

Schneller - höher - lauter?

Anforderungen und Wege einer systematischen Stimmentwicklung – Basis und Spitze

von Michael Pezenburg

Wissenschaft und Praxis

Spätestens seit Garcias Kehlkopfspiegel vor 150 Jahren beschäftigt uns die Frage, welche Rolle spielen die wissenschaftlichen Erkenntnisse über die Stimmfunktion in der gesangspädagogischen bzw. stimmbildnerischen Praxis? Genügt es für einen gelingenden Gesangunterricht nicht, vor allem mit einem Gefühl für Stimmen, hergeleitet aus der Erfahrung mit der eigenen Stimme, singen zu lehren, so wie es Jahrhunderte funktioniert hat? Schließlich „wusste“ man bis zur Entdeckung der Tatsache, dass unsere Stimme nicht wie eine Flöte funktioniert (Antoine Ferrein, 1741, Universität Erfurt) noch sehr wenig von den wirklichen anatomisch-physiologischen Verhältnissen beim Singen und trotzdem gab es gute Sänger.

„Ich singe nicht mit Knorpeln und mit Muskeln, sondern mit dem Gefühl und habe vor allem durch Vorbild erfolgreich singen gelernt und gelehrt“ ist auch heute noch das gesangspädagogische Credo mancher Sänger und Gesangspädagogen.

Und haben sie nicht recht? Haben nicht Generationen von guten und sehr guten Sängern und Gesangspädagogen bewiesen, dass es vor allem mit Erfahrung, Gefühl, Intuition und Nachahmung sehr gut geht! Woraus soll man allgemeingültige physiologische, didaktische und methodische Gesetzmäßigkeiten oder Systeme herleiten, wo doch jede Stimme anders reagiert und alles höchster Individualität unterworfen zu sein scheint? Wir befinden uns also in dem Dilemma, dass die Vertreter einer physiologisch orientierten Gesangspädagogik

in der Argumentation häufig passen müssen, wenn ihnen vorgehalten wird, der und der „Sängerpädagoge“ hat aber solche berühmten Schüler wie XYZ herausgebracht, ohne dass er in besonderem Maß stimmwissenschaftlich vor- oder ausgebildet ist. Und - es nicht zu bestreiten, dass dies oft so ist!

Aber - ist das die richtige Fragestellung?

Müssen nicht vielmehr andere Fragen gestellt werden: Von wie vielen Schülern eines Lehrers haben wie viele stimmlich ein Berufsleben lang gut durchgehalten, auch wenn sie nicht Spitzensänger geworden sind? Wie viele sind stimmlich gescheitert? Wie viele junge Talente sind auf Grund falscher Einschätzung oder „unpassendem“ Anfangsunterricht gar nicht erst an die Oberfläche gelangt? Warum kann eine junge Sängerstimme, vorausgesetzt, die Ursache liegt nicht eindeutig im Schüler begründet, im Rahmen einer professionellen Ausbildung (z. B. Hochschule) überhaupt scheitern, wenn mehrere Gesanglehrer die Stimme in Abständen hören? Sind Fehlentwicklungen nicht bemerkt oder gehört worden oder wurde nur nicht reagiert? Warum nicht? Warum wurde nicht rechtzeitig die Reißleine gezogen? Umfangreiche Untersuchungen dazu sind nicht bekannt

Solche Fragestellungen wären aber sehr interessant, wenn man in Rechnung stellt, dass es, wie wir alle wissen, tatsächlich nicht wenige gescheiterte Stimmen auf Grund von Fehlfunktionen gibt. Wo liegen die Ursachen?

So lassen sich vor allem folgende zwei

Thesen formulieren:

1. Nicht die Zahl der „herausgebrachten“ Spitzensänger allein sagt signifikant etwas über die Qualität eines Unterrichtes aus, sondern auch die Betrachtung der Werdegänge der anderen Schüler eines Lehrers.
2. Das Wissen um die Vorgänge allein macht zwar auf keinen Fall die Gesamtheit eines gesangspädagogischen Prozesses aus, es aber kann mit hoher Wahrscheinlichkeit die Zahl von Fehlentwicklungen oder erfolglosen Entwicklungen reduzieren und den Prozess optimieren.

Letztlich ist es immer ein Drama für junge Sänger und zerstört ganze Lebensentwürfe, wenn nach einem viele Jahre währendem Ausbildungsaufwand eine Stimme nicht den ihren Voraussetzungen adäquaten Erfolg erreicht oder, in nicht wenigen Fällen, regelrecht scheitert. Natürlich liegen die Gründe für Fehlentwicklungen nicht immer oder ausschließlich beim Lehrer, aber eine fachlich fundierte Kontrollfunktion gehört schon zu der sehr hohen Verantwortung, die Gesanglehrern oder Stimmbildnern für die Entwicklung junger Stimmen und vor allem auch für die Gesundheit ihres Stimmorgans auferlegt ist. Denn - stimmbildnerische Einflussnahme impliziert immer auch Einfluss auf die Funktion der an der Stimmgebung beteiligten Organsysteme und ist somit zwangsläufig auch mit Eingriffen in die Körperlichkeit eines Menschen verbunden.

Für diese Aufgabe reicht heute ein intuitives Gefühl für Stimmen allein nicht mehr aus. Jeder Lernende kann erwarten, dass jeder Lehrende auf dem aktuellen Stand pädagogischer,

Schneller - höher - lauter?

künstlerischer, fachwissenschaftlicher und didaktischer Erkenntnisse steht.

„Aber die Fixierung auf unsere eigene künstlerische und pädagogische Identität und die Individualität des Schülers ist eben zweischneidig: Höchste Individualität birgt immer die Gefahr der Regellosigkeit, der Anarchie. Wo das Erreichen der Individualität oberste Maxime ist, braucht es eben gerade Regeln und objektivierende Maßstäbe, um nicht im Subjektivismus und in der Spekulation zu versinken. Deshalb ist wichtig: unser pädagogischer Impetus ist eingebettet in eine objektive Realität, die uns von der Wissenschaft vorgegeben wird.“
(Prof. Bertold Schmid auf dem Jahreskongress des Bundes Deutscher Gesangspädagogen, Kassel, 2006)

Stimmbildung - Stimmbildner - Gesangspädagoge

Zunächst ist zu fragen, was sich hinter dem Begriff „Stimmbildner“ oder „Stimmbildung“ verbirgt? Offensichtlich wird unter Stimmbildner eine Person verstanden, die „Stimme bildet“, d. h., andere lehrt, wie man schön und richtig singt oder spricht. Das Fachgebiet der Stimmbildung umfasst einerseits also die Gesamtheit dessen, was unter stimmpädagogischer Einflussnahme von Lehrenden auf die Funktion der Stimme bei Lernenden zu verstehen ist, andererseits wird häufig zwischen „Gesangspädagogen“ als solchen, die den Beruf „erlernt“ haben und „Stimmbildnern“ als denen, die „sonst noch“ Stimmbildungsarbeit betreiben (Musiklehrer, Chorleiter usw.) unterschieden. Darüber hinaus hat diese Begriffsdifferenzierung scheinbar auch etwas mit einem Verständnis von Stimmbildung als dem wissenschaftlichen Teil der Gesangspäda-

gogik zu tun, der sich vor allem mit der reinen Stimmfunktion beschäftigt. [vgl. Martienssen-Lohmann, F., Der wissende Sänger (1956)] Die des Weiteren wirksamen Teile, die vor allem der Heranbildung einer sängerischen Gesamtpersönlichkeit im künstlerischen Sinn dienen, stellen dann die Bereiche dar, die von dem „einfachen“ Stimmbildner kaum oder weniger zu bearbeiten sind. Somit ist Stimmbildung essentielle Voraussetzung und wichtigstes Teilgebiet der Gesangspädagogik.

Aus der Tätigkeitsperspektive ist somit zu folgern, dass jeder Gesangspädagoge in jedem Fall auch ein Stimmbildner ist und sein muss, umgekehrt wäre aber ein Stimmbildner nicht automatisch in vollem Umfang auch ein Gesangspädagoge.

Bedauerlicherweise sind diese Berufsbezeichnungen bis heute gesetzlich nicht geschützt. Insofern kann der Laie allein aus der oft selbst zugemessenen Bezeichnung „Stimmbildner“, „Gesanglehrer“ oder „Gesangspädagoge“, neuerdings auch „Vocal-Coach“ u. a. noch nicht erkennen, ob derjenige, der sich so nennt, dafür auch wirklich qualifiziert ist. So kommt es, dass nicht selten Personen das Fach Gesang unterrichten bzw. Stimmbildung betreiben, die dafür weder künstlerisch noch didaktisch ausreichend qualifiziert sind, schlimmstenfalls lediglich auf der Basis einer eigenen privaten Ausbildung unterrichten. Eine solche Situation birgt erhebliche Gefahren für Lernende in sich.

Singen kann man nicht allein deshalb lehren, weil man selbst singen gelernt hat, sondern nur dann, wenn man um die bei diesem äußerst komplizierten funktionellen Prozess herrschenden Bedingungen und Gesetzmäßigkeiten auch weiß. Eine Frau, die Kinder

geboren hat, ist schließlich durchaus noch nicht als Hebamme qualifiziert, geringste Abweichungen von der Erfahrung des eigenen Gebärens würden zu nicht verantwortbarem Handeln an anderen führen. (Weiteres s. Pezenburg 2007)

Basis – Spitze

Schneller - höher - lauter - die Frage der sängerischen Leistungsproblematik stellt sich durchaus nicht nur bei Hochleistungsstimmen, sondern ebenso bei der gesanglichen Ausbildung an der Basis.

Welche Anforderungen können wir an Anfängerstimmen stellen? Ist es nicht verdächtig, wenn junge Nachwuchssängerinnen und -sänger mit 16/18 Jahren und einer relativ kurzen Ausbildung bereits mit großen Partien aus Oper, Operette oder Musical auf die Bühne gestellt werden? Können sie das in dem Alter und nach kurzer Ausbildung auch stimmfunktionell bedenkenlich leisten oder werden sie nicht auf dem Altar der Präsentationsbedürfnisse ihrer Lehrer geopfert? Müssen sie nicht dabei allzu oft Schwierigkeitsgrade bewältigen, die sie stimmtechnisch noch gar nicht ausgereift beherrschen bzw. beherrschen können? Welche Auswirkungen hat das auf ihre künftige Stimmentwicklung? Worauf legen wir bei Aufnahmeprüfungen an Hochschulen Wert - vor allem auf die große Stimme? Verwundert es, wenn junge Talente an der Basis dann auf „große Stimme“ getrimmt werden?

In vielen Berichten oder Selbstbiographien großer Sänger wird aus umfangreicher, manchmal bitterer Erfahrung nahezu durchgehend und eindringlich davor gewarnt, zu früh an die großen Partien heranzugehen, sich weder qualitativ noch quantitativ zu überfordern. Junge Stimmen brauchen neben

Schneller - höher - lauter?

einem gründlichen und systematischen Funktionsaufbau unabdingbar auch Reifezeiten für stimmtechnisch und sängerisch anspruchsvolle Anforderungen. Zu früh „groß gemachte“ Stimmen verschleifen sich vorzeitig, nur sehr wenige Stimmen überstehen das unbeschadet.

Aber nicht nur der beruflich orientierte Bereich ist davon betroffen. Auch die große Zahl von Laienchorsängern im Kinder-, Jugend- und Erwachsenenbereich, die mit viel Begeisterung und Engagement einer solchen Freizeitbetätigung nachgehen, ist stimmlichen Leistungsanforderungen ausgesetzt. Das reicht von gelegentlichen Proben und Auftritten bis zu hohen, nicht selten zu hohen quantitativen und qualitativen Anforderungen, ohne eine dafür erforderliche stimmliche Ausbildung der Einzelstimme zu gewährleisten. Auch Stimmbildung im Laienbereich ist nicht einfach eine Sache, die man mit ein paar angelernten Übungen bewerkstelligen kann. Man muss schon **w i s s e n**, mit welchen Übungen oder welcher Übungsart man welche Stimmfunktionen in welcher Weise beeinflusst. Auch hier werden Stimmen in die eine oder die andere Richtung funktionell gelenkt. Ungenügende oder falsche Anleitung oder Anforderung kann die Entwicklung manchen Talenten verhindern, schlimmstenfalls auch dauernde Stimmschäden verursachen.

Die Wissenschaft allein kann sicher keine gelingende Stimmentwicklung bewirken. Neben Vorbild, Erfahrung und Intuition bietet sie jedoch Argumente und Hilfen für einen systematischen, funktionsgerechten und funktionslogischen Aufbau von Stimmen. Insofern kann eine wissenschaftliche Fundierung der Gesangspädagogik bzw. Stimmbildung dazu beitragen, Stimmentwicklungen optimaler, kontrollierbarer und gesundheitlich siche-

rer zu gestalten.

Zum Grundwissen eines Gesangspädagogen bzw. Stimmbildners sollten vor allem folgende Gebiete gehören:

- Anatomie und Physiologie der an der Stimmgebung beteiligten Organsysteme (S. Seidner/Wendler, 2004; Faulstich, 2006 und Pezenburg, 2007)
- Stimmfunktionsrelevante Grundlagen der Kybernetik/Biokybernetik, Phonetik und Akustik (s. besonders Sundberg, 1997 und Pezenburg, 2007, Kap. I/1)
- Grundlagen von Pädagogik und Psychologie, insbesondere der Lernpsychologie (s. Pezenburg, 2007, Kap. II/1)
- Grundlagen von Didaktik und Methodik der Stimmbildung (s. Faulstich, 2006 und Pezenburg, 2007, Teil II)

Über welche Kenntnisse und Fähigkeiten sollte ein Gesanglehrer bzw. Stimmbildner, neben den eigenen sängerischen Fähigkeiten, im Einzelnen verfügen? Was gehört zu einem systematischen, funktionsgerechten und funktionslogischen Aufbau von Stimmen? Welche Kenntnisse sollten Lernende von der eigenen Stimmfunktion besitzen? Der enge Rahmen eines Artikels erlaubt natürlich keine erschöpfende, sondern nur eine übersichtsartige Darstellung.

Systematik und Logik im Stimmbildungsprozess

Unter einem System versteht man ein geordnetes Ganzes, das aus einer bestimmten Anzahl von Elementen sowie einer Struktur besteht, die durch die Relationen zwischen den Elementen des Systems gebildet werden. Eine systematische gesangspädagogische bzw. stimmbildnerische Arbeit muss demzufolge den Gesetzmäßigkeiten folgen, die aus den Erkenntnissen von

Physiologie, Phonetik, Akustik, Psychologie, Pädagogik, Didaktik und Methodik sowie aus denen der Erfahrung hergeleitet werden können. Die dabei aus der Individualität jeder einzelnen Stimme bzw. Sängerpersönlichkeit erwachsenden Faktoren bestimmen allerdings den variablen Rahmen einer bestimmten Richtigkeitsbreite, in dem sich der gesamte Prozess bewegen muss. Wird jedoch diese Richtigkeitsbreite überschritten, werden grundlegend wirkende Gesetzmäßigkeiten außer Kraft gesetzt, eine ineffektive Wirkungsweise bzw. Störung der Stimmfunktion kann die Folge sein.

Systematisch wird ein Stimmbildungsprozess dann, wenn er – in gewissen, durch die Individualität der Person und der Situation gesteckten Grenzen – planbar ist. Planung bedeutet dabei aber nicht, Individualität zu negieren, sondern alle Parameter einer physiologisch determinierten Stimmfunktion zu erfassen und zu berücksichtigen.

Somit gehören vor allem drei Parameter zur Systematik eines Stimmbildungsprozesses: Analyse, funktionslogisches Vorgehen und Kontrolle.

Ein stimmbildnerischer Prozess lässt sich also nicht in ein starr geplantes Schema pressen, Individualität der Einzelstimme sowie Individualität der Situation verlangen ein hochflexibles Vorgehen. Der Rahmen wird jedoch durch eine ganz bestimmte Richtigkeitsbreite gesteckt, die durch die Physiologie vorgegeben ist.

Analyse

Ein gesangspädagogischer Prozess ist ohne Stimmdiagnose nicht denkbar. Der funktionelle Istzustand einer Stimme muss Ausgangspunkt eines jeden stimmbildnerischen Übungsprozesses sein. Der Stimmbildner (Unter „Stimm-

Schneller - höher - lauter?

„Stimm- und Sprechbildung“ ist im Folgenden immer auch „Gesangspädagoge“ in seiner vornehmlich stimm- und sprechbildnerischen Funktion zu verstehen) ist im Unterschied zum Phoniater in seiner Beurteilung der Stimmfunktion auf das angewiesen, was er „hört“, was er „sieht“ und was er „spürt“. Er muss also in der Lage sein, aus dem gehörten Stimmklang und den äußerlich sichtbaren Bewegungen auf die größtenteils verdeckt ablaufenden Funktionen der Stimme schließen zu können. Diese Fähigkeit wird allgemein als funktionelles Gehör bezeichnet.

Dem Begriff „funktionelles Hören“, ursprünglich aus der Sprechwissenschaft hervorgegangen, wird als wesentliches Merkmal die Tatsache des inneren Nachvollzuges unterlegt. Übertragen auf das Singen bedeutet dies das Erfassen bestimmter Eigenschaften des fremden Stimmklanges durch den Hörer mit Hilfe eines nachvollziehenden, innerlich verarbeitenden Nachempfindens. Es geht also nicht nur um eine subjektive Schallanalyse durch den Hörer, sondern um das innerliche Nachvollziehen der Spannungszustände, der Resonanz- und Vibrationseigenheiten u. a. m. der „sendenden“ Stimme im eigenen Stimmorgan. Der Hörer „fühlt“ in diesem inneren Nachvollzug gleiche oder ähnliche Zustände wie der Singende. Er kann somit z. B. Vibrationsbezirke und -intensitäten oder muskuläre Bewegungs- und -spannungszustände der sendenden Stimme bei sich selbst spüren, nachempfinden und auf der Grundlage seiner anatomisch-physiologischen Kenntnisse auf stimmfunktionelle Zustände beim Schüler schließen. Das kann keine apparative Methode, so gut sie auch sein mag. (Vgl. Seidner/Wendler, 1997, S. 193) Somit ist der innere Nachvollzug eine der wichtigsten Möglichkeiten, Stimmfunktionen analytisch identifizieren zu können. Zur Entwicklung eines solchen sicheren

funktionellen Gehörs gehört aber neben der Erfahrung vor allem das Wissen um die Vorgänge. Ohne dieses ist Erfahrung nicht objektivierbar und zu anfällig für Irrtümer. (Weiteres s. Pezenburg, 2007, Kap. II/1)

„Durch seine Vorstellungsgabe (mentales Konzept), sein funktionales Hören, Sehen und Fühlen (Einfühlungsgabe) muß der Lehrer den gehörten Stimmklang in die ihn verursachende physiologische Funktion übersetzen.“ (Rabine, 1991, S. 129)

Funktionslogik und Funktionskontrolle

Jeder stimm- und sprechbildnerische Übungsprozess ist neben den Gesetzmäßigkeiten der Stimm- und sprechbildung selbst außerdem durch die Unterrichtstheorie, die allgemeine Psychologie, die Lernpsychologie, die Psychologie des Übens und andere relevante Gebiete der Pädagogik und Psychologie gekennzeichnet. Dabei spielen die verschiedenen Kategorien des Lernens wie Wahrnehmungslernen, assoziatives Lernen, instrumentelles Lernen und imitatives Lernen ebenso eine wichtige Rolle wie die Lernprinzipien: Lernen durch Einsicht (kognitives Lernen) und Lernen durch Gewöhnung (Konditionierung durch Wiederholung). (Vgl. auch im Folgenden Pezenburg, 2007, Kap. II/1).

Musikalische und stimmliche Fertigkeiten müssen in einem Übungsprozess, in dem vor allem die Fähigkeit zur Kontrolle und Steuerung der komplexen Stimmfunktion erarbeitet werden muss, erworben werden. Diesem Prozess liegen nun wiederum Bedingungen zugrunde, die sich aus den Erkenntnissen der Psychologie des Übens herleiten lassen. Das ist beispielsweise durch den Prozess des motorischen bzw. psychomotorischen

Lernens, und um solche handelt es sich im Fall des Singenlernens zu einem großen Teil, und durch verschiedene Lernbedingungen gekennzeichnet. Dabei spielen emotionale, mentale und kognitive Anteile wechselseitig und gegenseitig durchdringend eine wesentliche Rolle.

Der Erwerb musikalischer bzw. stimmlicher Fertigkeiten stellt zusätzlich einen reflektorischen Akt dar, bei dem mehrere teilautomatisierte Reflexe zu einer teilautomatisierten Reflexkette geknüpft werden und so genannte *dynamische Stereotype* (Vgl. Michel, P., 1971) bilden, die durch ein bestimmtes Signal ausgelöst werden und dann in bestimmter Reihenfolge ablaufen. Dynamisch bedeutet dabei, dass diese teilautomatisierten Abläufe bewusst kontrollierbar und korrigierbar sind.

„Dieser Vorgang ist allerdings nicht allein durch sprachliche Begriffe bzw. durch äußere Lernanreize bestimmt und eben nicht nur auf lineare Kettenbildung reduzierbar, sondern auch durch hierarchisch gegliederte Organisationsprinzipien, die aus Absichtlichkeit und Zielgerichtetheit entspringen.“ (Pezenburg, 2007, Teil II/ Kap.1)

Dies wiederum bedeutet, dass der Erwerb stimmlicher Fertigkeiten sowie die Herausbildung komplexer stimmlicher Fähigkeiten an einen systematischen und hierarchisch streng geordneten Funktionsaufbau gebunden sein muss. Es ist nachvollziehbar, dass anspruchsvollere Funktionen wie z. B. die Koloraturfähigkeit nur dann funktionell „richtig“ erworben werden können, wenn hierarchisch unter ihnen liegende Fertigkeiten wie z. B. Legatofähigkeit und optimale Atem-Stimmkopplung fehlerfrei funktionieren. Die höhere Fertigkeit bedingt eine einwandfreie Funktion darunter liegender Fertigkeiten. Wird dieser Schritt im Hierarchiegefüge übergangen oder

unvollkommen belassen, muss die höhere Fertigkeit fehlerhaft ausfallen. Um trotzdem gute Resultate erzielen zu können, wird der Singende versuchen, diese unvollkommene Funktion mit kaschierenden Fehleinstellungen (z. B. mit zu hoher medialer Kompression, mit zu hohem subglottischen Druck o. a.) zu kompensieren. Im Bestreben nach schnellen Erfolgen wird dies auch oft in Kauf genommen oder gar „überhört“. Bei gewohnheitsmäßiger Anwendung einer solch unvollkommenen „durchgebildeten“ Stimme kann auf Dauer die Stimme in ihrer Leistungsfähigkeit eingeschränkt sein oder gar scheitern.

So unterliegt sowohl die einzelne Stunde als auch der gesamte Entwicklungsprozess einer Stimme solchen Bedingungen. Die Auswirkungen einer fehlerhaften Stimmentwicklung werden allerdings nicht selten erst spät, manchmal zu spät für Korrekturmöglichkeiten bemerkt. Je länger eine falsche oder unvollkommene Gewohnheit besteht, desto stärker ist sie gefestigt (Knüpfung von Nervenverbindungen in Form von Stereotypen) und umso schwerer ist sie korrigierbar. Dem Stimmbildungs- bzw. Gesangsunterricht der ersten Stunde ist damit eine sehr hohe Verantwortung auferlegt, bildet er doch die Basis für jede Weiterentwicklung.

Von der Qualität der Gesangsausbildung an der Basis hängt es also ab, ob und wie viele Stimmen sich positiv entwickeln können. Es wird deutlich, dass der Prozess des Singenlernens bzw. der Stimmbildung äußerst multifaktoriellen Bedingungen unterworfen ist. Die Schlussfolgerung erscheint zulässig, dass somit ein **rein** auf Erfahrung und Intuition beruhendes Vorgehen den Anforderungen an eine moderne Stimmbildungsarbeit nicht mehr genügen kann. Eine bestimmte eigene oder fremde „Methode“

als die einzig richtige anzusehen und ausschließlich danach zu handeln, beschert in einer bestimmten Zahl von Fällen sicher auch Erfolge, da passt die Methode eben auf den jeweiligen Schüler. Aber – in wie vielen Fällen passt sie nicht oder nur eingeschränkt? Methodengläubigkeit solcher Art steht immer im Verdacht von Einseitigkeit. Und Einseitigkeit bzw. didaktische Eingengtheit dürfte bei dem von einem funktionell so außerordentlich vielfältigen Bedingungsgefüge geprägten Fachgebiet wie dem der Stimmgebung in jedem Fall verdächtig sein, häufig auch Zufallserfolge zu produzieren. Die auf die jeweilige Methode „nicht passenden“ Schüler haben aber auch Anspruch auf fachgerechte Beurteilung und Behandlung nach dem aktuellen Kenntnisstand des Fachgebietes. Jede Einseitigkeit muss deshalb konsequent abgelehnt werden.

Auch hier trifft, wie so oft, Franziska Martienssen-Lohmann schon 1956 mit ihrer unnachahmlichen Art ins Schwarze mit ihrem bis heute aktuellen Postulat:

„Nicht Methode! Nicht Schema. Aber - System! Systematische Arbeit auf Grund der ganz individuellen Notwendigkeiten der einzelnen Stimme gemäß der Gesetze und Gesetzmäßigkeit der Stimmentwicklung überhaupt, wie die Natur sie zwingend aufweist“.

Zur Bedeutung eines stimmfunktionell bewussten Singens

P.-M. Fischer hat ausführliche Recherchen über das Wissen berühmter Sänger „von ihrer funktionellen Stimmtechnik“ angestellt. Sein Resümee ist eigentlich niederschmetternd:

„Weder bedeutende Sänger, noch

Gesangslehrer, die bedeutende Sänger gewesen sind, kennen ihre eigene Stimme in dem Sinne, daß sie imstande sind, die technischen, funktionellen Grundphänomene der vielfach variablen Naturstimmen zu analysieren und, daraus folgend, entweder für sich selbst oder für die Stimmen der Schüler die optimale, allgemeingültige Klangform zu finden“. (Fischer, P.-M., 1998, S. 271)

Wenn das so ist, könnte man auch hier schlussfolgern: Wissen über die eigene Stimmfunktion ist nicht erforderlich. Manche meinen sogar, es sei eher hinderlich für die Stimmentwicklung. Aber auch hier kommt es doch wohl eher auf die Fragestellung an: Trotz oder wegen Ihrer Unkenntnis?

Und – es gibt Beobachtungen, dass es Schüler bzw. Sänger gibt, die tatsächlich durch einen stimmfunktionell allzu „zerdachten“ Umgang mit der eigenen Stimme nicht den Zugang zu ihrer Stimme finden, der ein unverkrampftes, gelöstes und freies Entfalten der Stimme und der sängerischen Ausstrahlungskraft ermöglicht.

Andererseits stehen die Aussagen von Stimmphysiologen und stimmphysiologisch orientierten Gesangspädagogen im Raum, dass bestimmte Kenntnisse von der Stimmfunktion auch für den Sänger selbst von Bedeutung sind. Aus den recht eindeutigen Erkenntnissen der Lernpsychologie ist ebenfalls der Vorzug eines bewussteren Umgangs mit der eigenen Stimme herauszuinterpretieren. Insofern kann man höchstwahrscheinlich die oben gestellte Frage eher im Sinne von - trotz der Unkenntnis - beantworten. Es ist hier nicht der Raum, eine ausführliche Argumentation für einen bewussten Umgang mit der eigenen Stimmfunktion aus den Erkenntnissen der Lernpsychologie herzuleiten. Es sei nur andeutungsweise auf einige

Schneller - höher - lauter?

wesentliche Zusammenhänge hingewiesen.

So geschieht bei der Stimmfunktion die diffizile Koordination der Muskelbewegungen im Zusammenwirken von Sinnen und Muskeln (sensorisch und motorisch). Diese senso-motorischen Vorgänge werden - sehr vereinfacht erklärt - von zwei Ebenen her gesteuert, über die Sensumotorik und über die Psychomotorik. (Hoffman et al., 1983, S. 54) Auf der ersten Ebene erfolgt die Aufnahme und Verarbeitung des äußeren Eindrucks auf der Grundlage von Abbildern, die über die Sinne gegenständlich empfunden werden. Dem Sänger wird etwas vorgesungen und bereits während des Hörens vollzieht sich eine Reaktion der an der Stimmgebung beteiligten Muskeln, es kommt zu einem unwillkürlichen inneren Nachvollzug. Beim tatsächlichen Singen wird vom Hörenden versucht - je nach Sensibilitätsausstattung - ein ähnliches Funktionsmuster wie das des Modellklangs innerlich nachzuahmen. Schon an dieser Stelle wird man verstehen können, dass natürlich auch Fehler oder individuell unpassende Einstellungen, z. B. aus dem individuellen Stimmtimbre des Lehrers, nachgeahmt werden können. Die Methode des Vor- und Nachsingens muss schon aus diesem Grund äußerst sparsam und möglichst nur exemplarisch bzw. modellhaft eingesetzt werden. (Unter „modellhaft“ bzw. „Modellklang“ ist hier und im Folgenden das funktionell Typische und nicht das individuell Typische im Klang der vorsingenden Stimme zu verstehen)

Auf die individuellen Besonderheiten beim Schüler „passen“ beileibe nicht alle „Lehrermuster“. Hieraus erklärt sich auch, warum Lehrer, die vor allem dieser Methode anhängen, in einzelnen Fällen durchaus beachtlichen Erfolg haben können, da hat das Muster eben gerade gepasst. Problematisch

wird es, wenn das Muster nicht passt.

Auf der zweiten Ebene wird senso-motorisch bewusst gesteuert, d. h. über begriffliche Informationen ist eine gezielte und willkürliche Beeinflussung der Bewegungsvorgänge möglich. Das Bewegungsmuster wird über Erklärungen verstandesgemäß erfasst und mit den auditiven und kinästhetischen Wahrnehmungen in Beziehung gesetzt. Das Ergebnis des Vorgangs bildet nun die Grundlage für die Art und Weise der eigenen Übungsdurchführung. Das Ganze wiederholt sich bei jeder erneuten Übungsdurchführung, erweitert um die Übungsabschnitte Kontrolle und Korrektur.

Wenn der Sänger bzw. Schüler also einen Modellklang nicht nur kritiklos nachahmt, sondern den Funktionsvollzug der Übung bewusst gestaltet, weiß er um die Bewegungsabläufe, um die auditiven und kinästhetischen Wahrnehmungen und um die Fehlermöglichkeiten und wird so auf Erklärungen und Korrekturhinweise des Lehrenden viel einsichtiger reagieren können. Er wird zwischen individuellem Stimmtimbre und überindividuellem Funktionsmuster bei der Demonstration durch den Lehrer unterscheiden können.

Der unausgebildete Sänger benutzt im Allgemeinen seine Stimme eher unbewusst. Der Prozess wird vor allem von der genannten ersten Ebene her reguliert (Sensumotorik). Erfolgt nun eine gezielte stimmbildnerisch-pädagogische Einflussnahme, muss der Sänger zunehmend stärker den Anteil der bewussten Steuerung, d. h. der genannten zweiten Ebene (Psychomotorik), erhöhen. Die Stimmfunktion wird mehr und mehr über sprachlich-begriffliche Impulse und die entsprechende bewusste Kontrolle gesteuert. Dabei kann die zweite Ebene nicht ohne die erste auskommen. Der Sän-

ger erhält wichtige Informationen über das Ziel der Übung und die Qualität des angestrebten Stimmklangs, u. a. (!!!) auch durch einen vorgesungenen Modellklang.

Psychomotorische Prozesse sind auch dann durch eine bestimmte Bewusstheit gekennzeichnet, wenn der Handlungsablauf durch Übung (teil-)automatisiert wurde. Dem Schüler sind sowohl die Bewegungsabläufe als auch die damit verbundenen auditiven und kinästhetischen Wahrnehmungen bekannt. Gleichzeitig hat er konkrete Klangvorstellungen von dem zu erreichenden Übungsergebnis (Modellklang durch Lehrer oder andere Sänger, Erklärungen, Vorstellungshilfen usw.). Er ist somit in der Lage, den Übungsprozess bewusst zu steuern.

Die Effektivität des stimmbildnerischen Übungsprozesses steigt mit dem Grad des Begreifens des dem jeweiligen Übungsteils zugrunde liegenden Handlungsablaufs durch den Sänger. Eine der jeweiligen Situation und dem Grad der Aufgeschlossenheit der Singenden (ob solistisch oder chorisches) angemessene Erläuterung der stimmfunktionellen Fakten wird diesen Prozess fördern.

Wenn aber der Übungsprozess in weiten Teilen bewusst erfolgen soll und sich die Bewusstheit u. a. über sprachliche Begriffe vollzieht, dann ist nachvollziehbar, dass solche Begriffe sowohl den sensorischen Wahrnehmungen als auch den tatsächlichen physiologischen Bedingungen zuverlässig zugeordnet werden müssen. Die Eigenheit der Gesangspädagogik, mit Hilfe phantasievoller Metaphern Klang- bzw. Verfahrensvorstellungen zu entwickeln, bedarf deshalb einer gründlichen Relativierung.

Zum Einen geht es um die Entwicklung von Körperempfindungen, die

vornehmlich über den kinästhetischen Sinn zugänglich sind, zum anderen sind bildhafte Vorstellungen (Metaphern, Hilfsvorstellungen, pädagogische Fiktionen) geeignet, bestimmte Funktionseinstellungen zu entwickeln und sich diese in Verbindung mit der Hilfsvorstellung zu „merken“. Letztlich sind so genannte symbolische Repräsentationen immer mit sprachlichen Begriffen verbunden, d. h. auf ein „objektives, abstrahiertes und somit auf das Wesentliche“ verkürztes Zeichen. (Petrat, 2000, S. 124)

Metaphorik darf und muss also im stimmbildnerischen Übungsprozess eine Rolle spielen, da nicht alle der beim Singen ablaufenden Vorgänge sichtbar und direkt zugänglich sind, teilweise nur bedingt reflektorisch. In der Lernpsychologie wird eine Erscheinung beschrieben, die in diesem Zusammenhang zu bedenken ist. Danach können die Eigenschaften „lebender Systeme“ nicht vollständig aus der Summe der Eigenschaften ihrer Elemente erklärt werden. Komplexe Systeme besitzen demnach zusätzlich Eigenschaften, die man nicht aus den Eigenschaften der Einzelteile des Systems summarisch ableiten kann. Man bezeichnet diese Erscheinung mit *Emergenz*. Das betrifft Organsysteme genauso wie psychische Systeme. Somit wird jeder Analyse, die versucht, Eigenschaften eines komplexen Systems auf die Summe der Eigenschaften von Teilen des Systems zu reduzieren, eine Absage erteilt. Auf die Stimmfunktion bezogen bedeutet dies, dass physiologische Erklärungen der funktionellen Einzelheiten zusammen nicht alle stimmlichen Erscheinungen erklärbar machen. Die Gesangspädagogik wird also auch weiterhin auf Kategorien wie Erfahrung, Intuition, bildhafte Vorstellungen und Suggestionskraft angewiesen sein. Das heißt allerdings nicht, dass damit eine ausschließlich intuitive Me-

thodik gerechtfertigt erscheint. (s. Pezenburg 2007)

Als Tenor aus fast allen neueren stimmwissenschaftlichen Veröffentlichungen ist herauszulesen, es kommt in der Stimmgebung nicht darauf an, mit welcher Methode unterrichtet wird, es ist vielmehr wichtig,

„dass eine gute Methode in guter Übereinstimmung mit der Physiologie stehen muss“. (Sundberg, 1997, S. 260 und f.)

So wie Sundberg äußern auch andere Autoren die begründete Vermutung, dass das allzu dominierende Verwenden bildhafter Vorstellungen, vor allem dann, wenn diese den tatsächlichen physiologischen Gegebenheiten nicht nachvollziehbar entsprechen, eher schadet oder zumindest mehr Zeit kostet „als das Lernen mittels konkreter und realistischer Vorstellungen“. (ebd.)

Gründliche Kenntnisse der Grundlagen des Singen bei Lehrenden sollten also heutzutage selbstverständlich sein, die Methoden des ausschließlich oder überwiegend auf Vor- und Nachsingens und des ausschließlich auf Gefühl und Metaphorik aufgebauten Unterrichts sollten der Vergangenheit angehören.

Kenntnisse der Lernenden über ihre eigene Stimmfunktion sind für eine bewusste Erarbeitung der Stimmfunktion ebenfalls unverzichtbar. Allerdings ist dafür nicht die gleiche Art des Wissens wie bei Lehrenden erforderlich. Sogenannte *Verfahrenkenntnisse* über die Stimmfunktion stellen einen speziell aufbereiteten Ausschnitt des Gesamtwissens über die Stimmfunktion für Lernende dar. Dabei werden die Sachverhalte auf ein für das Verständnis des prinzipiellen Vorgangs ausgerichtetes Maß reduziert und modifiziert.

DR. MICHAEL PEZENBURG

Literatur:

- Fischer, P.-M., Die Stimme des Sängers. Stuttgart-Weimar: Metzler, 1998
- Hoffmann, K. et al., Singen. Stimmgebung und Liedgestaltung. Berlin: Volk und Wissen, 1983
- Martienssen-Lohmann, F., Der wissende Sänger (1956). Zürich und Mainz: Atlantis (6. Auflage), 2001
- Michel, P., Musikalische Fähigkeiten und Fertigkeiten. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1971
- Petrat, N.: Psychologie des Instrumentalunterrichts. Hamburg: Gustav Bosse, 2000
- Pezenburg, M., Stimmgebung. Wissenschaftliche Grundlagen – Didaktik – Methodik. Augsburg: Wißner, 2007
- Rabine, E., Die drei Teilfunktionen der Stimmfunktion. In: Grundzüge des funktionalen Stimmtrainings. Hrsg. W. Rohmert, 6. Aufl., Köln: O. Schmitt, 1991
- Seidner, W./Wendler, J.: Die Sängerstimme. Phoniatische Grundlagen der Gesangsausbildung. Berlin: Henschel, 1997 (3. Aufl.) und 2004 (4. Aufl.)
- Sundberg, J.: Die Wissenschaft von der Singstimme. Dt. Übersetzung von F. Pabst unter Mitarbeit von F. Mürbe. Bonn: Orpheus, 1997

Zum Autor:

Dr. phil. Michael Pezenburg, Vorstandsmitglied im BDG, promoviert mit einem Thema zu Physiologie und Didaktik der Stimmgebung, studierte Schulmusikerziehung und Gesangspädagogik sowie Sprechwissenschaft und Logopädie und kann auf eine umfangreiche musikpädagogische, stimmbildnerische, gesangspädagogische, sprecherzieherische und stimmtherapeutische Tätigkeit sowohl im Bereich von Schule und Chor als auch hauptberuflich in der Lehre an einer Musikhochschule sowie in freiberuflicher Form verweisen.