

Musik mit Leib und Seele

Was wir mit Musik machen und sie mit uns

Bearbeitet von
Claudia Spahn, Bernhard Richter

1. Auflage 2015. Taschenbuch. ca. 248 S. Paperback
ISBN 978 3 7945 3129 5
Format (B x L): 12 x 18,5 cm

[Weitere Fachgebiete > Musik, Darstellende Künste, Film > Musikwissenschaft
Allgemein > Musikpsychologie, Musiksoziologie](#)

Zu [Inhaltsverzeichnis](#)

schnell und portofrei erhältlich bei


DIE FACHBUCHHANDLUNG

Die Online-Fachbuchhandlung beck-shop.de ist spezialisiert auf Fachbücher, insbesondere Recht, Steuern und Wirtschaft. Im Sortiment finden Sie alle Medien (Bücher, Zeitschriften, CDs, eBooks, etc.) aller Verlage. Ergänzt wird das Programm durch Services wie Neuerscheinungsdienst oder Zusammenstellungen von Büchern zu Sonderpreisen. Der Shop führt mehr als 8 Millionen Produkte.

für das neue Medium ausgebildet. Deswegen verwendeten sie – ähnlich wie die Schallplattenstars der ersten Jahrzehnte – ihre Stimmen eher, als ob sie auf der Bühne wären, also wie ein Schauspieler oder Conférencier. Nachzuhören ist dies in den im Internet leicht zugänglichen Tondokumenten aus der Zeit. Wenn der Ansager mehr ruft als spricht: „Hier ist Berlin“, dann hat man das Gefühl, er will sich den Hörern „direkt“ akustisch über eine große Distanz mitteilen, fast wie ein Jedermann-Rufer aus dem gleichnamigen SPIEL VOM STERBEN DES REICHEN MANNES von Hugo von Hofmannsthal (1874–1929), welches seit Gründung der Salzburger Festspiele im Jahr 1920 durch ihn und Max Reinhardt (1873–1943) aufgeführt wird.

Der „Rundfunk“, ein von Hans Bredow geprägter Begriff, fand rasch eine große Verbreitung. Auch Intellektuelle wie Bertolt Brecht und Walter Benjamin beschäftigten sich mit dem neuen Phänomen, wie Dieter Wöhrle und Roger Behrens beschreiben. Benjamin formulierte, dass man durch das Radio die „Stimme als Gast empfangen“ könne.

Ende der 1920er Jahre wurde durch technische Neuerungen, vor allem durch die Revolutionierung der Mikrofontechnik, ein stimmlicher Paradigmenwechsel induziert: Während die Aufnahmen mit Schalltrichtern oder Kohlemikrofonen nur die Speicherung der stimmlichen Darbietung und ihrer Tragfähigkeit mit klanglichen Einschränkungen erlaubten, ermöglichten Aufnahmen mit einem Kondensatormikrofon eine viel natürlichere Darstellung der Stimmen und waren zusätzlich in der Lage, Stimmen zu verstärken. In der Folge entwickelten sich im Radio – aber auch bei den Schallplattenaufnahmen und im Tonfilm – typische „Mikrofonstimmen“, die durch eine leisere, intimere Stimmgebung geprägt waren. Dies ermöglichte auch Sprechern und Sängern, die insbesondere mit ihrer Singstimme keine großen Säle füllen konnten, über die

neuen Medien Radio, Schallplatte und Tonfilm ein Millionenpublikum zu erreichen. Aus der Vielzahl der Akteure, auf welche diese Kategorisierung zutrifft, sei nur ein einziger exemplarisch herausgegriffen: Heinz Rühmann (1901–1992). Sein Schlager „Ich brech’ die Herzen der stolzesten Frau’n“, mehr gesprochen als gesungen, wäre ohne die verbesserte Technik nicht denkbar gewesen.

Der Rundfunk erlaubte die flächendeckende Verbreitung von Nachrichten in einer Geschwindigkeit, die jedem „Extrablatt“ um Längen voraus war. Diese Kombination von Schnelligkeit und Erreichbarkeit ermöglichte im Dritten Reich auch den Missbrauch des Mediums zu Propagandazwecken. Um die propagandistische Wirkung noch zu verstärken, wurden eigens einfache Empfangsgeräte, sogenannte Volksempfänger, entwickelt und massenhaft verbreitet. Die Stimmen der Nazigrößen, allen voran diejenigen Joseph Goebbels’ und Adolf Hitlers, konnten ihr hetzerisches Gift so direkt in die Herzen der Zuhörer versenken – aus heutiger Sicht eine grässliche Vorstellung (s. Kap. 1). Von den Nazis wurde auch der Versuch unternommen, den Empfang anderer Sender, sogenannter Feindsender, technisch und durch Strafandrohung zu unterbinden. Dieser Versuch gelang jedoch – glücklicherweise – nicht vollständig, sodass über ausländische Sender wie die BBC London Informationen nach Deutschland gelangten. Legendär sind hier die Ansprachen von Thomas Mann, die unter dem Titel DEUTSCHE HÖRER! während des Krieges von 1940 bis 1945 in der Regel monatlich ausgestrahlt wurden. Die „Grenzenlosigkeit“ des Mediums zeigte sich auch in der anrührenden Geschichte des Liedes „Lili Marleen“ (Text: Hans Leip; Musik: Norbert Schultze), gesungen von Lale Andersen (1905–1972), das an der Front von den Soldaten der verfeindeten Nationen gleichermaßen als *das* trostspendende Soldatenlied erlebt wurde. Wer in die unvergleichliche Atmosphäre dieses Liedes tiefer eintauchen möchte, dem sei

der Film *LILI MARLEEN* von Rainer Werner Fassbinder (1945–1982) aus dem Jahr 1981 empfohlen.

Drittes Medium: Film

Als die Bilder laufen lernten, taten sie dies noch ohne Ton, die Filme waren stumm: „Silent Movies“. Seit Beginn der Filmvorführungen erklang jedoch begleitend regelmäßig Musik (s. Kap. 2, Exkurs: Filmmusik im Allgemeinen). Dies blieb fast 30 Jahre lang so, eine ganze Generation von Kinogängern kannte nur den Stummfilm. Der allererste abendfüllende amerikanische Tonfilm war im Jahr 1927 *THE JAZZ SINGER*, der erste deutsche Tonfilm im Jahr 1930 *DER BLAUE ENGEL*. Der Übergang vom Stumm- zum Tonfilm (engl. „Talkies“) erfolgte rasch, das neue Medium hatte in der Gunst des Publikums schnell die Nase vorne.

Die Schwierigkeiten, die dieser Übergang für Darsteller, Regisseure und Produzenten bedeutete, sind in zwei sehr populären Filmen ausführlich dargestellt: in *SINGIN' IN THE RAIN* aus dem Jahr 1952 mit Gene Kelly, Donald O'Connor, Debbie Reynolds und Jean Hagen in den Hauptrollen und – fast 60 Jahre später – in *THE ARTIST* aus dem Jahr 2011 – dekoriert mit fünf Oscars – mit Jean Dujardin und Bérénice Bejo als Protagonisten. Die Quintessenz beider Filme lautet: Nicht alle Stummfilmstars sind stimmlich geeignet, in einem Tonfilm mitzuwirken. Wie mit dieser „Nichteignung“ in beiden Filmen umgegangen wird, ist jedoch sehr unterschiedlich. Der Plot von *SINGIN' IN THE RAIN* lebt davon, dass Hagen, in der Rolle des Stummfilmstars Lina Lamont, ihre stimmlichen Fähigkeiten gänzlich falsch einschätzt: Trotz intensiven Stimmtrainings (köstlich: „Rrround tones“ – Schöne runde Töne) ist sie nicht in der Lage, klar artikuliert zu sprechen (herrlich: „And I cään't ständ 'em“ – Doch ichkanihnnichliebn) oder

schön zu singen: Ihre Stimme bleibt quälend „quäkend“. Im Gegensatz hierzu wagt Dujardin in *THE ARTIST* in der Rolle des Stummfilmstars George Valentin gar nicht, seine Stimme auf der Leinwand zu erheben. Ob er seine Stimme schlecht oder hässlich findet, erfährt der Zuschauer nicht – vielleicht hatte er schlicht Scheu, sich stimmlich zu präsentieren.

Ein ähnlich geartetes Misstrauen gegenüber der filmischen Wirkung der eigenen Stimme hatte auch der Stummfilmstar Charlie Chaplin (1889–1977). Noch in seinem Film *MODERN TIMES* aus dem Jahr 1936 arbeitet er überwiegend mit der Ästhetik eines Silent Movies, die einzigen Stimmen, die man zunächst hört, sind technisch „transportiert“ und gehören beispielsweise dem Chef der Fabrik am Bildschirm und Stimmen aus Lautsprechern, aus dem Radio und von Schallplatten. Seine eigene Stimme verbirgt Chaplin bis zur letzten Episode des Films. Charlie ist jetzt „Kellner mit Gesangsverpflichtung“ in einem Lokal, in welchem auch seine Filmfreundin arbeitet (ein Straßmädchen ohne eigenen Namen, gespielt von Paulette Goddard [1910–1990] – im richtigen Leben Chaplins dritte Ehefrau von 1933 bis 1941). Nach einigen „Szenen aus dem Leben eines Kellners“ – äußerst spritzig-skurriale Slapstick-Nummern beim Servieren und Vorlegen diverser Speisen – naht der erste Auftritt. Charlie ist sehr aufgeregt und vergisst immer wieder seinen Text. Seine Freundin schreibt ihm einen „Spickzettel“ auf die rechte Manschette. Die Musik beginnt, Charlie tritt mit dynamisch federnden Tanzschritten auf, als wolle er sich Mut machen. Die Manschette fliegt – samt Liedtext – in den ersten Sekunden der Performance, bei der dritten ausladenden Bewegung seiner Arme, in hohem Bogen ins Publikum. Die Sicherheit ist futsch, Charlie muss improvisieren. Das Mädchen ermuntert ihn, einfach drauflos zu singen. Charlie macht wunderbar expressiv „schleifende“ Tanzschritte, fasst

sich schließlich ein Herz und beginnt zu singen: Zum allerersten Mal vernimmt das Kino-Publikum die Stimme Charlie Chaplins. Er bringt einen Nonsens-Text auf das Lied von Léo Daniderff (1878–1943) „Titina“ („Je cherche après Titine“) zu Gehör. Zwischen den Strophen macht er wiederum Tanzbewegungen, die man zum Teil fast als eine Art Vorläuferbewegungen von Michael Jacksons „Moonwalk“ interpretieren könnte. Der onomatopoetische Gesang stellt – parallel zu Charlies wunderbar gekonnten Gesten und Bewegungen – eine gleichwertige „Klangpantomime“ mit der Stimme und ihren prosodischen Möglichkeiten dar – faszinierend. Wie talentiert Charlie Chaplin über seine darstellerischen Fähigkeiten hinaus auch als Musiker und Komponist war, „beweist“ er in der allerletzten Szene des Films: Zu dem von Charlie komponierten Titel „Smile“ laufen die Protagonisten zusammen auf der „Straße des Lebens“, in den Horizont hinein.

In seinem nächsten Film DER GROSSE DIKTATOR aus dem Jahr 1940, einem „richtigen“ Tonfilm, erweitert Chaplin in der Doppel(gänger)rolle des Friseurs und des Diktators Adenoid Hynkel brillant seine stimmlichen Ausdrucksmöglichkeiten. Die Figur des Hynkel ist eine beängstigend hell-sichtig-vorausschauende Parodie Hitlers, das Skript zum Film wurde schon 1937 begonnen! Chaplin spricht als Schauspieler in beiden Rollen normalverständliche Texte und verfällt dann als Hynkel immer wieder in ein „Pseudo-deutsch“. Eine solche Pseudosprache, die national artikulatorische und prosodische Eigenheiten sowie einzelne Wörter einer Sprache verwendet, ohne jedoch einen Sinn zu ergeben, bezeichnet man in der Sprachwissenschaft als „Gibberish“, ein Begriff, der seit dem 16. Jahrhundert nachzuweisen ist und sich etymologisch vermutlich von *to gibber* = kauderwelschen ableitet. Chaplin verwendet beispielsweise die deutlich herauszuhörenden Wörter „Sauerkraut“, „Wiener Schnitzel“, aber auch das Kunst-

wort „Schtonk“ in der Bedeutung „wird abgeschafft, ist beendet“. Dieser Begriff wurde im Jahr 1992 von Helmut Dietl (1944–2015) als Titel für seinen Film über die gefälschten Hitler-Tagebücher verwendet. In der Theatersprache bezeichnet man eine ironische Spielsprache auch als „Grammelot“, die sich „makkaronischer“ Elemente (auf Deutsch „Nudel-Verse“) bedient. Kennzeichen einer solchen Sprache ist die Vermischung unterschiedlicher Sprachen, wie beispielsweise bei Chaplin deutscher und englischer Elemente. Die von Chaplin produzierten Laute sind hochexpressiv, der Sprachduktus ist abgehackt und herrisch-gebieterisch. Selbst die Mikrofone weichen angstvoll vor ihm zurück. Als Deutscher bekommt man vor Augen geführt, wie unsere Sprache auf nicht deutsch Sprechende wirken kann: wenig erbaulich, wenig melodios, aber furchteinflößend!

Als Filmmusik werden im GROSSEN DIKTATOR teilweise sehr prominente Musikstücke wie der Ungarische Tanz Nr. 5 in g-Moll von Johannes Brahms und das Vorspiel zu Wagners Oper LOHENGRIN verwendet. Der Tanz von Brahms dient als Grundlage einer virtuos ausgeführten Rasier-Pantomimen-Persiflage, die köstlich ist, aber ohne tieferen Sinn bleibt und Chaplin als routinierten Komödianten und „High-Level-Performer“ zeigt. Auf einem ganz anderen, intellektuell und künstlerisch viel höheren Niveau sind die beiden Szenen angesiedelt, für die Lohengrin als musikalische Grundlage fungiert: der Tanz mit der Weltkugel und die Schlussansprache des jüdischen Friseurs. Der Tanz mit dem Globus ist ein diabolisches Lehrstück über das Phänomen des Größenwahns, die Ansprache des Friseurs eine pazifistische Wunschvorstellung: zweimal genial!

Wie kann es sein, dass für so gegensätzliche Aussagen dieselbe Musik „passt“? Eine mögliche Erklärung liegt darin, dass die Musik unsere Wahrnehmung und unser

Bewusstsein öffnet (s. Kap. 6). Leider öffnet man dadurch auch dem Missbrauch von Musik Tür und Tor (s. Kap. 4, Exkurs: Warum Singen „not“ ist). Die Musik selbst ist jedoch „frei von Moral“, sie trifft selbst keine wertenden Aussagen, sondern berührt direkt „Herz und Sinn“ und steigert unser emotionales Erleben!

Viertes Medium: Fernsehen

Die technische Entwicklung des Fernsehens folgte derjenigen des Grammophons und des Radios – mit leichtem zeitlichem Versatz – in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts sozusagen auf dem Fuße. 1931 führte Manfred von Ardenne (1907–1997) zur Funkausstellung in Berlin das erste vollelektronische Fernsehen vor, im gleichen Jahr wurde durch die CBS in New York erstmals regelmäßig ein Fernsehprogramm ausgestrahlt. Als Massenmedium etabliert sich das Fernsehen in den 1950er bis zum Beginn der 1960er Jahre.

Neben der Ausstrahlung von Spielfilmen entwickelten sich im Fernsehen eigene Sendeformate im Bereich der Nachrichtensendung und der Unterhaltung, für die spezielle Sprecherinnen und Sprecher benötigt wurden. Natürlich blieben die stimmlichen und artikulatorischen Fähigkeiten dieser „Fernseherschaffenden“ wichtig, hinzu kamen jedoch auch optische Aspekte – die Menschen in der heilen Welt des Fernsehens sollten nicht unansehnlich sein. Diese Aspekte spielten in den ersten Jahren bei der Auswahl insbesondere der Bewerberinnen eine entscheidende Rolle. Die Frauen – damals noch als „Fernsehansagerinnen“ titulierte – sollten die vorgefassten Texte anmutig ablesen und ansonsten einen guten Eindruck machen, ganz konform dem Rollenklischee der Zeit.

Frauenstimmen im Medium Fernsehen

Die Sprechstimmen der ersten Ansagerinnen waren weiblich hoch, wie wir in einer eigenen Untersuchung von Casting-Kandidatinnen aus dem Jahr 1962 nachmessen konnten. Hier lag die mittlere Sprechstimmlage (F_0) bei fünf Damen im Mittel bei 223 Hertz (Hz) (Range 209–236 Hz). Damit bewegte sie sich genau in dem Frequenzbereich, der als Normbereich für Frauen – beispielsweise von Gerhard Böhme – angegeben wird. Musikalisch entspricht der Mittelwert einem a, der Range dem Bereich der Tonhöhen g–c'. Wenn man hiermit Sprecherinnen vergleicht, die in den Folgejahren im Fernsehen tätig geworden sind, so ist zu beobachten, dass es über die Jahre zu einem Abfall von F_0 gekommen ist. Wieder haben wir fünf Sprecherinnen analysiert und fanden Mittelwerte für F_0 von 222 Hz (musikalische Tonhöhe \approx a) bei Ellen Ehlers-Van Lyrop im Jahr 1966, von 186 Hz (musikalische Tonhöhe \approx fis) bei Christa-Maria Klatt im Jahr 1969, von 196 Hz (musikalische Tonhöhe \approx g) bei Dagmar Berghoff im Jahr 1974, von 166 Hz (musikalische Tonhöhe \approx e) bei Petra Gerster im Jahr 2001 sowie von 174 Hz (musikalische Tonhöhe \approx f) bei Caren Miosga im Jahr 2007. Natürlich ist diese Auswahl nicht repräsentativ, aber jeder Fernsehzuschauer kann sich allabendlich in den Fernsehnachrichten mit eigenen Ohren überzeugen: Die Mehrzahl der Damen – von Gundula Gause bis Susanne Daubner etc. pp. – sprechen sehr tief, der Abfall von F_0 von rund 2 bis 2½ Ganztönen ist deutlich hörbar. Diese Messungen decken sich mit der in der Literatur schon erforschten Tatsache, dass erfolgreiche Frauen wie Managerinnen, Politikerinnen etc. einen erniedrigten Wert für F_0 aufweisen, wie die Arbeitsgruppe um Walter Sendlmeier zeigen konnte. Frauen mit tieferer F_0 werden von ihren Zuhörern und Gesprächspartnern ernster genommen und strahlen eine höhere Glaubwürdigkeit aus, wie Casey Klofstad und Mitarbeiter fanden. Das ist keineswegs nur bei Menschen so: Im Tierreich entspricht eine tiefere und rauere Stimme als biologisches Signal einem höheren Rang und einer größeren Dominanz, wie Annette Denzinger und Ulrich Schnitzler analysiert haben.

Wenn wir wieder zu den oben beschriebenen Moderatorinnen zurückkommen, so stehen unsere Untersuchungen im Einklang mit dem Rollenwechsel, den Frauen in den Medien und insbesondere Frauen im Fernsehen durchgemacht haben: weg von der Ansagerin, die einen von anderen – meist männlichen – Kollegen vorformulierten Text nur als schmückendes Beiwerk ablesen durfte, hin zu moderierenden Redakteurinnen, die ihre Texte selbst schreiben und dann überzeugend präsentieren. Die Texte sind intellektuell anspruchsvoll und werden von den Moderatorinnen sehr gut artikuliert. Die rein stimmliche Qualität bleibt dabei manchmal jedoch auf der Strecke: Knarrende, raue und behauchte Stimmklänge sind heute zunehmend zu hören. Die Mikrofonierung findet so mundnah statt, dass die Sprecherinnen nicht auf eine gute stimmliche Performance angewiesen sind: Leider, leider, wie der frühere Chefsprecher des Südwestfunks und Ausbilder des Sprechernachwuchses, Elmer Bantz, nicht abließ zu bedauern! Ein weiterer stimmlich negativ wirksamer Effekt geht von den Talkshows aus: Heute kommt jeder, der vermeintlich etwas zu sagen hat, ins Fernsehen, je schriller, desto besser. Stimmqualität spielt hier keine Rolle mehr, die Mikrofone werden's schon richten – oder auch nicht ...

Das Medium Fernsehen taugt demzufolge nicht als stimmliches Vorbild, schlimmer noch, durch die Passivität des Fernsehkonsums – Stichwort Couch-Potato – führt ein hoher Fernsehkonsum insbesondere bei Kindern und Jugendlichen zu einer Degeneration sprachlicher und stimmlicher Fähigkeiten (s. Kap. 7).

Fünftes Medium: Internet

Das Internet hat von allen bisher beschriebenen Medien die rasanteste Entwicklung durchlaufen. Ab etwa 1960 gab es erste Ansätze für Computer-Netzwerke, die vornehmlich

militärischen und später wissenschaftlichen Zwecken dienen. Im Jahr 1990 wurde das Internet zur kommerziellen Nutzung freigegeben. Zu diesem Zeitpunkt gab es nach Schätzungen des Internet Systems Consortiums (ISC) weltweit etwa 300.000 Computer im Netz; 20 Jahre später, im Jahr 2011, betrug die geschätzte Zahl rund 850 Millionen. Heute läuft ein Großteil der elektronischen Kommunikation über das World Wide Web (www). Laut Angaben des Deutschen Network Information Centers (DENIC; zentrale Registrierungsstelle für alle .de-Domains) waren im Jahr 2014 in Deutschland fast 16 Millionen .de-Domains registriert. Statistisch ragt hier die Stadt Osnabrück mit knapp 220.400 Domains bei 155.600 Einwohnern heraus – das sind etwa 1400 pro 1000 Einwohner: Wahnsinn!

Das Netz dient als riesige Wissensdatenbank, als großes Warenhaus und nicht zuletzt als Kommunikationsplattform für E-Mails und andere Kommunikationsformen. Das Netz birgt jede Menge Fallstricke. Laut Angaben des Bundesverbandes Informationswirtschaft, Telekommunikation und neue Medien (BITKOM) waren im Jahr 2010 bereits 95 % aller verschickten Mails unerwünschte Mails, also „spam“. SPAM wird heute im Wortsinn von „Abfall, Plunder“ verwendet, war jedoch ursprünglich ein Markenname für Dosenfleisch. Legendär wurde der Begriff u. a. durch den Spam-Sketch aus MONTY PYTHON'S FLYING CIRCUS im Jahr 1970. Auch das Phänomen der Phishing-Mails (ein englisches Kunstwort, welches das Fischen = *fishing* von Passwörtern und Zugangs-codes bezeichnet), die nicht nur lästig sind, sondern kriminell in betrügerischer Absicht verschickt werden, ist heute weit verbreitet.

Seit die noch recht „jungen“ Plattformen wie Facebook, Instagram etc. hinzugekommen sind, verschärfen sich die Probleme und Missbrauchsmöglichkeiten, besonders im Bereich des Daten- und Persönlichkeitsschutzes. Dies ist

auch eine Folge der heute mehr als flächendeckend verbreiteten Smartphones – viele Wohlstandskids und „-grown-ups“ in westlichen Ländern besitzen mehrere davon. Formulierungen wie „das hab ich ins Netz gestellt“ oder „das hab ich im Netz gefunden“ charakterisieren diesen totalen Wandel in unserem Alltag. Wer hat das noch im Griff? Wie kann man die Nutzer sinnvoll „erziehen“ und schützen?

Der größte Teil der Netzkommunikation ist schriftlich, die eigene Meinung spielt eine große Rolle – die eigene Stimme so gut wie keine. Von den „Usern“ wird häufig der Versuch unternommen, den emotionalen Gehalt einer Kurznachricht, beispielsweise einer SMS (engl. Short Message Service = Kurznachrichtendienst) oder eines tweets (engl. Gezwitscher) bei Twitter oder eines postings (engl. Veröffentlichung, Buchung) bei Facebook, der sich bisher durch die Stimme transportierte, mittels Emoticons (englisches Kunstwort aus *Emotion* und *Icon*) wie Smileys oder Kürzeln – z. B. lol – für „laugh(ing) out loud“ – mitzutransportieren.

Wie bereits oben erwähnt, hatte sich Bertolt Brecht in den Jahren 1927 bis 1932 mehrfach publizistisch mit dem Medium Radio beschäftigt und eine Radiotheorie entwickelt, wie man in der Monografie von Dieter Wöhrle nachvollziehen kann. Wenn man bestimmte Ausschnitte aus diesen Texten liest, kommen sie einem beeindruckend visionär vor, fast hat es den Anschein, Brecht hätte über das Internet geschrieben. So formulierte er sarkastisch:

„Man hatte plötzlich die Möglichkeit, allen alles zu sagen, aber man hatte, wenn man es sich überlegte, nichts zu sagen. [...] Ein Mann, der was zu sagen hat und keine Zuhörer findet, ist schlimm daran. Noch schlimmer sind Zuhörer daran, die keinen finden, der ihnen etwas zu sagen hat.“

Brecht beließ es nicht bei der Kritik, sondern unternahm den Versuch, eine Utopie des Mediums zu entwickeln, die einen größeren Nutzen für die Hörer haben würde:

„Um nun positiv zu werden: das heißt, um das Positive am Rundfunk aufzustößern; ein Vorschlag zur Umfunktionierung des Rundfunks: Der Rundfunk ist aus einem Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat zu verwandeln. Der Rundfunk wäre der denkbar großartigste Kommunikationsapparat des öffentlichen Lebens, ein ungeheures Kanalsystem, das heißt, er wäre es, wenn er es verstünde, nicht nur auszusenden, sondern auch zu empfangen, also den Zuhörer nicht nur hören, sondern auch sprechen zu machen und ihn nicht zu isolieren, sondern ihn auch in Beziehung zu setzen.“

Manche Forderungen von Brecht sind im Medium Internet realisiert: Es ist sehr interaktiv, es ermöglicht und beschleunigt Kommunikation. Ermöglicht diese virtuelle Welt jedoch echte menschliche Beziehungen? Sind solche ohne stimmliche Kommunikation wirklich möglich? Aus stimmlicher und psychologischer Perspektive ist die Brecht'sche Utopie in diesem Medium nicht verwirklicht. Brecht hatte dies ja auch klar formuliert, indem er nicht „schreiben und lesen“ forderte, sondern „hören und sprechen“. Es fehlt also, neben Anderem, die Stimme, die bei echter menschlicher Beziehung und Kommunikation fast immer eine wesentliche Rolle spielt!

Den Tendenzen der Eliminierung stimmlicher Äußerungen wirken die neuesten Entwicklungen in der internetbasierten Kommunikation jedoch wieder entgegen. Über Youtube werden Filme nicht nur als „Konserven“ hochgeladen, sondern es werden von sogenannten „Youtubern“ selbst produzierte Clips öffentlich zugänglich gemacht. Viele dieser Clips sind musikalische Darbietungen, wie beispielsweise der Gruppe YTITTY; die Themenvielfalt ist jedoch unlimitiert, von der Kochanleitung bis zur gerappten Mathenachhilfe ist alles dabei. Die Hauptzielgruppe der Youtuber sind Jugendliche im Alter von 13 bis 17 Jahren. Da jeder Filme leicht produzieren und hochladen kann, beteiligen sich auch viele der Jugendlichen: Sie werden vom Rezipienten zum Produzenten. Hierdurch erhält die

Stimme wieder eine neue Bedeutung im „Netz“. Diese positive Entwicklung drückt sich auch darin aus, dass in der Nachrichtenübermittlung und Kommunikation vermehrt wieder die Stimme eingesetzt wird: WhatsApp und Skype sei Dank!

Resümee

Die Entwicklung der Stimmen in den Medien lässt sich in unterschiedliche Phasen einteilen. Die Schallplatte bildete so gut wie möglich die bestehende „Bühnenstimme“ der Sänger und Sprecher ab. Die Interpreten mussten mit der – durch technische Unzulänglichkeiten bedingten – artifiziellen Aufnahmesituation zurechtkommen, ohne jedoch ihre Stimme selbst an das Medium anpassen zu müssen. Der Hörer nahm als Rezipient die klanglichen Einschränkungen in Kauf, da er sich dennoch die Musik und Sprache in neuer Weise – und immer dann, wenn er sie in seinen eigenen vier Wänden hören wollte – zu Gemüte führen konnte. Im Medium Radio waren die Stimmen zunächst ähnlich wie bei der Schellackplatte nicht an das Medium adaptiert, sondern wurden von ihm lediglich transportiert. Durch die technischen Neuerungen in der Tonaufnahme und -wiedergabe bildete sich jedoch eine eigene „Radio-Stimm-Ästhetik“ im Sprechen und Singen heraus. Die Stimmen drangen tief in das Leben und Bewusstsein der Hörer ein. Bedingt durch die „ubiquitäre“ Verbreitung des Radios konnte man sich ihnen nur noch schwer entziehen. Die Stimmen im frühen Tonfilm verwendeten analog zur „Radio-Stimm-Ästhetik“ eine eigene schauspielerische Ästhetik des Sprechens und Singens im Film. Die Stimmen lösten sich von der Bühnenästhetik und vermittelten dem Zuschauer eine Intimität, die ihn direkt ins Geschehen einbezog. Diese aus stimmästhetischer Sicht bedenkliche Tendenz setzte

sich im Medium Fernsehen weiter fort, sodass ein Niedergang und eine Trivialisierung stimmlichen Ausdrucks zu beobachten sind. Die Kommunikationsplattform des Internets führte durch Ausklammerung der Stimme zu einer weiteren Verschlechterung der Stimmkultur – doch es gibt in diesem Medium auch Licht am Ende des Tunnels: Die Technik ist mittlerweile in der Lage, auch Stimmen und Filme in gleicher Geschwindigkeit wie Texte zu übermitteln. Aus stimmlicher Perspektive machen Formate wie Youtube, Skype und WhatsApp Hoffnung.



9 „Toi, toi, toi! Merde! Hals- und Beinbruch!“ – Aufttrittsrituale

Vor dem Auftritt: Spucken über die linke Schulter – bloß nicht die rechte! – und auf keinen Fall „danke“ sagen, sonst bringt es Unglück. Es gibt jede Menge solcher Rituale, die dem Künstler auf der Bühne Glück bringen sollen. Manche Ausdrücke sind Allgemeingut, auch unter Menschen, die nicht als Künstler auftreten: Sehr verbreitet ist das „toi, toi, toi“, was so viel heißen soll wie „es möge gelingen“. Auch „Hals- und Beinbruch“ ist in der älteren Generation noch in Gebrauch.

Jede Sprache und Kultur hat ihre eigenen Formeln: Im Französischen sagt man „merde“ (Scheiße), im Spanischen „mucha mierda“ (also viel dergleichen). Vermutlich geht diese Wortwahl auf die Zeit zurück, in der die Besucher zu Pferd geritten kamen – oder durch den Pferdemist zu Fuß an ihr Ziel gelangten – und an ihren Schuhen beim Theaterbesuch noch Pferdeäpfel hängen hatten. Roch es „streng“, bedeutete dies also viele Zuschauer – ein Glück für den Auftretenden.

Im gleichen Sinnzusammenhang – nämlich dass möglichst viele Zuschauer im Publikum seien – wird in Australien das Wort „chookas“ als Glücksbringer verwendet. „Chookas“ kommt von „chicken“ (Hühnchen), welches nach der Vorstellung nur bei einer größeren Anzahl von Besuchern gereicht wurde.

Ähnlich wie im Deutschen ist im Englischen der Ausdruck „break a leg“ (Beinbruch) geläufig, allerdings nur unter Musikern und Schauspielern, nicht unter Tänzern – das würde doch zu weit gehen. Englisch- und deutschsprachige Tänzerinnen und Tänzer bleiben für das Glückwünschen lieber beim französischen „merde“. Auffällig ist beim deutschen und englischen „Hals- und Beinbruch“, dass etwas Negatives gewünscht wird.

Überhaupt ist es in der Welt des Theaters und der Bühne tabu, Positives für den Auftritt auszusprechen. Die Umkehrung ins Negative, die sich in den dort gebräuchlichen Glücksformeln findet, geht auf den Aberglauben zurück, dass böse Geister bei zu viel Glück neidisch werden und den Auftritt zum Misslingen bringen könnten. Vorsichtshalber dreht man deshalb den Wunsch ins Gegenteil um.

Auch das „toi, toi, toi“ stammt daher, beim Wünschen von Glück einen Gegenzauber auszusprechen, um den Wunsch zu schützen. Der Gegenzauber bestand darin, das Wort „unberufen“ auszusprechen oder dreimal auszuspuken oder auf Holz zu klopfen – was lautmalerisch wie toi, toi, toi klingt. Diese archaischen Handlungen haben sich teilweise bis heute erhalten: Klopfen auf Holz bedeutet immer noch „viel Glück“, ebenso das angedeutete Spucken auf Gegenstände, die Glück bringen sollen – etwa das „Spucken“ auf einen Brief, der Positives bewirken möge, oder das dreimalige Spucken über die linke Schulter.

Im Italienischen wird als Glücksformel – beispielsweise unter Opernsängern – ein Ausdruck verwendet, der nichts Gutes verheißt: „in bocca al lupo“ (ins Maul des Wolfes). Zum vollständigen Ritual gehört die Antwort „crepi il lupo“ oder kurz „crepi“, was soviel bedeutet wie „er, der Wolf, möge krepieren“. Woher dieser Spruch stammt, ist nicht ganz klar, möglicherweise kommt er aus der Bergwelt des Apennin, aus einer Zeit, in der Wölfe noch eine Gefahr für die Bauern und ihr Vieh darstellten. Einen Wolf zu töten war eine Heldentat, die besonderen Mut erforderte; ein ähnliches Maß an Mut soll auch den Künstler auf die Bühne begleiten.

Was sind Rituale?

Rituale sind in Form und Ablauf festgelegte Handlungen, die kulturell verankert sind. Sie wurden ursprünglich als

religiöse Sitten und Bräuche ausgeübt und prägen als solche noch heute unser Leben – denken wir an die Feste des Kirchenjahres wie Advent und Weihnachten, Ostern, Erntedankfest oder die Feiern Kommunion, Konfirmation, Firmung sowie Taufe, Trauung usw.

In einem größeren religiösen Kontext werden Rituale auch als Riten bezeichnet. Der Wortstamm ist selbstreferenziell, er wird etymologisch vom lateinischen *ritualis* hergeleitet und im lateinisch-deutschen Handwörterbuch von Karl Ernst Georges als „den religiösen Brauch betreffend“ angegeben. Neben religiös geprägten Ritualen gibt es eine große Anzahl *weltlicher Bräuche*. Sie markieren oft wichtige Übergänge oder besondere Ereignisse in der Lebensspanne und begleiten menschliche Reifungsprozesse. Wir feiern Geburtstage und Jubiläen verschiedener Art – insbesondere bei „runden“ Zahlen – sowie Ausbildungsabschlüsse und akademische Weihen. In der ZAUBERFLÖTE finden wir als Beispiel die Initiationsriten (s. Kap. 5).

Überhaupt ist unser Leben durch vielerlei festgelegte Abläufe und Inhalte „ritualisiert“. Die psychologische Wirkung auf das Individuum liegt darin, dass Rituale durch ihre wiederkehrende Form Struktur und Orientierung bieten.

Auftrittsrituale

Rituale bei Künstlern vor einem Bühnenauftritt stellen eine Sonderform des Rituals dar. Sie haben das Ziel, dem auftretenden Künstler beim Gelingen seiner Darbietung zu helfen, und entspringen dem Bedürfnis, das Lampenfieber, welches sich vor einem Bühnenauftritt natürlicherweise einstellt, durch eine Art „Beschwörung“ positiv „in den Griff zu bekommen“.

Lampenfieber ist grundsätzlich hilfreich für die Darbietung auf der Bühne, da es zur Steigerung der Konzentration

onsfähigkeit und der Bühnenpräsenz führt. Nimmt das Lampenfieber jedoch zu starke Ausmaße an und entwickelt spezifische Symptome – beispielsweise das Schwitzen und Zittern der Hände bei einem Geiger oder Pianisten –, so kann es beeinträchtigend wirken, wie in der Monografie *LAMPENFIEBER* ausführlich beschrieben. Rituale sind ein wirksames Mittel, um dies zu verhindern.

Rituale folgen ganz bestimmten Regeln und Abläufen, die aus jahrhundertealtem Aberglauben herrühren, oder sie sind – wie bei den persönlichen Ritualen – individuell entstanden.

Manche der ungeschriebenen Bühnengesetze gehen auf historische Begebenheiten zurück: So bringt es Unglück, im Bühnenraum zu pfeifen, da dies an das Gefahr bringende Ausströmen von Gas aus einer Gaslaterne erinnert – an eine Zeit, als die Bühnenbeleuchtung noch mit diesen Leuchtmitteln erfolgte. Umstritten ist, ob das Betrachten des Publikums durch den Vorhang kurz vor Vorstellungsbeginn Unglück bringt; viele erfolgreiche Künstler haben dies getan, ohne Schaden zu nehmen.

Je nach Kunstsparte – ob Musiker, Sänger, Schauspieler oder Tänzer – gibt es zudem unterschiedliche und besondere Rituale, die festlegen, was man tun sollte, um das Schicksal günstig zu stimmen oder Unglück zu vermeiden. Unter Tänzern soll es Glück bringen, sich vorsätzlich in den Finger zu stechen. Unter Musikern gelten manche Stücke als unglücksträchtig. Manche Schauspieler sprechen beispielsweise den Namen „Macbeth“ nicht aus, sondern verwenden dafür den Ausdruck „Das schottische Stück – The Scottish Play“. Auch diese Umschreibung soll Unglück abwenden. Woher der Ausdruck kommt, ist nicht ganz geklärt – ein Zusammenhang mit den blutrünstigen Handlungen des titelgebenden Helden, der auch als *Scottish Lord* oder *King* bezeichnet wird, ist denkbar; möglicherweise steht er jedoch auch mit einem konkreten Anlass in Verbin-

dung, der sich am 10. Mai 1849 in New York ereignete und als Astor Place Riot (Ausschreitung am Astor-Platz) in unrühmlicher Weise in die Geschichte einging: Zwei unterschiedliche Theatercompagnien gaben das Stück in zwei verschiedenen Theatern nahezu parallel, das Publikum war in zwei verfeindete Lager gespalten, die sich bekämpften. Das Spiel schlug in blutigen Ernst um. Es entstanden Krawalle, die mindestens 25 Tote und über 120 Verletzte forderten!

Persönliche Rituale von Musikern

Für den einzelnen Künstler sind besonders die persönlichen Rituale von Bedeutung, die sich für ihn individuell bewährt haben. Entscheidend ist, dass der Sänger, Musiker oder auch Schauspieler und Tänzer an ihre positive Wirkung glaubt.

Die Bandbreite der persönlichen Rituale ist riesig und ihre Inhalte und Ausführungen sind mindestens so kreativ wie die Künstler selbst. Ritualen haftet etwas Intimes an, da sie mit persönlichen Erlebnissen in Zusammenhang stehen. Nur wenige Künstler teilen sie zu Lebzeiten der Öffentlichkeit mit. Wenn wir trotzdem von einigen Künstlern durch Zeitzeugen posthum ihre persönlichen Rituale erfahren, so sollten wir mit diesem Wissen besonders respektvoll umgehen. Der berühmte Geiger Gidon Kremer (*1947) schreibt in seinem Buch **OBERTÖNE**:

„Jeder von uns hat seine Eigenheiten. Einige lassen sich besser verbergen oder treten seltener hervor, andere sind buchstäblich offensichtlich (...). Etliche Kollegen müssen eine Stunde vor Konzertbeginn im Saal sein, während andere eine Minute vor dem Auftritt dort erscheinen. Wieder andere müssen unbedingt etwas essen oder alle zwei Tage einen Geigenbauer oder Klaviermechaniker aufsuchen, weil sie glauben, ihre Probleme würden durch das