichtenberger angewandten Stimmphysiologie nach Gisela Rohmert« mit Fragestellungen der Kulturen des Performativen, Sound Studies, Psychologie, historischen Anthropologie u.a. Im Zentrum steht dabei die Selbstwahrnehmung der stimmlichen Freiheit und ihrer Vernetzungen.

Ulrike Sowodniok (M.A.), Sängerin und Stimmpädagogin, lehrt angewandte Stimmanthropologie u.a. am Zentralinstitut für Weiterbildung der Universität der Künste Berlin.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts2317/ts2317.php

Inhalt

Einleitung | 7

I.a Wissenschaftliche Positionen zu „Stimmklang“ | 11

Thesen zur Stimme als performatives Phänomen:

Doris Kolesch | 11

Phänomenologie: Bernhard Waldenfels | 15

Sprachtheorie:

Sybille Krämer, Mladen Dolar | 18

Musikwissenschaft:

Christa Brüstle, Susan McClary | 25

Medientheorie:

Sybille Krämer, Christa Brüstle, Bernhard Waldenfels, Vito Pinto,
K. Ludwig Pfeiffer, Thomas Macho, Doris Kolesch | 30

Gesangstechnik und Stimmphysiologie:

Peter-Michael Fischer, Jürgen Forchhammer,

Michael E. Edgerton | 40

Anthropologie und Psychologie:

Julia Fischer, Klaus R. Scherer, W. Tecumseh Fitch,

Steven Mithen, Julian Jaynes | 48

I.b Plädoyer für eine auditive Wissenschaft des Körpers | 59

II. Stimmklang als Phänomen | 77

Positionen einer Praxistheorie | 77

II.a „Chiaroscuro“ – die Gestalt des Stimmklangs | 91

1. Die Sinnesorgane des Stimmklangs | 97

2. Der Körper des Stimmklangs | 121

II.b Stimmklang und Bedeutung | 161

1. Beziehung zum Stimmklang | 162
2. „Sprechen über Klang“ | 173
3. Bedeutung des Stimmklangs | 185

III. Synthese: Stimmklang und Freiheit | 197

Stimmklang: Von Wahrheit und Freiheit | 197

Transgression, Subversion und Fremdheit, Phänotyp und Genotyp
des Stimmklangs | 205

Erfahrungsräume und die Sorge um Sich | 209

Kulturklänge: Sprache versus Musik | 222

Das klangliche „Selbst“ der Stimmanthropologie | 231

Anhang | 237

Beschreibungen des Hörbeispiels zum Download | 237

Glossar | 243

Abbildungsverzeichnis | 246

Literaturverzeichnis | 247

Einleitung

Zum Thema „Stimmklang“ zu schreiben bedeutet, eine Spur im Verborgenen wahrnehmbar zu machen. Die Stimme schien lange Zeit aus dem wissenschaftlichen Interesse völlig verschwunden zu sein. Im Zuge des *linguistic turn* wurde eine lautlose Sprache zum kulturstiftenden Mittel. Der folgende *iconic turn* erschwerte den Zugang zur Stimme noch weiter, denn unter der visuellen Herrschaft der Zeichen wurde sie gar nicht mehr gehört. Dass sie in den letzten Jahren neu entdeckt wurde, ist die Errungenschaft des Forschungsfeldes der „*Kulturen des Performativen*“. Es setzte die Stimme ins Zentrum des Geschehens: „Die Stimme bildet den Nukleus dessen, worum Geistes-, Human- und Kunstwissenschaften kreisen.“¹ Die Fusion aus einer am Handlungsakt der Äußerungen orientierten Sprachphilosophie und der theaterwissenschaftlichen Reflexion der Performance-Künste konnte einen Impuls setzen, der in eine neue Richtung geht, d.h. in einer „*performativen Orientierung*“ ein neues kulturtheoretisches Paradigma stiftet.

Den Stimmklang selbst zu thematisieren, macht es nötig, ihn als Trägersubstanz der Stimme wahrnehmbar zu machen. Es ist die

1 Vgl. Doris Kolesch/Sybille Krämer (Hg.) „Stimmen im Konzert der Disziplinen – Zur Einführung in diesen Band“ in „Stimme“, Frankfurt a.M. 2006; S. 7.

Geschichte eines unfreiwilligen Mediums², welches aus der Auflösung rekristallisiert werden muss, wobei es wiederum die Substanzen und Zustände erkennen lässt, welche ihm als Medien dienen. Dies klingt fast nach einer unendlichen Geschichte, hat sich aber als Synthese meiner praktischen und theoretischen Arbeit im Feld der *Sound Studies* in den letzten sieben Jahre entwickelt zu einer *Kritik der Sinne*, die ich als methodische Basis für dieses Buch in einer „auditiven Wissenschaft des Körpers“ zusammenfasse. Sie bildet eine reziproke Passage von geisteswissenschaftlich-phänomenologisch ausgerichteten Methoden zu stimmphysiologisch-naturwissenschaftlichen Forschungen.

Im zweiten Kapitel beschäftige ich mich mit der wahrnehmungsorientierten Stimmphysiologie von Gisela Rohmert, die sich seit 2007 als *Lichtenberger angewandte Stimmphysiologie* bezeichnet. Den Kern bildet eine umfangreiche Beschreibung einer phänomenologischen Physiologie bzw. genotypischen Phänomenologie des Stimmklangs aus meiner über zwanzigjährigen Praxis, die an den Sinnen und am klingenden Körper orientiert ist. Ich leite daraus wichtige Gesetzmäßigkeiten zu Stimmklang und Bedeutung her.

Die wissenschaftlichen Positionen zu „Stimmklang“, die ich für den ersten Teil dieser Arbeit ausgewählt habe, sind fast alle dem aktuellen Diskurs der Hinwendung von *Kulturen des Performativen* zur Stimme entnommen. Sie führen aus ihrer jeweiligen Fachrichtung kommend wichtige Perspektiven für eine Praxistheorie des Stimmklangs im zweiten Teil ein. Im dritten Teil werde ich eine Synthese im Verhältnis von *Diskurs und Wahrheit* analog zu *Praxis und Freiheit* bilden als Grundlage meiner eigenen Praxis der *angewandten Stimm-anthropologie*.

2 Vgl. Fritz Heider „Medien [...] sind für sich selbst nichts.“ siehe „Ding und Medium“, Original Berlin 1926, Neuauflage Berlin 2005; S.66 und Sybille Krämer „Medien lösen sich auf.“ siehe „Das Medium als Spur und als Apparat“ in „Medien-Computer-Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien“, Sybille Krämer (Hg.), Frankfurt a.M. 2000; S.74.

Unter dem Link <http://www.sinuous.de/stimmklangundfreiheit.html> befindet sich die Möglichkeit zum Download einer Aufnahme der multisensorischen Partitur „*ineinandergeschachtelt*“ von Christoph Illing, die ich mit meinem Stimmklang performt und gemeinsam mit ihm in zwei verschiedenen Räumen eingespielt habe. Im Anhang wird der Zusammenhang dieses Werkes zum Inhalt des Buches näher erläutert.

An der Verwirklichung dieses Buches waren viele beteiligt, von denen ich nur einige namentlich nennen kann: Holger Schulze und Doris Kolesch, Gisela Rohmert und alle MitarbeiterInnen des Lichtenberger Instituts, meine Eltern Günter und Brigitte Sowodniok, meine Familie Angela, Jaron und Andreas, Xenia für die wunderbaren Zeichnungen, Lea und Christoph für die Hilfe beim Layout. Ihnen allen danke ich ganz herzlich – sowie allen Studierenden, Lernenden, Suchenden, die mich mit ihren Stimmen und ihrer Empathie für den Stimmklang in all diesen Fragestellungen immer weiter gebracht haben.

I.a Wissenschaftliche Positionen zu „Stimmklang“

THESEN ZUR STIMME ALS PERFORMATIVES PHÄNOMEN: DORIS KOLESCH

In ihren Ausführungen zur Stimme knüpft Doris Kolesch an den Menschen als ein „zoon logoon echoon“ – ein sprachfähiges Wesen an. Diese Eigenschaft der Sprachfähigkeit rückt Doris Kolesch ins Zentrum, da sie vor der Verschriftlichung steht. Indem sie betont, dass Stimme mehr ist als nur ein Medium von Sprache, kehrt sie alle Eigenschaften der Stimme heraus, die vom sprachwissenschaftlichen Diskurs der letzten Jahrzehnte zum Verschwinden gebracht wurden. Im Wiederentdecken der Stimme begründet sie ein neues kulturtheoretisches Paradigma, welches sich am Performativen orientiert:

„Dass der Ereignischarakter eine basale Eigenschaft aller kulturhistorischen Phänomene ist, heißt vielmehr, dass Ereignisse nicht bloß Vorgänge und Vollzüge, vielmehr wahrgenommene Vorgänge und wahrgenommene Vollzüge sind. [...] Daher macht die Aisthesis eines Vollzugs, also das, was an ihm wahrnehmbar ist, den Kern des Performativen aus.“¹

1 Doris Kolesch u. Sybille Krämer „Stimmen im Konzert der Disziplinen“ aus „Stimme“ Doris Kolesch/Sybille Krämer (Hg.), Frankfurt a.M. 2006; S.10.

Mit dieser Neuorientierung am Performativen ist nicht die Performanz von Werken oder deren Struktur gemeint, sondern der Fokus liegt auf der Wahrnehmbarkeit von Ereignissen. Allein in der Wahrnehmung erscheinen die Eigenschaften der Stimme. Doris Kolesch formuliert sie in zehn Thesen² zur Stimme, von denen hier diejenigen Punkte herausgegriffen sind, die sich vor allem auf den Stimmklang beziehen. Die Theaterwissenschaftlerin zeigt Beispiele aus dem zeitgenössischen Theater, die die Hinwendung zum Klang der Stimme auch auf künstlerischer Ebene belegen:

Indem Stimme stets eine gehörte Stimme ist, hat sie Appellcharakter. Wer die Stimme erhebt, entblößt sich, tritt ein in eine Dimension des Ausgesetztseins. Die Präsenz der Stimme hat dabei Aufführungscharakter. Diese responsive Struktur ist im modernen Theater nicht mehr an literarischer oder dramatischer Narration interessiert, sondern der Stimmklang selbst will gehört werden.

„Sinn- und Bedeutungsdimensionen werden polyglossal disseminiert, während gleichzeitig die Leiblichkeit des Sprechens im Atmen, Stöhnen, Flüstern und Schreien vorgeführt wird. Zugleich ist die scheinbar gegenläufige Tendenz einer Dissoziation von Körper und Stimme zu beobachten, indem die stimmliche Artikulation als raumzeitliche und rhythmische Klangskulptur an Eigenwertigkeit gewinnt.“³

Der Ereignischarakter der Stimme wird herausgekehrt und gleichzeitig offenbart er seine Flüchtigkeit. Obwohl er ständig erklingt, ist der Stimmklang ephemere. In dieser Beschaffenheit als „Schwellen-

2 Doris Kolesch in „Mitsprache, Rederecht; Stimmgewalt. Genderkritische Strategien und Transformationen der Rhetorik.“ Doerte Bischoff/Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.), Heidelberg 2006.

3 Doris Kolesch „Natürlich Künstlich – über die Stimme im Medienzeitalter“ in „Kunst-Stimmen“, Doris Kolesch/JennySchrödl (Hg.), Berlin 2004; S. 24f.

phänomen“⁴ vereint Stimmklang zahlreiche Paradoxien in sich. Da er stets fremd und nah zugleich ist, stiftet er Identität und Alterität. Sein „Ich“ ist damit stets schon auf eine Intersubjektivität bezogen. Die Körperlichkeit der Stimme und ihr emotionaler Zustand spielen dabei eine entscheidende Rolle.

Indem die Stimme stets an Körperlichkeit gebunden ist, ist sie stets vermittelt. Sie wird durch Körper und Medien gebrochen und kann deshalb niemals unvermittelter Ausdruck des Subjekts sein. Doris Kolesch erwähnt das „Korn der Stimme“ – „Le grain de la voix“ bei Roland Barthes⁵ als Qualitätsmerkmal der stimmlichen Textur. Damit holt sie die Ideen von Barthes aus den 1970er Jahren in einen wissenschaftlichen Diskurs, der ihn meiner Meinung nach zum ersten Mal versteht. Die Stimme zeigt in ihrer „Körnung“ ihre Dichte und Rauigkeit etc. Im Stimmklang wird auch die spezielle räumliche Verfasstheit und räumlich-atmosphärische Wirkung von Stimme wahrnehmbar. Die Resonanz- und Echoräume des Körpers sind beim Sprechen und Hören aktiv. So fungiert die Stimme als Spur des Körpers. Dies reicht über den biologisch-physischen Bereich hinaus auch in soziale, kulturelle und historische Räume. Dabei steht sie für ein Individuum ebenso wie für eine Gemeinschaft, wie eine Landessprache, Berufsgruppe, Altersgruppe etc. Einen wichtigen Aspekt dieser Spur zeigt die Affektivität der Stimme. Stimmung und Gestimmtheit sind selbst redende Begriffe für die Mitteilung des emotionalen Zustands durch die Stimme.

Die Eigenschaften des Stimmklangs machen die Zuhörer zu Beteiligten im Gegensatz zu Beobachtern eines rein visuellen Geschehens. Wenn Doris Kolesch zum Appellcharakter der Stimme Roland Barthes zitiert, mit den Worten: „hör mir zu“ heißt „wisse, dass

4 Vgl. Doris Kolesch „Die Spur der Stimme. Überlegungen zu einer performativen Ästhetik“ in „Medien/Stimmen“, Cornelia Epping-Jäger/ Erika Linz (Hg.), Köln 2003; S.274ff.

5 Barthes wird in Kapitel II.b „Bedeutung des Stimmklangs“ besprochen.

ich existiere“⁶, definiert sie auch Hören als Aktivität. Als weiteres Beispiel erwähnt sie bei Lacan die gehörte Stimme als Triebobjekt, welche ebenfalls ein aktives Hören provoziert.

In der Körperlichkeit – auch der medialen, der affektiven Bezugnahme und dem beteiligten Hören des Klangs der Stimme, steckt – wie oben erwähnt – stets schon ein „Ich als ein anderer“. So stiftet die Stimme von ihrer Natur aus Intersubjektivität. Die ihr innewohnende soziale Eigenschaft beruht allerdings nicht auf rasionierendem Konsens, sondern auf einer geteilten Form des Handelns, die ein „resonierendes“ gegenseitiges Bezugnehmen bedeutet. In der Resonanz der Stimme liegt eine „Ver-Antwortung“, die eine instinktive Sozialität besitzt. Ein „resonierendes“ Subjekt der Stimme nimmt Doris Kolesch wahr als Medium sozialer Synthesis, das auf gegenseitigem Austausch beruht im Gegensatz zum „Sub-jekt“, welches schon begrifflich immer unterworfen ist.

Doris Kolesch zitiert in „Die Spur der Stimme. Überlegungen zu einer performativen Ästhetik“ eine anthropologische Spekulation von Roland Barthes:

„Stellen wir uns [...] eine einzige Überschreitung vor, die aus dem gleichzeitigen Gebrauch von Sprechakt und Kuss entstehen würde: beim Küssen sprechen, beim Sprechen küssen. Man könnte annehmen, dass es diese Wollust gibt, da die Liebenden unaufhörlich ‚das Wort von den geliebten Lippen trinken‘. Was sie da genießen, ist im Liebesringen das Spiel mit dem Sinn, der aufblüht und sich unterbricht: die Funktion in der Verwirrung: mit einem Wort: der gestammelte Körper.“⁷

6 Doris Kolesch „Natürlich Künstlich“ (s.o.) zitiert Roland Barthes: „Zuhören“, S.255, in ders.: „Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn“, Frankfurt a.M. 190; S.249-263.

7 Roland Barthes aus „Über mich selbst“, München 1978; S.153 in Doris Kolesch „Die Spur der Stimme. Überlegungen zu einer performativen Ästhetik der Stimme“ in „Medien/Stimmen“, Epping-Jäger/Linz (Hg.) s.o.; S.278f.

In der „Überschreitung des gestammelten Körpers“ findet Doris Kolesch einen „zweckfreien, nicht auf Kommunikation reduzierbaren lustvollen Akt“ des Sprechens. Alle erwähnten Eigenschaften der Stimme enthalten diese Eigendynamik eines unkontrollierbaren Potentials, welches Doris Kolesch als Subversions- und Transgressionspotential der Stimme wahrnimmt. Die Stimme unterwandert und überschreitet das körperlich eingebundene Subjekt in jedem Moment. Der Schauplatz dieser Qualität ist im Sinne dieser Arbeit der Stimmklang selbst.

PHÄNOMENOLOGIE: BERNHARD WALDENFELS

Eine subtile phänomenologische Betrachtung der Stimme findet sich in zahlreichen Veröffentlichungen von Bernhard Waldenfels. Dass die verborgene Ereignishaftigkeit der Stimme sich nur an einem Performanzbegriff entrollen kann, der die Wahrnehmung des Ereignisses selbst untersucht, findet sich bei Waldenfels vor allem in seinen Studien zur Fremdheit wieder. Der Begriff des *Fremden* ist in seinen Arbeiten wesentliches Merkmal der Phänomenologie der Wahrnehmung. In „Stimme am Leitfaden des Leibes“ erklärt Waldenfels, wie schwierig es ist, das Hörphänomen der Stimme als solches wahrnehmbar zu machen:

„Wenn ich von einem Ereignis des Lautwerdens spreche, so ist nicht in erster Linie an pompöse und spektakuläre Großstadtereignisse zu denken, sondern daran, dass immerzu etwas geschieht, das nicht schon als Akt oder Aktion zu begreifen ist und nicht vorweg den intentionalen und regelförmigen Beschreibungen und den subjektiven Zuschreibungen gehorcht, von denen die gewöhnlichen Sprechakt- und Handlungstheorien ausgehen. Dies gilt auch für die Stimme, die sich im Wechsel des Gesprächs oder im Ton der Aufforderung

bemerkbar macht. Sie bedeutet mehr als einen Bedeutungsträger oder ein Ausdrucksmedium, und dieses Mehr gilt es aufzuzeigen.“⁸

Waldenfels folgt der Spur des Stimmklangs, wenn er fordert, die Stimme aus Semantisierung, Subjektivierung und Pragmatisierung herauszunehmen. Als Grundlage dafür fordert er eine „akustische Epoché (sic)“, in der sich die Erkenntnis wieder der Lautwerdung von Ereignissen zuwendet und sie als eigenständiges Phänomen wertschätzt. Der Autor unterscheidet dabei ein intentionales Hören von einem responsiven Hören auf etwas. Letzteres trägt nach Waldenfels das Potential für eine Verwandlung der Hörwahrnehmung in sich, indem es sich immer dem Fremdlaut und der Fremdstimme zuwendet. Dabei überbietet es sich selbst durch ein Andershören, welches die Qualität des Erlebens betont, indem es die „Mir“- oder „Mich“-Perspektive vor das Subjekt stellt. Dieses Aufhorchen im Hörbarwerden des Hörbaren bezieht sich auf das Selbst, dem dieses widerfährt. Dem Hören des Subjekts dagegen begegnet nach Waldenfels nur das bereits Bekannte. Ein hörbares Fremdes wird von diesem reduziert zu physischem Schall und zu physikalischen Wellenbewegungen. Das in seiner intentionalen Wertung eingegrenzte „Ich“ kann keine Beziehung zum Unerhörten entwickeln, welches es in Subprozesse verdrängt. Dies lässt sich umgekehrt wieder auf den Stimmklang beziehen. Da er nach Waldenfels genau diese Qualität des autonomen Fremden und Unerhörten in sich trägt, wird er in der Wahrnehmung des wertenden Subjekts unterdrückt. Von der Perspektive des Subjekts aus kommt ihm so ein subversives Potential zu.

Diese Vorrangigkeit der Reflexivität im sprachlichen Objekt- oder Reflexivpronomen vertritt Waldenfels ebenfalls in einem Aufsatz über Tanz aus phänomenologischer Perspektive. „Sichbewegen“⁹ bezeichnet

8 Bernhard Waldenfels „Stimme am Leitfaden des Leibes“ in „Medien/Stimmen“, Cornelia Epping-Jäger/Erika Linz (Hg.), Köln 2003; S. 20.

9 Waldenfels, Bernhard „Sichbewegen“, in „Tanz als Anthropologie“, Gabriele Brandstetter/Christoph Wulf (Hg.), München 2007; S. 14ff.

er als die Qualität, die den Tanz ausmache. Er spricht hierbei von einer Qualität, bei der die Tänzer ihre eigene Bewegtheit erfahren und sich von daher nicht mehr in ein äußeres Bewegungsschema „von a nach b“ mit einzeln bewegten Gliedmaßen fassen lassen. Vielmehr wirkt es auf sie nun als ob die Gegenstände des Raums, sogar der Raum selbst, sich bewegen. Diese Qualität der Körperlichkeit eines bewegten Selbst führt in gleicher Weise wieder auf die Stimme zurück – wie Waldenfels im obengenannten Artikel „Stimme am Leitfaden des Leibes“ beschreibt:

„Hören und Sehen sind nicht für sich selbst transparent nach Art eines reinen Selbst- und Für-sich-selbst-Erscheinens, sie sind leiblich gebrochen wie im Falle des Vibrato, in dem der ganze Leib mitschwingt. Aufgrund seiner materialen Dichte fungiert der Leib als sein eigenes Medium, das zugleich verbindet und trennt, formt und verformt.“¹⁰

Der Leib als Urmedium wirkt nach Waldenfels als „ursprünglicher Klangraum“ für die Spuren des Hörbaren – und damit für die Stimme in ihren vielfältigen Qualitäten. Stimmklang wird von ihm beschrieben in Form einer „Subsprache mit ihren Modulationen und Rhythmen, die von Sprechgeräuschen durchsetzt sind“¹¹. Weiter benutzt er den Begriff „Stimmereignis“¹², welches durch die zeit- und raumbildende Eigenschaft der Sinne entsteht. Dies betrachtet Waldenfels als den ursprünglich phänomenologischen Zugang eines performativen Ansatzes zum Phänomen des Stimmklangs.

Waldenfels findet die Sinnesorgane in eine übergreifende „Koinaisthesis“ eingelassen, wobei Wahrnehmung „Aisthesis“ und Bewegung „Kinesis“ in ihnen eine „Kinaisthesis“¹³ bilden. Diese phänome-

10 Bernhard Waldenfels „Stimme am Leitfaden des Leibes“ in „Medien/Stimmen“, Cornelia Epping-Jäger/Erika Linz (Hg.), Köln 2003; S. 28.

11 Ebd. S. 28.

12 Ebd. S. 29.

13 Ebd. S. 29.

nologischen Termini haben eindeutige Entsprechungen zu physiologischen Begriffen. Der Begriff des „kinästhetischen Hörens“, welchem im zweiten Teil dieser Arbeit eine zentrale Funktion zukommen wird, wird von Waldenfels in diesen Termini erfasst und im Weiteren als Zugang zur Gestalt des Klangraums beschrieben:

„Ferner können wir in eine Klangwelt eintauchen wie in ein Element. Eine solche Immersion ist ein Spezifikum der Hörspäre; darin steht diese der Geruchsatmosphäre näher als dem Anblick [...]“¹⁴

Diese Stofflichkeit des Hörens begründet Waldenfels in synästhetischen und kinästhetischen Szenerien, die vor allem durch Stimmphänomene erzeugt werden. Die Maske oder „Per-sona“, durch welche der Stimmklang wahrgenommen wird, trägt bei zur Fremdheit des Stimmphänomens, da es stets durch den Leibkörper – als Medium für die Schwingung – gebrochen ist. Diese Differenz gilt es nach Waldenfels stets einzuhalten. Auch im Fall der künstlichen oder medialisierten Stimme seien Medium und Hörphänomen der Stimme niemals identisch¹⁵. Da die Fremdheit eine dem Stimmklang innewohnende Eigenschaft ist, können Medien hier nur etwas hinzufügen – stellen aber keine genuine Fremdheit des Stimmklangphänomens dar.

SPRACHTHEORIE: SYBILLE KRÄMER, MLADEN DOLAR

Aus der Sprachtheorie habe ich zwei sehr unterschiedliche Positionen herausgegriffen – von Sybille Krämer und Mladen Dolar. Da sich die theoretische Betrachtung der Sprache hauptsächlich mit der Bedeutung der Worte oder Signifikanten beschäftigt, entgleitet das Phänomen des

14 Ebd. S. 30.

15 Vgl. ebd. S. 31-34.

Stimmklang dabei in einen subliminalen Bereich bzw. wird in Randbereiche verdrängt. Der herrschende Diskurs von Phonozentrismus und Logozentrismus stellt mündlich und schriftlich als unvereinbare hierarchisch strukturierte Gegensätze von Sprache dar. Im Folgenden wird zu zeigen sein, wie die beiden Positionen im Spiegel des „Stimmklang“ eine besondere Differenzierungsfähigkeit und ein neues, freiheitliches Niveau erreichen.

„Im Horizont von Derridas Phonozentrismusdiagnose ist es für die Debatte über Oralität und Literalität gerade charakteristisch [...], einem Primat der Schrift und nicht der Stimme den Weg zu bahnen: Indem mit den Studien Havelocks, Goodys, Ongs und den ihnen nachfolgenden Autoren die Alphabetschrift als der Königsweg der westlichen Zivilisation im Kurs auf die reflexive Moderne gedeutet wurde, avancierte die Schrift zur Kulturtechnik einer durch Ratio, Aufklärung, Wissenschaft, Kunst und Demokratie ausgezeichneten Weltbewältigung. Besitz und kulturelle Diffusion der Schrift bildeten Kriterien für die Scheidelinie zwischen ‚Mythos‘ und ‚Logos‘ und bildeten zugleich Motor und Maßstab eines Vorgangs, der als Achse eines sozialhistorischen Fortschritts begriffen wurde. Eingelassen in die Opposition zwischen ‚Mündlichkeit‘ und ‚Schriftlichkeit‘ gebührte der Schrift somit ein kulturstiftender Vorrang gegenüber der Stimme.“¹⁶

Sybille Krämer beschreibt komprimiert in diesen Zeilen, wie es zu einer Verdrängung der Stimme in der Sprachphilosophie kam. Ihr Anliegen ist es – u.a. in dem gemeinsam mit Doris Kolesch veröffentlichten Band „Stimme“ –, die Stimme aus der Spaltung des Diskurses von „mündlich“ versus „schriftlich“ herauszuholen. Anhand von fünf Stationen klassifiziert sie die Stimme als eigenständiges Phänomen, welches sich positiv im medientechnischen, kommunikationstheoretischen, kognitionstheoretischen, ästhetischen und

16 Sybille Krämer „Die Rehabilitierung der Stimme – Über die Oralität hinaus“ in „Stimme“, Kolesch/Krämer (Hg.), Frankfurt a.M. 2006; S.270f.

ethischen Diskurs ausprägt¹⁷. In einem methodischen Dreisprung entzieht sie dem Schema „schriftlich/mündlich“ die konstituierenden Faktoren der Äquivalenz, Differenz und Hierarchisierung, d.h. Stimme sollte nicht länger lediglich als Medium der Wortsprache betrachtet werden, oralen Kulturen wird die Eigenschaft zuerkannt, kognitive und reflexive Potentiale von ebenbürtiger Qualität wie in den Schriftkulturen zu entwickeln, soziale und ethische Werte werden in ihrer vorrangigen Vermittlung durch die Stimme betrachtet. Indem Krämer in ihre Positivierung der Stimme auch eine „negative Phänomenologie der Stimme“ von Alice Lagaay¹⁸ einbezieht, welche auch Schweigen und Stille als konstituierende Eigenschaften der Stimmlichkeit herauskehrt, hebt sie das Phänomen der Stimme über den Bereich der performativen Oralität hinaus auf eine neue Ebene:

„Die Stimme hat also ihren Status, ein Sprachmedium zu sein, abgestreift, um dann in einem viel umfassenderen Sinne als ein Medium hervorzutreten, welches es ermöglicht, Unterscheidungen zu treffen. Ist die Stimme – um hier einen Terminus von Goethe und Cassirer zu gebrauchen – so etwas wie ein ‚Urphänomen‘, dessen Klang die Umwelt als menschliche Welt überhaupt erst hervorbringt? Scheidet die Stimme das Belebte vom Unbelebten, differenzieren sich mit ihrem Ertönen die unterschiedlichen Domänen des Lebendigen und Toten? Heißt, eine Stimme zu haben, also, Unterschiede treffen zu können?“¹⁹

Krämer entdeckt das Phänomen der Stimme als Hybrid aus Sinn und Sinnlichkeit, Sema und Soma, Index und Symbol. Indem sie der Stimme als Vermittlerin den differenzierungsfähigen Raum zwischen den Paradoxen zuschreibt, stellt Krämer am Ende ihres Aufsatzes die

17 Vgl. Abschnitt in I.a zu Doris Kolesch.

18 Alice Lagaay „Züge und Entzüge der Stimme“ in „Performativität und Medialität“ Sybille Krämer (Hg.), München 2004; S.293ff.

19 Sybille Krämer „Die Rehabilitierung der Stimme – Über die Oralität hinaus“ in „Stimme“, Kolesch/Krämer (Hg.), 2006; S. 291.

Frage nach dem Stimmklang als einem Urphänomen, dem das gesamte Potential menschlicher Lebendigkeit eigen ist.

Eine Stimmtheorie, die mit psychoanalytischer Ausrichtung in der Achse von Freud hin auf Lacan das Feld von Phono- und Logozentrismus auslotet, vertritt Mladen Dolar in seinem Buch „His Master`s Voice“²⁰. Ich möchte mich im Folgenden auf einige Stellen beziehen, die die Stimme als unhinterfragbar akusmatisches Phänomen und als Fetischobjekt beschreiben.

„Die Stimme bindet die Sprache an den Körper, der Charakter dieser Bindung indes ist paradox: Die Stimme gehört zu keinem von beiden [...] – nicht nur löst sie sich vom Körper ab und lässt ihn zurück, sie passt einfach nicht zum Körper, lässt sich nicht in ihm unterbringen oder ‚deakusmatisieren‘. Sie gleitet oder flottiert, und die flottierende Stimme ist unmittelbar ein viel eindrucksvolleres Phänomen als der flottierende Signifikant, le signifikant flottant, dem zuliebe so viel Tinte geflossen ist. Sie ist ein Körpergeschoss, das sich von seinem Ursprung losgerissen, das sich emanzipiert hat und doch körperlich bleibt. Diese Eigenschaft teilt sie mit allen Triebobjekten [...].“²¹

Die Eigenschaften dieser losgelösten Stimme beschreibt Dolar im Weiteren: „eine Wirkung, die ihre erklärbare Ursache übersteigt“²², „ein Bereich der Unentscheidbarkeit“²³, „des Zwischen-beiden, ein Dazwischenliegen“²⁴, „eine Subjektivität, die ‚sich selbst ausdrückt‘ und selbst den Ausdrucksmitteln innewohnt – d.h. [...] ein vouloir-dire wohnt ihr inne“²⁵, „das materielle, bedeutungsresistente Element, [...]“

20 Mladen Dolar „His Master`s Voice – eine Theorie der Stimme“, Frankfurt a.M. 2007.

21 Ebd. S. 99f.

22 Ebd. S. 15.

23 Ebd. S. 22.

24 Ebd. S. 22.

25 Ebd. S. 23.

genau das, was nicht gesagt werden kann²⁶, „als dem blinden Fleck der Sinnggebung oder dem Verworfenen des Sinns“²⁷, „der angeblich natürliche Untergrund der Rede“²⁸, „Qualität eines Fingerabdrucks“²⁹, „das, was sie (die Signifikanten) zu einer Signifikantenkette aneinanderreicht“³⁰.

Dolar ist fasziniert von der Stimme in der Schnittmenge von Körper und Sprache, von Subjekt und Anderem, von innen und außen. Diesen Ort bestimmt er als unfassbar oder atopisch. Die Stimme sieht er dort als gefangen in einem Spalt, einer Leere, die sich auftut, da die Stimme in ihrer ephemeren Gestalt nicht zur Bedeutungsstiftung beitrage. Der Trieb, welcher nicht der Logik der Signifikation gehorche, umkreise sie als ein Objekt, welches niemals das Begehren stillen könne. In der Perspektive dieser rivalisierenden Dimensionen der Psychoanalyse entsteht für Dolar „in jeder mündlichen Äußerung ein Miniaturdrama“³¹. Diese Überlegungen hinterlassen in Dolars Publikation letztlich den Eindruck des phonozentristisch Performativen:

„Die Stimme scheint über die Macht zu verfügen, Worte in Akte zu verwandeln. Die bloße Verstimmlung verleiht Worten rituelle Kraft, der Schritt von der Artikulation zur Verstimmlung ist wie ein ‚passage à l’acte‘, ein Zur-Tat-Schreiten und Ausüben von Autorität; als könnte das bloße Hinzufügen der Stimme die ursprüngliche Form des Performativen darstellen [...]“³²

In dieser Ausrichtung auf eine Performanz der Stimme durchschreitet Dolar kontinuierlich den Begriff des Stimmklangs, indem er die

26 Ebd. S. 24.

27 Ebd. S. 26.

28 Ebd. S. 27.

29 Ebd. S. 33.

30 Ebd. S. 35.

31 Ebd. S. 98.

32 Ebd. S. 77.

Stimme von der Bedeutung des Signifikanten löst oder umgekehrt dem Signifikanten verstimmlichte Macht verleiht. Am Beispiel von Akzent, Intonation und Klangfarbe streift er ihn als „dem Signifikanten gegenüber resistente Stimme“³³. Allerdings werden diese drei außer-sprachlichen Eigenschaften der Stimme im Weiteren wiederum nur im Kontext von sprachlicher Bedeutung untersucht. Das Gewicht der Wertung in der psychoanalytischen Sprache des Autors lässt die Textur³⁴ der Stimme nicht als eigene Stofflichkeit hervortreten. In seiner Bewertung der Gesangsstimme, die sich in der Oper durch die Unverständlichkeit des Textes von der Sprache abzukoppeln versuche, schwenkt Dolar wieder um in einen Logo-zentrismus:

„Nur wegen der Sprache, mittels der Sprache, durch das Symbolische gibt es Stimme, und Musik existiert nur für sprechende Wesen (Baas 1998, S. 196). Die Stimme als Trägerin eines tieferen Sinns, einer tiefgründigen Botschaft ist eine strukturelle Illusion, im Kern ist es die Phantasievorstellung, die Gesangsstimme vermöchte die von der Kultur geschlagene Wunde zu heilen und den Verlust zu ersetzen, den wir durch Annahme der symbolischen Ordnung erlitten haben. Dieses trügerische Versprechen leugnet die Tatsache, dass die Stimme ihre Anziehungskraft dieser Wunde verdankt und dass ihre angeblich wunderbare Macht gerade daher rührt, dass sie in dieser Kluft steckt. Sofern der psychoanalytische Name für diese Kluft Kastration ist, dürfen wir uns daran erinnern, dass Freuds Theorie des Fetischismus gerade darauf beruht, dass sich im Fetisch die Verleugnung der Kastration materialisiert.“³⁵

Der nach seiner Interpretation in der Illusion der Unverwundbarkeit gefangenen Gesangsstimme der Oper setzt Dolar die Stimme der Psychoanalyse gegenüber. Dies ist in die Praxis, welche er sieht, die es versteht, die Stimme einzusetzen. Den drei psychoanalytischen Kategorien von Phantasie, Wunsch und Trieb ordnet der Autor die Stimme

33 Vgl. ebd. S. 31.

34 Vgl. ebd. S. 35.

35 Ebd. S. 47.

„als Exzess, als Resonanz und als Schweigen“³⁶ zu. „Der gesamte Prozess der Psychoanalyse verwandelt sich so in einen von der Stimme gelenkten Parcours.“³⁷ Mit dieser Äußerung meint der Autor den stimmlichen Austausch zwischen Analysand und akusmatisch auftretendem Analytiker. Im Engpass der Konfrontation des Analysanden, der durch den Analytiker die Botschaft des Begehrens als Stimme des Triebes zurückgespiegelt bekommt, erhält die Stimme den Wert eines Ereignisses. Der Analytiker hält stets den Raum für den Bruch zwischen Körpern und Sprachen offen, damit der Analysand die Möglichkeit erhält, selbst mit dem Objekt Stimme zu verschmelzen. Er zitiert das Ergebnis der Analyse nach Lacan als „la passe“ – die Öffnung. So endet Dolars Theorie der Stimme schließlich in der Freiheit durch die Psychoanalyse – begründet auf der Notwendigkeit der Unfassbarkeit der Stimme, welche stets den notwendigen Durchschlupf offen halte, um Nahrhaftes in der psychoanalytisch reflektierten Stimme zu finden. Dolar beruft sich beispielhaft auf Kafkas Erzählung „Forschungen eines Hundes“, in welcher eine atopische „Un-Musik“ eine Wiederbelebung bewirkt. Letztlich bleibt die phänomenologische Qualität von Dolars Stimme der Psychoanalyse unklar. Da der Autor Wert legt auf die Unfassbarkeit der Stimme, kann keine beschreibbare Qualität der Stimme wirklich durch die psychoanalytische Bewertung hindurchdringen. Den Autor interessieren die Stimmen, die sich ablösen von den Sprechenden. Die entstehende Fremdheit wird ein Werkzeug für das Gespräch zwischen Analytiker und Analysand. Was diese Fremdheit wirklich ausmacht und wie auf sie Bezug genommen wird, beschreibt der Autor nicht. In seiner Faszination für die Lücke, welche die Fremdheit in seiner Interpretation ausmacht, verharrt er. Damit bleibt an der „Lücke“ das wertende Stigma der „Wunde“ hängen. Gefangen im Unbenannten der Aura dieser starken Bewertung bleibt die Frage in der Schwebel, ob Dolar vielleicht doch den „Stimmklang“ meint, welcher das

36 Vgl. ebd. 173.

37 Ebd. S. 214.

Freiheitsmoment in der Psychoanalyse eröffnet – als Beginn einer „Wissenschaft der Freiheit“, mit der er das Buch beendet.

MUSIKWISSENSCHAFT: CHRISTA BRÜSTLE, SUSAN MCCLARY

Musikwissenschaft als Schriftwissenschaft ist vorrangig der Komposition verpflichtet. Musik wird wissenschaftlich betrachtet als Kultursprache untersucht. Hier lässt sich anknüpfen an die oben genannten Maximen der Sprachtheorie. „Stimmklang“ ist auch in der Musikwissenschaft kein gängiges Terrain. Sicherlich spielen bei der Untersuchung der Interpretation musikalischer Werke auch Beschreibungen von Sängerstimmen eine Rolle – ein Beispiel ist das umfassende Buch „Die großen Sänger“³⁸ von Jürgen Kesting. Doch auch die Musikwissenschaft ist eine Distanzwissenschaft, die dem visuellen Primat verpflichtet bleibt. Eine Herausforderung, sich klanglichen Phänomenen anzunähern, gibt es ähnlich dem oben erwähnten zeitgenössischen Theater in der Neuen Musik und hier vor allem in der Klangkunst und elektroakustischen Musik.

Für diese Untersuchung ist es wichtig zu klären, ob es sich hierbei lediglich um die Klangfarbe der Stimme handelt oder ob Stimmklang als eigenständige Qualität verwendet und beschrieben wird – und wie weit diese Eigenständigkeit geht in Unabhängigkeit vom all-gemeingültigen Notationssystem, welches auch in der Moderne noch im Pentagramm Tonhöhe und Tondauer als die wichtigsten Parameter festlegt. Ein kurzer Aufsatz von Christa Brüstle „Stimme als Klang“ und eine Untersuchung von Susan McClary „Fetisch Stimme“ geben interessante Einblicke in den „Stimmklang“ der Musikwissenschaft.

„Die ‚affektive‘ Stimme, die gutturale, ‚animalische‘ Stimme, die ‚unkultivierte Stimme‘, Laute, die nur bedingt etwas mit Sprache zu tun haben – ohne vom Hörer als mitteilungslos aufgenommen zu werden –, diese Stimme gilt auch als

38 Jürgen Kesting „Die großen Sänger“, Düsseldorf 1986.

schwer kontrollierbar, gefährlich, wie Naturschälle oder Geräusche, nicht zu bändigen, zu laut, zu leise, rau oder betörend usw.“³⁹

Christa Brüstle malt in dieser Aufzählung den Begriff „Kreaturklang“ – geprägt von Wolfgang Rihm und durch Antonin Artaud – aus. Dieser steht im Kontrast zum „Kulturklang“, der in seiner kulturhistorischen Prägung im Operngesang auf die Spitze getrieben wurde. Dieser kulturell durchformte Klang ist der eigentliche Gegenstand der Musikwissenschaft gewesen. Erst in der zeitgenössischen Musik zeigt sich nach Brüstle der nackte Klang – wird der Klang der Stimme notwendig zum Begriff:

„Die Stimme als akustisches Phänomen ist so nuancenreich, als Klangfarbe (Klangspektrum) so wenig rationalisierbar, dass sie in den Zweigen der neuen Musik, in der die Exploration und Komposition von Klang Vorrang hat, immer noch eine echte Herausforderung darstellt.“⁴⁰

Christa Brüstle betont die Schwierigkeit, Stimmklang als „Schallereignis mit Aktionspotenzial“⁴¹ wahrzunehmen. Tritt der Klang aus dem Schattendasein des Mediums von Bedeutung in Sprache und Musik heraus, erscheint er oft unrhythmisiert und unstrukturiert. Er scheint das explizit Menschliche zu verlieren und sich in beziehungslosen Schall zu verwandeln. Diese Bindung an die Bedeutung beschreibt die Autorin als zwingende wissenschaftliche Bezugsgröße. Als möglichen neuen Erkenntnisweg schlägt sie vor, in der Musik mehr deren Bewegung wahrzunehmen als ihren Aussagegehalt. Demnach lässt sich aus Brüstles Ausführungen folgern, dass die Wahrnehmung der Musik als Klangbewegung noch nicht wirklich

39 Christa Brüstle „Stimme als Klang – Anmerkungen aus der Musikwissenschaft“ in „Kunst-Stimmen“, Doris Kolesch/Jenny Schrödl (Hg.), Berlin 2004; S.126.

40 Ebd. S. 124.

41 Vgl. ebd. S. 125.

erschlossen ist. Was Stimmklang selbst bedeutet, ist unbekannt, weil seine eigene Bewegung noch nicht wahrgenommen wird.

Anders bewegt sich Susan McClary in ihrem Aufsatz „Fetisch Stimme: Professionelle Sänger im Italien der Neuzeit“⁴² aus historischer Perspektive auf das Thema Stimmklang zu. Sie beschreibt die Entstehung des „concerto delle donne“ am Hof von Alfonso II. in Ferrara ab 1580 und seine direkten Folgen für die Rezeption der Gesangsstimme. McClary wird zu einer auditiv motivierten Wissenschaftlerin, wenn sie Giustiniani von 1628 zitiert:

„Wie das wohl geklungen haben mag? Hier die Beschreibung eines Zeitgenossen:

Die Damen von Mantua und Ferrara waren überaus gewandt und suchten sich nicht nur im Hinblick auf Klangfarbe und Schulung der Stimme gegenseitig zu übertreffen, sondern auch in der Gestaltung herrlicher Verzierungen, die sie an den geeigneten Stellen, doch ohne Übertreibung, zum Vortrag brachten. Des Weiteren ließen sie ihre Stimmen an- und abschwellen, ließen sie laut oder leise, dunkel oder hell werden, gerade so, wie es das Stück, das sie sangen, verlangte; bald sangen sie langsam, öfters mit einem leisen Seufzer abbrechend, bald lange Passagen, die einen gebunden, die anderen abgesetzt; bald ‚gruppi‘, dann Sprünge, bald mit langen Trillern, dann wieder mit süßen, weich gesungenen Läufen. Sie begleiteten die Musik und die Empfindung mit angemessenem Gesichtsausdruck, Blicken und Gebärden, nicht mit Verzerrungen des Mundes oder Verrenkungen der Hände, welche die Empfindung des Liedes nicht zum Ausdruck gebracht hätten.“⁴³

McClary versucht für sich und ihre Leser hörbar zu machen, was die besondere Qualität des „concerto delle donne“ ausmachte. Hierbei

42 Susan McClary „Fetisch Stimme: Professionelle Sänger im Italien der frühen Neuzeit“ in „Zwischen Rauschen und Offenbarung“ Friedrich Kittler/Thomas Macho/Sigrid Weigel (Hg.), Berlin 2002; S.199ff.

43 Ebd. S. 203.

verwendet sie den musikwissenschaftlich gängigen Begriff „Klangfarbe“ für den Stimmklang. Im Weiteren schreibt sie:

„Die Stimme hört auf, der Sprache als reines Transportmittel zu dienen, und führt stattdessen metaphorisch vor, wie sich ein von den Zwängen der Schwerkraft befreiter Körper empfinden würde.“⁴⁴

Indem McClary für die Gesangsstimme als von der Textbedeutung gelöstes Instrument detaillierte beschreibende Quellen zusammenträgt, beschafft sie reichhaltiges Material für ein Verständnis von Stimmklang – unabhängig von kulturhistorischen Entwicklungen oder Wertungen. In spannender Schlüssigkeit räumt die Autorin verbreitete Vorurteile aus, indem sie erklärt, wie die singenden Damen eine epochale Dynamik auslösten, welche die sakrale Polyphonie der Renaissance mit ihrer Exklusivität der männlichen Stimme verblassen und den neuen Stil des barocken basso continuo aufkommen ließ. Den Grund dafür pointiert McClary in einem unstillbaren Verlangen der Zuhörer nach hohen Stimmen. Hier kommt die im Titel des Aufsatzes erwähnte Fetischisierung der Stimme zum Tragen: Die weibliche Sopranstimme löste die Entwicklung der Kastratenstimme aus – nicht umgekehrt:

„Das plötzliche Auftreten der Kastraten in der Kulturszene erinnert an die periodisch wiederkehrenden Neidreaktionen, die die populäre Musikentwicklung des 20. Jahrhunderts in Bewegung halten: Afro-amerikaner bringen neue Musikstile auf, auf die zunächst mit sexueller Angst und dem Vorwurf, nur kommerzielle Interessen zu verfolgen, reagiert wird, die jedoch sofort durch weiße Musiker imitiert und vollständig vereinnahmt werden. Mit dem Unterschied, dass der Preis, den die Männer zu zahlen hatten, die am Erfolg der Sängerinnen teilhaben wollten, ungewöhnlich hoch war.“⁴⁵

44 Ebd. S. 205.

45 Ebd. S. 208.