

# Die Bedeutung der Stimmbildung für eine Neukonzeption des Musikunterrichtes

Schriftliche Hausarbeit  
für das Prüfungshauptfach Musik

Dozent:

Professor Egon Kraus

Pädagogische Hochschule  
Oldenburg  
1973

# Inhaltsangabe

Vorwort

Seite

- A. Grundlegende Gedanken zum Problem und zur Methode
  - I. Fragestellung und Zielsetzung
    - 1. Zur Frage einer ständigen Stimmbildung im Musikunterricht
    - 2. Definition des Begriffs „Stimmbildung“; zum Nachweis ihrer Notwendigkeit und Anwendungsmöglichkeiten im Unterricht
  - II. Abgrenzung der Fragestellung
    - 1. Zur Problematik einer Gesamtdarstellung der Gesangsschulung
    - 2. Zur Problematik einer Übernahme lediglich methodengefälliger Ansätze der Sängerausbildung
    - 3. Abgrenzung der Fragestellung zu Gunsten einer Analyse unterschiedlicher Gesangsschulungspraktiken mit ihren Möglichkeiten für eine Stimmbildung im Musikunterricht
  - III. Vorgefundene Voraussetzungen in Literatur und Forschung
    - 1. Darlegung einer Physiologie des Singens
    - 2. Ausführungen zu psychologischen Konsequenzen des Singens
    - 3. Der Stellenwert der Stimmbildung in den neueren musikdidaktischen Werken
  - IV. Methodologische Überlegungen
    - 1. Aufsuchen physiologischer Gründe und Vergewisserung möglicher Zusammenhänge des Singens mit psychologischen Faktoren
    - 2. Das Aufsuchen von Möglichkeiten, Stimmbildung zur Grundlage des Musikunterrichtes zu machen
    - 3. Zusammenfassung: Die Bedeutung der Stimmbildung für eine Neukonzeption des Musikunterrichtes

## B. Die Ergebnisse der Untersuchungen und ihre Auswertung

### I. Physiologische Grundlagen des Singens

1. Die altitalienische Gesangsschule
2. Entscheidungsmöglichkeiten innerhalb der Angebote physiologischer Gesangskriterien
4. Möglichkeiten innerhalb einer chorischen Stimmbildung

### II. Folgen einer richtigen Stimmbildung für den seelischen Bereich

1. Allgemeinpsychologisches
2. Entwicklungspsychologisches
3. Charakterologisches
4. Therapeutische Möglichkeiten der Stimmbildung

### III. Vergleich der Stimmbildungs-Prinzipien mit Werken der Musikdidaktik

1. Die Auffassung von Stimmbildung und deren Verwirklichung im Unterricht
2. Hinweise auf methodische Wege des Unterrichtens
3. Gemeinsames und Gegensätzliches zwischen den Stimmbildungs-Prinzipien und den didaktischen Konzeptionen hinsichtlich einer Stimmbildung
  - a) nach dem Inhalte
  - b) nach der allgemein-erzieherischen Absicht
  - c) nach der musikunterrichtlichen Wirksamkeit
4. Untersuchung und Vergleich der Hintergründe
  - a. Die Begründungen der Prinzipien
  - b. Die Begründungen der Konzeptionen
  - c. Übereinstimmung und Unvereinbarkeit von Prinzipien und Konzeptionen vor dem Hintergrunde gesellschaftlichen und geistigen Interesses
5. Zusammenfassung

## C. Schlussfolgerungen und Anwendung der Erkenntnisse in der Praxis

### I. Stimmbildung als Grundlage des Musikunterrichtes

1. Das Kreative im Rahmen der Kultur
2. Schöpferischer Musikunterricht mit den Mitteln der Stimme in Produktion und Reproduktion

### II. Die Bedeutung der Stimmbildung für eine Neukonzeption des Musikunterrichtes

1. Kritik und Selbsttätigkeit
2. Instrument und Stimme
3. Die Entwicklungsmöglichkeiten des Schülers zur gesamtorganisch getragenen Selbsttätigkeit

## Anhang

Nachtrag 2015:

Die Veränderung der Vokalisation der Knabenstimmen und deren Folgen für den Vokalausgleich und die Botschaft der jungen Musiker über das Mittel des Gesanges

## V o r w o r t

Seit Beginn meines Studiums an der PHN, Abteilung Oldenburg, zeichnet sich die Notwendigkeit immer deutlicher ab, das Problem des Schöpferischen in Grund- und Fachwissenschaften aufzusuchen. Während ich noch für den Bereich der Bildenden Kunst einer Kreativität als geeignetster Grundlage des Faches nachforschte, entwickelte sich im Bereich der Musik ein spezielles Problem. Es ging mir um das Aufdecken der Hintergründe für eine begrenzte oder totale Absage an das Singen im Musikunterricht.

Weder konnte ich „schön“ singen noch verstand ich davon genug, um das Musische Erziehungsideal zu unterstützen oder zurückzuweisen, auch nicht, um Faktoren begegnen zu können, die, wie sich zeigen wird, selbst den Kritikern am Singen unbekannt sein mussten.

Fast zu gleicher Zeit, als den sogenannten Musischen Fächern (hier: Bildende Kunst und Musik) angedroht wurde, nicht in die zu gründende Universität integriert, sondern an Fachschulen ausgewiesen zu werden, gelang mir durch den Einfluss des Hauses Reil der Zugang zu jener Stimmschulung, die mich in die Lage versetzen konnte, aus dem Unterricht maßgebende Kriterien zu lösen und als Prinzipien einer wahren, vollständigen Erziehung zum Singen gegen Skeptiker oder Verächter des Singens ins Feld zu führen.

Zweifellos hat dieses Unterfangen nur exemplarischen Charakter. Es soll primär verdeutlichen, dass es hier darum geht, aus einer Sprache, die dem Sänger das Bewusstsein öffnet, den Nichtsingenden jedoch hilflos belässt, einen Übersetzungsversuch zu schaffen, der einer wissenschaftlichen Erörterung nützt.

*Stimmbildung* gehört an den Anfang einer Neukonzeption des Musikunterrichtes und setzt für die *Stimmpflege* erst den Zustand voraus, das Erklärte nicht nur zu „reflektieren“, sondern „nach innen“ zu begreifen. Das hat mich dazu veranlasst, auf Grund meiner Erkenntnisse den in der Überschrift ursprünglich verwandten Begriff „Stimmpflege“ durch „Stimmbildung“ zu ersetzen, damit die Untersuchung nicht von vornherein an falschen Prämissen scheitert.

In einer – auch für eine Musikerzieher-Ausbildung – mangelhaften Zeit von einem Jahr Stimmschulung erfuhr ich dennoch grundlegende Kriterien für das Singen entsprechend der altitalienischen Gesangsschule durch die damals am Staatstheater engagierte Martha Hürlimann-Dewal. Ihr und ihrer Lehrerin, Frau Prof. Schwientek-Würtemberger, verdanke ich bis heute die entscheidenden

Fortschritte sowohl in der Praxis des Atmens und Singens als auch im „Begreifen“ theoretischer Betrachtungen und Schriften, die ich, so hoffe ich, in der mir verfügbaren Zeit unter den gewünschten Arbeitsbedingungen für diese Zulassungsarbeit zu nutzen verstanden habe.

## DIE BEDEUTUNG DER STIMMBILDUNG FÜR EINE NEUKONZEPTION DES MUSIKUNTERRICHTES

A: Grundlegende Gedanken zum Problem und zur Methode

### I. Fragestellung und Zielsetzung

#### 1. Zur Frage einer ständigen Stimmbildung im Musikunterricht

Als nicht mehr zeitgemäß soll das Singen aus dem allgemeinverbindlichen Musikunterricht in Leistungsgruppen verbannt werden. Jetzt stellt sich die Aufgabe, gegen die Auffassung einer Musischen Bildung oder einer „Kunst für die Kunst“ Vorschläge aus solchen Kriterien zu entwerfen, die Stimmbildung auch ohne ideologischen oder idealistischen Nachdruck als für jeden Schüler nötig erweisen. Denn was und zu welchem Zweck er (ohne Drill) lernen und nach der Schulzeit damit verfahren soll, in welche Richtung der Existenzbewältigung Wissen und Können im selbständigen Arbeiten gelehrt werden sollen, bleibt stets die Frage. Parallel hierzu muss sich der Erzieher klar machen, zu welchem Lebensstil, zu welcher Art Gemeinschaft er sich entschlossen hat. Er muss wissen, was in jeder didaktischen und methodischen Frage Verpflichtendes bezüglich der von ihm eingeschlagenen Kulturrichtung für den Schüler enthalten ist. Hinsichtlich der Stimmbildung bedeutet dies für ihn, nach ihrem Inhalt und Wert zu fragen und alle in ihr enthaltenen kulturfortschrittlichen Möglichkeiten in ihrem Stellenwert gesamt-didaktischen Planens zu bestimmen, zu verdeutlichen und gegebenenfalls durchzusetzen. Es ist dringend nötig, den Standort einer gründlichen Stimmschulung ihrem Wert entsprechend in der wissenschaftlichen Diskussion nachzuweisen.

Schließlich muss festzustellen sein, ob und mit welchen Mitteln die neueren musikdidaktischen Auffassungen kulturpolitisch höhere Ziele nennen, qualitativ bessere Leistungen veranschlagen können als ein Musikunterricht, der Stimmbildung an Hand spezieller Kriterien zur Grundlage meines pädagogischen Auftrages erheben will.

#### 2. Definition des Begriffs „Stimmbildung“, zum Nachweis ihrer Notwendigkeit und der Anwendungsmöglichkeiten im Unterricht

Die Benutzung des Begriffes „Stimmbildung“ wird durch eine Vielfalt dessen erschwert, was in der Ausübung praktisch darunter verstanden wird. Als Rest

verbleibt ein Komplex erprobter Einzelerfahrungen. Man muss dieses Beschwernis abschütteln und die unterschiedlichen Standpunkte in der Gesangspädagogik studieren, um zu einem Vergleich kommen und die gründlichste und zugleich erfolgreichste Stimmbildung ermitteln zu können.

In welchem Maße Stimmbildung für jedermann als nützlich gelten kann, hängt davon ab, ob jede menschliche Stimme für das Singen geschaffen ist. Paul Nitsche sagt hierzu: (*Stimmbildung*) „... will aus dem gegebenen Rohmaterial“ *das anlagemäßig Bestmögliche entwickeln. Stimmpflege ... will das Erreichte erhalten, es kräftigen und gegen Schädigung aller Art sichern*“. (Nitsche, Handbuch der Muskerziehung, S. 327). Dann ist, mit Einblick auf diesen physiologisch wichtigen Aspekt, ein beständiges Training aller mit der Stimm-tätigkeit verbundenen Körperfunktionen ebenso ein Auftrag für den Musikunter-richt wie, auf anderer Ebene, eine allgemeine Körperschulung Aufgabe des Sportunterrichtes sein muss. Auf die Frage eingehend, ob der Sportunterricht nicht zugleich auch die speziell für das Singen nötige Muskulatur schulen könne, ist der hier begonnenen Untersuchung mit dem Hinweis vorzugreifen, dass Stimmbildung zwar sicherlich nicht auf die Funktionen der Hals- und Kopfparten beschränkt sein kann, dass aber auch Übungen der Atemapparatur nur nützen, wenn sie in Verbindung mit dem Singen geschult, dem Schüler zu eigen gemacht werden. Die besten Sänger sind am Vorbild ihrer Meister und an der durch sie vermittelten Fähigkeit gewachsen, sich selbst, ihr individuelles Stimm- und Muskelbewusstsein zu beobachten und zu vertiefen. Der Niedergang einer Karriere ist meist auf kein organisches Versagen, eher auf ein Nachlassen des Arbeitens an sich selbst und des Muskel-Erinnungsvermögens zurückzuführen. Zusammengefasst heißt das: *Stimmbildung ist die Leistung, die Funktionalität von ca. 300 Muskeln im Zusammenwirken zu erlernen und sich in ihren Auswirkungen bewusst zu machen. Dieses Leistungsvermögen lässt sich „vorweg“ in gymnastischen Übungen, getrennt vom Singen, nicht erlernen.*

Stimmpflege bleibt Auftrag des Musikunterrichtes, auch dann, wenn **n i c h t** Kehlkopf-Training, Heranzüchtung künstlerisch anspruchsvoller Solo- und Chor-Reproduktionen oder therapeutische Maßnahmen verfolgt werden. Die Durchführung der geplanten Untersuchungen zur Einsichtnahme in Stimmbildungsmöglichkeiten geschieht daher in ständiger Orientierung an der Gesangspädagogik und den mit ihr verknüpften kritischen Stellungnahmen. Daraus ergeben sich Konsequenzen für die Richtung der Untersuchungen.

## II. Abgrenzung der Fragestellung

### 1. Zur Problematik einer Gesamtdarstellung der Gesangsschulung

Eine gründliche Stimmbildung erfordert durchschnittlich acht Jahre. Zunächst wird das Handwerkliche, die Technik, erarbeitet, um der Schulung des Künstle-rischen überhaupt fähig zu sein. Ebenso wenig ein Instrument in wenigen Jahren

beherrscht wird, bedarf auch das Singen einer unerbittlichen, lebenslangen Übung, Tag für Tag. Und weil die Stimme das zerbrechlichste Instrument ist, sind außerordentliche Kenntnisse aller ihm drohenden Gefahren zu erwerben und ständig zu beachten. Dafür gibt es keine „Methodik“, das muss in engem Kontakt mit dem Lehrer über Jahre anezogen werden.

Ein solches Arbeiten, das immer der Höchstleistung verpflichtet bleiben muss, kann nur dem werdenden Berufssänger vorbehalten sein. Eine abstrahierte Methodik bleibt sinnlos (s. Abschnitt A.,II.,2.). Wir müssen eine Gesangsschulung, wie wir sie darzulegen haben, am Ende doch nur als eine Analyse ihrer strukturierbaren Wesenheit auffassen. Dennoch spaltet sich ein solches Vorhaben von den im folgenden beschriebenen Denkansätzen sichtbar ab.

## 2. Zur Problematik einer Übernahme lediglich methodengefälliger Ansätze der Sängerausbildung

In berufskonzipierten Gesangsschulen finden sich in erschreckendem Ausmaße eingeschworene Standpunkte, die das eine oder andere einer gründlichen Stimmbildung zum Gipfel ihrer Weisheit erhöhen und mit ihren Schülern um ihn herumfahren, ohne jemals den gewünschten Erfolg zu erreichen. Demzufolge scheint sich die heutige Musikpädagogik der allgemeinbildenden Schule vom Singen entfernt zu haben, weil neben bedeutsamen Gründen die Hoffnungslosigkeit einer solchen einseitig betriebenen Gesangsausbildung deutlich geworden ist. An Stelle brauchbarer Argumente fand sich eine Sing-Moral unterschiedlichster Deutbarkeit, aber besonders ausgeprägt, sobald Singen politische Interessen emotional zu untermauern hatte (vgl. Walther Hensel, *Lied und Volk*, Bärenreiter 1931). Dennoch berechtigt die fehlgeschlagene oder ganz ausgebliebene stimmbildnerische Arbeit im musikunterrichtlichen Rahmen, wie wir es heute vorfinden, keineswegs dazu, das Singen im Musikunterricht rundweg abzulehnen oder die Mißstände einer „Ideologie der Muischen Bildung“ in jene moderne des übertriebenen Muskhörens umzumünzen.

Dem gegenüber ist zu prüfen, warum eine Stimmbildung scheitern muss, wenn sie nicht in der gleichen Weise sich zu konzipieren gedenkt wie eine berufssängerische Ausbildung. Ferner ist der Ursache nachzugehen, warum auch hier Unterschiede der Ausbildung schwankende Erfolge zeitigen. Endlich steht an, nachzuweisen, von welcher der berufssängerischen Ausbildungsprinzipien solche Methodiken für die allgemeinbildendnen Schulen abgeleitet worden sind, die zu keinem positiven Wendepunkt des Singens, eher zu dessen Verfall, beigetragen haben.

### 3. Abgrenzung der Fragestellung zu Gunsten einer Analyse unterschiedlicher Gesangsschulungs-Praktiken mit ihren Möglichkeiten für eine Stimmbildung im Musikunterricht

Methoden-Stimmbildung ist auch dann unzureichend, wenn bereits regelmäßige Atemübungen, die dem Singen vorangestellt werden, für die Singleiter erstaunliche Resultate zeigen. Sind sie nicht doch nur an die Bewusstseinsoberfläche des Schülers geheftet, weil sie im Chorsänger hinsichtlich seines Lebensgefühls kaum nachwirken? – Unser Einwand gilt hauptsächlich solcher Literatur, die den Anspruch erhebt, Stimmbildung ohne großes Mühen um Atem- und Muskulaturtätigkeit vermitteln zu können. Sicherlich orientieren sich diese Anleitungen zum freien, unverkrampften Singen an der offenkundigen „Mühelosigkeit“ des ausgebildeten Sängers. Es ist jedoch dem Anfänger unverständlich und wirkt sogar gefährlich auf seine Vorstellung vom Singen ein, weil er ja nicht über eben die sängerischen Kräfte des Fortgeschrittenen verfügt, sie ihm auch gar nicht bewusst sein können, um mit ihnen den gewünschten Ton klanglich zu manipulieren. Darauf abzielende Ratschläge auch noch schriftlich erteilen und lektionsweise übermitteln zu wollen, zeugt von Unkenntnis der Sache und entstammt folglich keinem durchgebildeten Sänger. Wenn er über das Singen schreibt, skizziert er mit aller Unverbindlichkeit seinen Werdegang und sein Bewusstsein vom Singen. Seine Schriften können nicht als Grundlage einer Gesangslehre verstanden werden, sondern als eine Art Orientierung für Lehrer und Schüler. Verbindliches sagen sie lediglich aus über eine Zielangabe, die stets mit der aller bedeutendsten Vorbilder übereinstimmen wird. Nur dadurch kann die Grundlage dieser Arbeit als fixierbar angesehen werden.

Schalten wir uns in die Methodenstreitigkeiten ein, so nur deshalb, um den Nachweis über diejenigen Aussagen zu erbringen, die tatsächlich zum Erfolg führen müssen – und welche nicht! Dann prüfen wir, ob zutrifft, dass – und in welchem Zusammenhange – die Atmung als Grundlage des Singens zu gelten hat und ob sich von hier aus Möglichkeiten anbieten, die Stimmbildung in eine Neukonzeption des Musikunterrichtes einzubringen. Hierfür sollen die dafür nötigen Voraussetzungen und deren Folgen im Individuum ermittelt werden.

### III. Vorgefundene Voraussetzungen in Literatur und Forschung

#### 1. Darlegung einer Physiologie des Singens

Wir schicken folgende Behauptung voraus (die wir später noch beweisen werden), dass richtiges Singen nicht heißt, physikalische Schwingungsgesetze

zu realisieren. Es geht vielmehr darum, festzustellen, wodurch der Sänger die Ausdrucksqualität seiner Töne steigern bzw. vermindern sowie übermitteln kann. Ein solcher Vergleich der Sängerstimmen untereinander findet nur auf einer Ebene statt, die keinen Zweifel über völlig beherrschte Technik lässt. Technik setzt beim Sänger voraus, dass er weiß, durch welches Instrumentarium die Bewusstheit des Singens – bis ins kleinste Detail – heranzubilden, unermüdlich im Kampf gegen die Süße einer trägen Muskulatur zu pflegen ist. „Erbauer und Meister seines Instrumentes „Stimme“ gleichermaßen werden zu müssen, unterscheidet den Sänger vom Instrumentalspieler. Eine Darlegung der Physiologie des Singens muss folglich den untrennbaren Zusammenhang der Gesangs- und der Körperfunktionen aufdecken.

Menschen, die singen, unterscheiden sich dadurch, dass die einen ihre Stimmbänder durch Verkrampfung strapazieren und im Dilettantismus verharren, die anderen, die als „Naturesänger“ bis zur Oper aufsteigen können, aber nach einer relativ kurzen Laufbahn abtreten müssen, und die dritten, die ihre sängerische Kunst auf Grund ihrer Ausbildung über Krisen und niederdrückende Lebensphasen bis ins hohe Alter erhalten. Diesen allein, so zeigt es sich immer wieder, sind sich aller Faktoren, die das Singen ermöglichen, stets bewusst; sie spielen mit den dafür erforderlichen inneren Muskelpartien, um jede Nuance im Klang sofort bereit haben zu können.

Ohne Frage wird man dieses Können für das beste halten und all jene Kriterien ermitteln wollen, die zu derartigem Erfolge führen müssen. Man wird nicht umhin kommen, diese mit jenen anderen Richtungen zu vergleichen, die zwar den gleichen Erfolg versprechen, aber am Ende nicht halten. Zu ihrer Bedeutung, die sie für die Stimmbildung haben, lassen sie sich vier Gruppen mit jeweils einem anderen Ziel zuordnen:

- a) atemtherapeutisches Singen
- b) Singen unter Zuhilfenahme der Atmung
- c) Atem als Grundlage des Singens
- d) Singen als Entspannung sowie Prophylaxe in musiktherapeutischen Ansätzen

Indem durch das Gesangsstudium (durch die gründliche Stimmbildung) der Körper angetrieben und zu gesunder Funktion zurückerobert wird, zeichnen sich parallel hierzu Auswirkungen im psychischen Bereich ab, die zu betrachten nicht versäumt werden dürfen.

## 2. Ausführungen zu psychologischen Konsequenzen des Singens

Eine Psychologie des Singens hilft, die Schwierigkeiten aufzudecken, denen der Gesangsschüler vom ersten Tage an ausgesetzt wird. Die seelischen Wirkungen, die sich durch das Arbeiten an der Muskelätigkeit dem Bewusstsein mitteilen,

müssen als der „Muskelsinn“ jedem Sänger verfügbar werden. Diese Selbstkontrolle muss sich auch für das Schulkind zur Begabung nutzen lassen, denn sie kann jedem Menschen anerzogen werden. Dabei muss sich der Lehrer aller voraussehbaren psychischen Folgen im Schüler zu vergewissern suchen. Vor allem wird der Wille, an sich zu arbeiten, erschwert durch die fehlende Einsicht des Schülers in das, was den Lernfortschritt ausmacht; er muss sich das tägliche Ringen um die aktive Tätigkeit seiner Muskeln jeden Tag von neuem gefallen lassen. Der Schüler bestimmt seine Leistung willentlich, d. h., aus freiem Entschluss, und die Stimmbildung ist dafür die gründlichste Charakterschulung. Er wird durch das, was er zu tun für nötig halten wird, sehr nüchtern gegenüber einer Unterhaltungsindustrie, deren Verhältnis zur Kunst durch Protektion unausgebildeter Mikrofonsinger eine unüberbrückbare Distanz beträgt.

Die Bedeutung, die den Zusammenhang des psychischen Bereiches mit der Stimmbildung zukommt, führt nicht allein dazu, das herkömmliche Schulsingen abzulehnen, das ja z. T. einer völkischen Singauffassung diene, sondern wird an die Stelle eines Mythos vom Singen solche Kriterien setzen, die eine schulpädagogische Stimmbildung verlangen, gleichzeitig aber auch gegen die bereits angedeuteten stimmbildnerischen Fehlmaßnahmen eine klare Front bilden.

### 3. Der Stellenwert der Stimmbildung in den neueren musikdidaktischen Werken

Die Argumente, die das Singen im Musikunterricht stützten, haben sich gegenüber den anderen Strömungen nicht halten können. Werke dieser Musikdidaktiker unterscheiden sich einmal durch hervorgehobene und hintangestellte Einzelfragen als auch in ihrem Abstand zum Phänomen des Singens an sich und im Unterricht der allgemeinbildenden Schule. Ihr Akzent liegt, was den Musikunterricht betrifft, auf der Rezeption.

Wahrscheinlich spielen die Erfahrungen, die man mit dem Singen gemacht hat, mit einer Rolle bei dem Entschluss, Musik – entsprechend der heutigen Weise der Menschen, Musik zu begegnen – vornehmlich vom Hören aus zu verstehen. Es steht aber aus zu fragen, zu welchen Schlüssen ein routinierter Chorleiter einem Instrumentalisten gegenüber, dieser wiederum einem Theoretiker gegenüber gekommen wäre, bevor diese Probleme in den politischen Fächer-Positionskampf getragen worden sind.

Deshalb kann es in der Auswahl der vorhandenen Literatur nicht allein um Fachinternes gehen, sondern es müssen kulturelle Erwägungen eingebracht werden, um den Grad der Entscheidbarkeit in dieser Sache zu erhöhen.

#### IV. Methodologische Überlegungen

##### 1. Aufsuchen physiologischer Gründe und Vergewisserung möglicher Zusammenhänge des Singens mit psychologischen Faktoren

Bis jetzt steht fest, dass der Erfolg dieser Untersuchung von einer Analyse bestqualifizierter Gesangsschulung, zugleich auch von der Kenntnisnahme physiologischer und psychologischer Veränderungen durch eine solche Stimmbildung abhängt. Darauf erfolgt deren Reflexion an den unterschiedlichen musikdidaktischen Werken. Dies ermöglicht kein endgültiges Überdenken, sondern kann nur auf das wachsende Problematisieren dessen verweisen, was einem Gesangsschüler nach und nach widerfährt. Hier sind curriculare Ansätze unbedingt erforderlich. Denn gründliche Gesangsschulung meint ein ständiges, sich immer neu einrichtendes Zuwiderhandeln zum status quo einer sich allmählich entkrümmenden Denk- und Lebensweise in Richtung auf größtmögliche Freiheit des Charakters zur Weltorientierung. Es findet ein „Umpolen“ der Anstrengungsbereitschaft statt, so dass, in die neue Aufgabe des Singens eingefahren, durch zunehmendes Interesse an den physiologischen Vorgängen, die Einstellung zu den als oft missliebig empfundenen Übungen der Selbstüberwindung und sodann der Singmuskulatur sich im Bewusstsein aktualisiert, in neue Erkenntniserwartung überleitet und somit einen Kreislauf zunehmend positiver Lebenshaltung schafft.

##### 2. Das Aufsuchen von Möglichkeiten, Stimmbildung zur Grundlage des Musikunterrichtes zu machen

Der Gehalt des Begriffes „Stimmbildung“ ist keineswegs mit der formalen Beschreibung erfüllt. Benötigt wird eine klare Inhaltsangabe dessen, was an Mitteln und Wegen – in verbindlicher Zielangabe – erstrebt wird, um Stimmbildung von Nicht-Stimmbildung, die sich im Unterricht letzten Endes ja doch als Stimmpflege entpuppt, zu trennen.

Erst mit Einführung einer umfassenden, unmissverständlichen Abgrenzung des Begriffes liegt der Weg frei für das Aufsuchen von Möglichkeiten für eine Diskussion um das Für und Wider einer langjährigen Stimmbildung, die auch in sich gezielte Lernprozesse fordert und nicht nur ein Hilfsmittel für die Bewältigung schwieriger Chormusik-Literatur sein soll. Mit Kenntnis dessen, was in chronologischer Folge die vielfältigen Funktionen der Tonerzeugung aufbereiten soll, werden zugleich auch die Kriterien erstellt, Stimmbildung zur Grundlage des Musikunterrichtes zu machen. Indem wir den Nutzen des Singens mit der kulturell-politischen Auftragsstellung der Schule zusammenführen und in ihren Interessensbereichen miteinander vergleichen, zeigt sich schnell, ob sie einander

widersprechen oder miteinander harmonieren. Entweder schrumpft bereits mit der entsprechend ausgerichteten Lehrerausbildung das Durchsetzungsvermögen solcher Neukonzeption auf ihr Minimum zusammen oder aber bildet den Anstoß für neue, auf pädagogische wie musikalische Fortschritte ausgerichtete Beschlüsse.

### 3. Zusammenfassung: Die Bedeutung der Stimmbildung für eine Neukonzeption des Musikunterrichtes

Wenn von kulturell-politischer Auftragsstellung der Schule die Rede ist, so soll das andeuten, dass nicht der Institution Schule im Staate, sondern dem Individuum allein der Verantwortung übertragen bleibt, seine Stellung, in die es sich bringt, aus echter Überzeugung zu vertreten und das Beste aus sich zu machen. Das heißt, es muss sich bemühen, aus den institutionellen Abhängigkeitsverstrickungen seinen kulturpolitischen Auftrag für sich selbst zu entwickeln und offen zu verantworten. Das bedeutet in diesem Falle, unabhängig von den auf die Schulsituation bezogenen Möglichkeiten der Stimmbildung, den Eigenwert des Singens und der Stimmbildung in die reale musikdidaktische Wertskala der Entscheidungen zu bringen, ja, an d i e Stelle zu setzen, die die Entwicklungsmöglichkeit des Schülers (hier: zur gesamtorganisch getragenen Selbsttätigkeit) sicherstellt. Die Art der Durchführung bleibt dann, mit stetiger Bereitschaft zur Selbstkritik, Auftrag womöglich für ein ganzes Leben. Davon ist hier nicht zu handeln.

## B. Die Ergebnisse der Untersuchungen und ihre Auswirkungen

### I. Physiologische Grundlagen des Singens

#### 1. Die altitalienische Gesangsschule

Unter dem Begriff „Belcanto“ hat sich mit der Entwicklung der Oper in Italien eine Gesangkunst entfaltet, die auch in diesem Jahrhundert bedeutende Vertreter repräsentiert. Die Kunst des Gesangs erreichte in Italien ihren Höhepunkt als *das Land*, in dem die günstigste Mentalität zum Singen sich von einer Generation zur anderen vererbt hat. Von dorther haben die Künstler auf Grund jahrhundertelanger, überlieferter Erfahrungen das Singen immer wieder erkunden und zur Vollendung führen können. Das erste Theater wurde 1637 in Venedig eröffnet. Als es nicht genug Sängerinnen gab, sprangen für diese Rollen gelegentlich auch Männer ein. Das Kastratentum jedoch entwickelte sich erst unter dem Einfluss der Kirche, die die öffentliche Moral durch das Auftreten weiblicher Personen gefährdet sah (vgl. Herzfeld S 49 und 66). Sängerinnen und Sänger bezogen damals enorme Gagen.

Als sich das Theater finanziell selbst tragen sollte, schnitt man den Inhalt der Aufführungen auf bürgerliches Niveau zu, verabschiedete die Chöre und förderte statt dessen noch mehr die schönen Stimmen, man ließ sie sich durch alle Künste der Gesangstechnik entfalten (vgl. Herzfeld S. 51; S. 53 sowie S. 57).

Die Oper also war der Anstoß zum Aufblühen der italienischen Gesangskultur. Demzufolge gab es im 18. Jahrhundert eine Auswahl tüchtiger Meister. Es galt, aus der gegebenen körperlichen Verfassung – oft vom frühen Alter an – eine Persönlichkeit zu entwickeln, die den höchsten sängerischen Anforderungen gewachsen war. Dazu legte man mit der völligen Beherrschung der Atemtechnik den Grund. Die Forderungen, die sich daraus für den Komponierstil ergaben, hat Max Nadolesceny 1923 einigen Sängern zur Probe vorgelegt. Er stellte fest, dass sie dem Können der altitalienischen Gesangsausbildung nicht entsprechen konnten (vgl. Herzfeld S. 61-63).

Um die höchste Meisterschaft des Singens ging es auch damals mehr den Theoretikern als Praktikern in ihren Niederschriften, Übungen und Anweisungen darzulegen. Die besten Sänger waren im täglichen Umgang mit ihren Meistern gewachsen und wussten, dass ihre schriftlich dargelegten Erfahrungen nur den Eingeweihten nutzen konnten. „Offenbar handelt es sich beim vollkommenen Gesang um so feine, imaginäre, rational gar nicht erfassbare Werte, dass alle Überlegungen zu gegensätzlichen Anschauungen und Lehren führen müssen, wenn die Meinungsverschiedenheiten oft auch nur an der mangelnden

Übereinstimmung in der Auslegung der Begriffe liegen mögen“ (Herzfeld S. 65/66). Diesem verwickelten Umstande gemäß ist der Begriff oder die Auffassung von Form, Inhalt und Nutzen des Belcanto zu klären. Das wird um so nötiger, als mit einer Kritik am altitalienischen Gesangsstil die damalige Mode des Kastratengesanges angegriffen sein soll. Aber der Belcanto ist weder ein Kunststil noch in seinen Prinzipien in die Geschichte zu verschrauben, sondern diejenige Ausführung des Singens, die heute ebenso wie vor drei Jahrhunderten zur Weltklasse des Sängertums führen muss. – Untersuchen wir also zunächst die kritischen Ansätze, bevor wir uns der Beschreibung einzelner Vorzüge des Belcanto zuwenden.

Helge Rosvaenge warnt vor eingeschworenen Methodikern, auch solchen, die sich einer Ausbildungsfähigkeit nach altitalienischem Stile rühmen, weil der Belcanto eine künstlerisch-theoretische Ausformung einer Lehre speziell des Kastratentumes gewesen sei (vgl. Rosvaenge). Diese Meinung vertritt auch Alfred Thausing (vgl. S. 90/91). Aber das Kastratentum war nur eine unglückliche Mode; die Ausbildung auch der weiblichen Stimme ist unübertroffen geblieben und hat zum Erkenntnisstand des Kunstgesanges entscheidend mit beigetragen. Mit dem stimmt Rosvaenge überein, wenn er schreibt: „Ich glaube, dass jeder große Sänger schließlich an sich selbst erleben muss, wie er das richtige Gefühl für den Belcanto erreicht. Das kann ihm kein Lehrer und keine noch so sinnreiche Methode oder Theorie beibringen. Gewiss, eine entsprechende Technik muss der Sänger als erste Voraussetzung besitzen, doch bekommt er diese nicht bei Pädagogen, die eine technische Blumensprache sprechen und selbst nicht singen können. Vormachen und immer wieder vormachen -, das ist die Aufgabe des Lehrers. Die Natur trifft dann die letzte Auswahl. Sänger sein ist kein Beruf, sondern eine Berufung!“ (S. 24).

Alfred Thausings Untersuchung über die Sängerstimme gewährt unerwartete physiologische Einblicke in den Funktionsablauf des Singens. Und Thausings Einwand gegen die altitalienische Gesangkunst erklärt sich aus einer Überbetonung bzw. spezifischer Fakten. Er behauptet, durch die im vorigen Jahrhundert aufgekommene Liedform sei eine völlig andere Gesangsart erforderlich geworden. Elisabeth Fischer-Junghann beweist, dass die nach dem Belcanto durchgebildete Stimme j e d e r Singweise und jeder Kunstform gewachsen sei, dass selbst Wagner-Sänger dem Belcanto entstammen müssen (vgl. Fischer-Junghann S. 30). - Ferner meint Thausing, die moderne Gesangspädagogik habe mit der Schwierigkeit der Mutation zu kämpfen, was zur Kastratenzeit gegeben war. Aber dies Problem, erwachsene Stimmen zu schulen, bestand seit jeher und wurde durch die altitalienische Gesangsschulung glänzend gelöst. Dazu gehört das Wort Lilly Lehmanns: „Register gibt es nicht“ (S. 31). – Weiter behauptet Thausing, der Kastratengesang bedeute die Fortsetzung der Kinderstimme, und diese sei durch Übelstände behaftet wie Spaltung der Gesangsskala in ganz verschiedene Teile, eine nur rudimentäre Wellenform des Tones und Mangel an

Schwung und höherer Ausdrucksfähigkeit (vgl. S. 88/89). – Nun ist zwar der Kastratengesang nicht nur eine ungeheure Geschmacksverirrung, sondern eine Untat schlechthin, die zu beseitigen schließlich selbstverständlich werden sollte. Die psychisch bedingte Diktionskraft der Knabenstimme vor der Mutation lässt sich wohl kaum mit physikalischen Messungen in Abrede stellen oder mindern. Das Urteil derer, die eine authentische Aufführung (statt Frauen- also Knabenstimmen) aus dem Zeitalter der Renaissance oder des Barock für wertvoller erachten als eine „neuzeitliche“, ist wohl nicht aus Gründen strenger Stiltreue, eher wohl aus einer Art transzendentelem Bewusstsein, dass den Knabenstimmen im Gesang durch anders gelagerte Diktionsintensität oder „neutraler“ (?) Tiefe auch etwas anderes zu sagen aufgegeben sein mag als gar der perfekt ausgebildeten weiblichen Gesangsstimme.<sup>1</sup> Man sollte offen genug sein, diese psychisch bedingten Gründe vor die Verpflichtung zur Stiltreue zu setzen. Dem gegenüber unterlag der Kastratengesang der Knabenstimme durch den rein äußeren Widerspruch zwischen kindlichem Ton und männlicher Erscheinung, vom dem Felix Mendelssohn-Bartholdy und Franz Grillparzer den denkbar übelsten Eindruck erhielten (vgl. Herzfeld S. 74/75). „Töne der Kastraten waren etwa so stark wie die von drei bis fünf Knaben zusammen. Auch Frauenstimmen konnten vor dem leuchtenden Strahl der Kastratenstimmen nicht bestehen .... Zudem hatten die männlichen Sopranstimmen einen sinnlichen Zauber von eigener Art. Gerade dieser überpersönliche Ton entsprach dem altitalienischen Klangideal .... Gerade die geschlechtslosen Kastraten schlossen naturalistische Illusionen aus ....“ (Herzfeld S. 71). „Die Begrenztheit der Kastraten wurde bei der Schauspielerei am deutlichsten .... Als Narzisse reinsten Wasser achteten sie allein auf sich und auf die Wirkung, die von ihnen ausging“ (Herzfeld S. 73).

Ihre Atemtechnik („Sie ... konnten die Kadenz bis zu einer Minute Länge in einem Atem singen...“ = Herzfeld S. 72) und die stimmliche Brillanz waren es, die als Ideal des Belcanto den Kastraten nicht überlassen geblieben sind. Hier steckt Thausings Widerspruch, indem er den Belcanto ablehnt, seine Mittel der Stimmbildung jedoch, unter anderen Erkennungsmerkmalen, wie ihm verständlicherweise erscheinen muss, als Beweis herausstellt, dass die Tätigkeit des Singens bisher medizinisch nicht erforschte Eigenschaften besitze, welche den Sänger in seiner physiologischen Beschaffenheit von krankheitsanfälligeren Durchschnittsmenschen trenne.

„Belcanto meint den schönen Gesang. Belcanto-Schule will nichts anderes, als den angehenden Sänger die dafür nötigen Fähigkeiten finden zu helfen in unermüdlichem Vormachen des Lehrers und Nachmachen des Schülers, will dem Wachsen zu vollendeter Gesangkunst in die Wachheit des Erlebens, des Behaltens und muskulär Befestigens rücken. Denn ist der Schüler erst einmal

---

<sup>1</sup> Zusatz 1: Durch meine langjährigen Beobachtungen ist mir klar geworden, dass alle Kinder eine Botschaft des Schöpfers in sich tragen und über die Kunstausbübung offenbaren. Knaben haben eine andere Diktionskraft als Mädchen – beide Stimm-Ausdrucksmöglichkeiten sind gleichwertig, aber nicht austauschbar

auf dem richtigen Wege, wird er selbst die Suche nach mehr physiologischer Erkenntnis nicht mehr aufgeben. Ein Rückfall in die Passivität der Musik-Rezeption wird von dem Schüler als Verlust des Natürlichen empfunden. Nicht die Schule des Belcanto, sondern organisch irreparable Schäden können den Ausbau der Stimme vereiteln. Elisabeth Fischer-Junghann fasst die Prinzipien der altitalienischen Stimmbildung im Gegenüber moderner Stimmschulung zusammen:

*„Ein Studium mit oft nur ein bis zwei Lektionen in der Woche reicht niemals aus. Tosi, Porpora, Garcia und alle großen Meister der Gesangkunst unterwiesen ihre Schüler täglich. Auch wir heute können nur zum Ziele kommen, wenn wir den Schüler möglichst täglich trainieren, um sein Ohr, seine Kehle und sein Klanggefühl zu erziehen....*

*Wenn wir vorurteilslos unsere deutschen Sänger mit der Spitzenklasse der Italiener oder Sänger vergleichen, die das Können der alten Schule noch haben, müssen wir feststellen, das die letzteren in der Beherrschung der Stimm-Mittel weit überlegen sind.... Was bei jungen deutschen Nachwuchssängern auffällt, ist, dass sie vom Wesentlichen des Singens nichts wissen, nämlich ihre Stimme auf dem Atem ausströmen zu lassen. Die meisten Stimmen sind unruhig und blutleer. Meist liegt das nicht am Stimm-Material, sondern an der mangelnden Schulung. ... Caruso: „Nur wer zu atmen versteht, versteht zu singen. Ihr Deutschen hättet viel mehr und viel schönere Stimmen, als man sie in Italien findet, aber ihr habt weit weniger Sänger, die singen können.“ ....Sehr viele Stimmen werden zu Grunde gerichtet, weil sie zu früh und falsch eingesetzt werden. Dramatische Rollen darf man keinem Sänger im Alter von knapp über 20 Jahren geben, weil diese jungen Stimmen noch nicht reif und entwickelt sind.... Jeder Kapellmeister, vor allem, wenn er Opern dirigieren will, muss sich mit der Gesangs-Stimme beschäftigen. Er muss wissen, was man von einer Stimme fordern kann und darf ...Ehe man sein Handwerk als Sänger beherrscht, werden alle Ausdrucksversuche Torso bleiben. Erst wenn man mit der Stimme frei schalten und walten kann, kommt jener herrliche Augenblick, der die innere Vorstellungskraft des Kunstwerkes in Klang umwandeln lässt. Um dies zu erreichen, gibt es nichts als Arbeit, Arbeit und Arbeit.“ (s. 30/31).*

## 2. Entscheidungsmöglichkeiten innerhalb des Angebotes physiologischer Gesangs-Kriterien

Machen wir uns die auf S. 10 vorgenommene Aufspaltung der vier, auf Stimmbildung bezogenen Gruppen zu Nutzen, so reicht die Kette ihrer jeweiligen dominanten Bezugspunkte vom beharrlich fixierten Eigenziel bis zur „legitimen“ Gesangsauffassung.

Clara Schlaffhorst und Hedwig Andersen bekennen sich nach jahrelanger praktischer Arbeit dazu, keine Atemgymnastik schulisch vermitteln zu wollen,

sondern es soll „mit allen Kräften danach gestrebt werden, die Atmungsbewegung in ihrer ganzen, dem Willen der Natur gemäßen Anlage wieder herzustellen. Mit einer Atmungsleistung, die nicht den höchsten Ansprüchen genügt, können wir uns heute nicht mehr zufrieden geben“ (S. 11, Begründungen hierzu s. S. 9).

Die Autorinnen weisen auf die schon mangelhafte Atmung beim Kleinkind hin (S. 15) und dass daraus resultierende Forderungen unerlässlich würden (S. 16), dass davon das „Sein oder Nichtsein des ganzen deutschen Volkes abhängt“ (S. 16). „Das Vorherrschen des geistigen Prinzips über das vitale hat zu einer Entgeistung der Natur geführt ..., z. B. in einer erschreckenden Zunahme von psychopathischen Kindern, vor allem in einer verheerenden Steigerung der Zahl lungenkranker Menschen“ (S. 16). Schlaffheit des Zwerchfells habe „... die Menschen zu dem scheußlichen Materialismus geführt..., der jede moralische Spannkraft fehlt und der letzten Endes all das Elend unserer Tage verschuldet hat. Der Zusammenbruch auf der ganzen Linie ist da – ihm wird der Untergang des Volkes folgen, wenn es nicht gelingt, das innere Leben wieder zu wecken und zu gebrauchen, das mit der Erschlaffung dieses wichtigen Muskelsystems und Gehirnzentren eingeschlossen, ja geradezu verkümmert ist“ (S. 29). Das Sprechenlernen des Kindes sei besonders dann negativ zu bewerten, „... wenn nämlich eine andere als die eingeborene Muttersprache zuerst gehört und gelernt wird“ (S. 36). „Die deutsche Seele bedarf der Kunst, der strengen Gesetzmäßigkeit, die der Gesang von der Stimme verlangt, um die Gesetzmäßigkeit der Natur zu finden... Die Stimme bringt jeder in höchster Vollkommenheit mit auf die Welt“ (S. 39). „...die Klüfte zwischen den Volksschichten werden nicht eher überbrückt werden, als bis die immer suchende Schul- und Erziehungsreform diesen Weg gefunden haben wird, der alle deutschen Kinder e r s t hinabführt zu den Wundern der eigenen Natur und zu den Tiefen der eigenen Lebensquelle, die uns allen gemeinsam strömt ... - ehe sie zu den Höhen der geistigen Bildung aufstreben dürfen, die zu erreichen nicht allen gegeben ist“ (S. 40).

Das Programm der Schule Schlaffhorst-Andersen umfasst in Kürze folgende Punkte:

- keine willkürlich vertiefte Einatmung (S. 18)
- willkürlich geregelte Ausatmung (S. 65,67),
- gemeinsames Üben von Atmung und Artikulation bei Schulkindern (S. 19)
- als Ersatz des Säuglingsschreiens systematische Stimmübung bei Kindern als Atemanleitung (S. 29),
- nicht Atemgymnastik, sondern Kunst des Atmens (S. 34)
- Formung des Charakters und Geistes zur Weckung und Erhaltung einer notwendigen Instinktsicherheit für „Reinheit des Blutes, der Muttersprache und der deutschen Kunst“ (S. 56); Nahrung des Verantwortungsgefühls gegenüber der eigenen Körper- und

Seelenbeschaffenheit, sowie derjenigen der Nachkommenschaft ... für die Kinder als werdende Bürger und Eltern und mithin für den Zukunftsstaat ...“ (S. 58).

Dieser Auffassung, insbesondere der eines nicht zuviel Einatmens (Schlaffhorst-Andersen S. 23)<sup>2</sup> setzt die Lehre des Yoga die *b e w u s s t e* Einatmung des Prama als Kraftspender entgegen. Dadurch ergeben sich übrigens die gleichen Erscheinungen wie bei der Belcanto-Atmung:

Anregung der Verdauungs- und Ausscheidungsorgane  
gesteigerte Vitalität,  
erhöhte Konzentrationskraft (vgl. Dunne S. 79-82)  
Stärkung der Atmungsorgane und der Stimmbänder sowie der  
Körperhaltung  
gesunder Hunger statt verführerischen Appetits, wenn man zur bewussten  
Tiefenatmung Schwimmübungen und disziplinierte  
Nahrungsauswahl im Sinne des Yoga hinzufügt  
(vgl. Yesudian/Haich S. 66-104, s. 111-128).

Betreffs der Lebenshaltung warnt Garcia: „Man vermeide vor allem Exzesse, Ausschweifungen jeder Art. Es gibt keine, die nicht unmittelbar eine unheilvolle Auswirkung auf die Stimmorgane hervorrufen“. (Franz Thomas S. 12).

Dem positiven Beitrag des bewussten Einatmens erschließt sich Fritz Vogt mit seinem schöpferischen Gesangsunterricht. Er strebt die Pflege des Atemapparates für die ganze Schulzeit an und erteilt auch Anweisungen, die das Klassensingen betreffen. Leider lässt sich kein systematisch-fortschrittlicher Übungscharakter nachweisen (vgl. Vogt S. 19).

Paul Neumann stellt 10 Übungsanregungen auf mit dem Vermerk: „Das Atmen ist das A und O aller Stimmbildung, allen Sprechens und Singens. Die Singfreude ist begrenzt, ein schönes Stimm-Material unausgewertet, wenn man die Ökonomie des Atmens nicht kennt“ (S. 4/5).

Olga Hensel weist indische Atmungslehren und „Stimmprinzipien“ (Glottisschlag?) als unnatürlich und schädlich zurück (vgl. S. 23.). Sie will der Atmung die größte Beachtung schenken (vgl. S. 21/22), aber keine Einatmung als ein sich Aufblasen, sondern Ausschalten der Verstandes- und Willenstätigkeit (vgl. S. 23). „Menschen, die vorwiegend geistig veranlagt sind, atmen nicht tief

---

<sup>2</sup> 1960 war ich Patient des Augenarztes Dr. v. Tippelskirch in Bad Eilsen. Morgendliche Gymnastik und zartes Atmen unter Anleitung einer hübschen Therapeutin steuerten zu meinem Wohlgefühl bei, wobei mir von Zwerchfell-Bauch-Flankenatmung niemand etwas verraten hat. Der Glaube an das Sendungsbewusstsein hat die Therapie mit der Luft germanischer Fluren veredelt – aber der Doktor (operierte mit 80 noch Grauen Star) imponierte uns jungen Leuten, wenn er mit seinem Wagen durch die Ortschaft herbeischoss.

genug, müssen also ihren Atem tiefer legen. Materiell Gerichtete haben mehr Bauch- als Brustkorbatmung“ (S. 24)<sup>3</sup>.

Josef Kemper schlägt eine stumme Vokalübung bei der Atmung vor (vgl. s. 20). Paul Nitsche baut sogar Konsonanten in die Atmung ein, um unnötiges Luftablassen zu vermeiden und die Atemstütze besser zu erwerben (vgl. S. 14 und 15). Besonders Nitsche versucht, mit Hilfe einer vokalisierten oder gesummen Melodie die völlige Ausatmung als Einatmungsreiz<sup>4</sup> zu benutzen und auf bewusste Einatmung verzichten zu wollen (vgl. S. 28/29) – (vgl. auch: Handbuch der Musikerziehung, S. 334). J. Müller begründet das passive Luftholen mit der über uns lastenden Luftsäule, die mit großer Kraft den Weg zu den Lungen finde, falls dort Luftbedarf sei (vgl. das Atlantisbuch der Musik, S. 633/634). – Offenbar hat Müller übersehen, dass der Körper mit dem Gähnvorgang gelegentlich das vollzieht, wozu der Gesangsschüler systematisch erzogen wird: Luft in sich aufzunehmen bis in den Unterleib!

Es ist nun leicht, die getrennt angesprochenen Auffassungen von Atmung ohne oder mit Stimmtätigkeit mit einigen kennzeichnenden Äußerungen altitalienischer Gesangsmeister zu vergleichen, um aus all diesen mehr oder minder brauchbaren Erkenntnissen außerhalb einer richtigen Stimmbildung die Möglichkeit erkennen zu können, die sich einerseits außerhalb, andererseits innerhalb der zu entschleiern und zu lösenden Problematik auftut: unbeabsichtigte teilweise Übereinstimmung bzw. Verkennung der Gesamtproblematik auf der einen Seite, stimmbildnerisch-fachinterne Erfahrungsgrundlagen und Verzicht auf schriftlich-theoretische Lösungsdarbietung, kurz Methoden genannt, auf der anderen Seite. Elisabeth Fischer-Junghann fasst die allgemeinen physiologischen Vorzüge des Sängeratems zusammen: „Das ruhige und tiefe Amen aus der Ferse, der Bauchmuskulatur und durch das Zwerchfell erfüllt den Menschen mit neuer Lebenskraft und versetzt ihn in einen gelockerten und entspannten Zustand. Das ist die Verfassung, die man braucht, um große Konzentrationen und Leistungen zu erreichen.... Der Sänger ist einer der wenigen Menschen, der noch das Zwerchfell und seine Wirkung auf den ganzen Organismus kennt. Alle großen Sänger und alle großen Gesangspädagogen haben die Wichtigkeit des Atmens für den Gesang erkannt“ (S. 35). Man könnte hinzufügen: Und für den Gesang diese entsprechende Atmung in Lehrbüchern zusammenzufassen, würde kein verantwortungsvoller Gesangspädagoge jemals versuchen. D a s muss eben erlernt werden -, heißt die Devise.

Dass umgekehrt die Kehlkopftätigkeit für gesunde Atmungsorgane zu sorgen hat, weist Alfred Thausing nach (s. Kapitel V.: „Das Leben der Schleimhaut“).

<sup>3</sup> Diese These lässt sich widerlegen, weil heute kaum noch ein Kind die Bauch-Flankenatmung nutzt und selbst Anästhesisten trocken hinwerfen: „Ich wusste gar nicht, dass die Atmung so wichtig ist!“ Dabei sei die Geistigkeit dieses Akademikers unbestritten!

<sup>4</sup> Ich habe Kirchenmusiker erlebt, die auf dieser Ebene chorische Stimmübungen provozieren wollten.

Durch die Kehlkopftätigkeit wird die für die Atmungsorgane geschaffene Schutzschicht der Schleimhaut in ständige Flüssigkeitsabsonderung gehalten. Dieser Schleim enthält die eingeatmeten schädlichen Teile der Luft und sprüht diese beim Singen und Sprechen wieder aus. Sonst geschieht es durch Husten und Räuspern. „Bei richtigem Zustand und richtiger Tätigkeit dieses Schutzapparates kann es zu keiner Schwankung und Störung der Gesundheit kommen“ (S. 108). Aber bei fast allen Kulturmenschen wird die Schleimhaut durch Untätigkeit der Singstimme in Unterfunktion versetzt. Umgekehrt heißt das, dass der Sänger so gut wie nie nachhaltig an den Atmungsorganen erkranken wird“ (vgl. Thausing S. 124).

Solche wechselseitige Funktion von Atmungs- und Stimmorgan lässt sich nur individuell schulen, und es steht jetzt zu fragen, in welchem Maße auch über eine „chorische“ Stimmbildung der Einstieg in das Erlernen der Anfangstechnik gelingen kann.

### 3. Möglichkeiten innerhalb einer chorischen Stimmbildung

Auch für eine Stimmbildung innerhalb des Chorsingens lassen sich zwei Auffassungen in Gegenposition bringen: Die eine versucht, Anleitungen zum Atmen und vokalisierendem Einsingen zu entwickeln, die andere kommt aus der berufssängerischen Praxis und trachtet, prinzipielle Zielangaben zu entwickeln und zu begründen.

Kurt Thomas beruft sich – ebenso wie die Autorinnen Schlaffhorst und Andersen – auf Leo Kofler, „dem Vater aller neueren Atemschulen“ (S. 76). Er wie auch Nitsche koppeln Atem- und Lippentätigkeit: Sie verlangen zur Unterstützung bzw. Heranbildung der Atemstütze Lippenpress-Übungen und Übungen an Hand der Vokale. Thomas empfiehlt das Ertasten der Kopfresonanz (vgl. S. 80), obgleich dies Hilfsmittel sind, die bei richtiger Benutzung der Atemstütze überflüssig sind. Ferner weist Thomas auf ein Austrocknen der Kehle hin und empfiehlt, gegen mangelnde Speichelbildung etwas zu sich zu nehmen, was die betreffenden Drüsen anregen soll (vgl. S. 80). Aus eigener Anschauung ist mir dieser Umstand aus früherem Chorsingen zwar bekannt, doch seit der vor ca. einem Jahr aufgenommenen Gesangsstudien gibt es kein Austrocknen der Mund- und Halspartien mehr. Bei einer normalen Schleimhauttätigkeit gibt es keine trockenen Stellen, außer, bei ständig offenem Munde, vielleicht kurzfristig der Gaumen. Der Verdacht liegt nahe, dass die von Kurt Thomas befürchtete Austrocknung die Folge unsachgemäßer Behandlung der Atmungsorgane sein könnte.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Einer A-Kirchenmusikerin (Studienort Karlsruhe) waren Gebote bzw. Verbote, etwas vor dem Konzert und nach dem Einsingen zu sich zu nehmen, wichtige Regeln: Ich habe mich nicht daran gehalten, da keine Probleme

Während noch Arno Stockmann sich mit einem Katecheten begnügt, der, voll ausgebildet, einigermaßen gut singen können müsse, wenn er ein „fröhliches Singen in der kirchlichen Unterweisung“ anstrebe, verlangt Mechthild Wenzel von Katecheten als dem singenden Vorbilde, nicht unbedingt „schön“ singen zu können, sondern technisch richtig. D. h., man muss die Funktion des Atemapparates, das lockere, natürliche Muskelspiel aller Stimmwerkzeuge an sich kontrollieren und beobachten lassen. Genau dies soll auch beim Liede angestrebt werden – zunächst durch das vorbildliche Singen des Erziehers, denn Kinder lernen Sprechen wie Singen durch Nachahmung (vgl. hierzu: „Der Kirchenmusiker“, 6/68 und 4/72).

Die von Mechthild Wenzel primär zu fördernden Gesangsfunktionen – wie sie dem Belcanto durchaus entsprechen – finden in Paul Gümmer's „Anregung für die Weiterarbeit an der eigenen Stimme wie für die richtige Beurteilung und gegebenen Falles Behandlung anderer Stimmen“ (vgl. S. 32) Aufklärung und Vertiefung der Problematik rechten Singens. Wohlgemerkt: Insgesamt stellt Gümmer Tiefenatmung und Atemstütze sowie die Kenntnis der Organfunktionen dem Singen voraus, um – an Hand geringer, prinzipieller Übungen, überhaupt zum Erwerb der Stimmempfindungen verhelfen zu können. Der Autor versucht – entsprechend der Vorübungen Lilly Lehmanns (vgl. Lehmann S. 6) – Kenntnisse zu vermitteln, mit deren Hilfe wir „Stimmfehler hören, erkennen und auch zu behandeln wissen. Erst dann, wenn wir Ursache und Wirkung genauestens erkannt haben, sind wir im Stande, bei uns selbst und später auch bei anderen die Hilfen anzuwenden, mit denen wir die Fehler beseitigen, um dadurch den Weg für aufbauende Arbeit freizumachen“ (S. 7).<sup>6</sup>

Der Aufforderungscharakter in Paul Gümmer's Niederschrift ist darum so groß, weil es dem Autor darauf ankommt, Kriterien an die Hand zu geben, die es dem Chorsänger ermöglichen sollen, zunächst an sich selbst die Voraussetzungen zum richtigen Singen geschehen zu lassen, diese aber zugleich auch bewusst mit zu verfolgen und sich ständig zu vergegenwärtigen. Gümmer scheute sich nicht, nach der Heinrich-Schütz-Woche 1937 in Bethel „Chorstimmbildungsfragen, die hier zutage traten, niederzuschreiben und zu beantworten“ (S. 5). Er stellt sich der Gefahr, sich auf Übertreibungen und Übersteigerungen einzulassen, „wie sie sich nur allzu leicht durch die Beschäftigung mit diesen Dingen einstellen“ (Kurt Thomas, s. 76), und fordert perfekte Atmung und die Beherrschung des Handwerklichen. Für Gümmer sind seine berufssängerischen Erfahrungen maßgebend, um die Voraussetzungen zum „schönen“, natürlichen Singen anstreben zu können (S. 7), die dem Klangideal des Belcanto wieder näherücken (vgl. S. 23).

---

<sup>6</sup> Ganz sicher muss ein Chorleiter in diesen Dingen firm sein; der Laie, sei er noch so gut für die Choraufgaben „präpariert“, kann sich durch Selbstkorrektur ohne ausreichende Kenntnis durch Eifer verkrampfen.

Wenngleich Gümmer den Glottis-Schlag ablehnt (hierzu Garcia: „Man ergreife die Töne rein und nur durch Glottis-Anschlag“ (Franz Thomas, S. 24)), steht er zu einem wesentlichen Punkte in der altitalienischen Gesangsschulung: „... die „Atemstütze“ kann nur am Ton selbst geschult werden, weil sie das Wesentliche des idealen Tones ist“ (S. 29).

Gümmers Beitrag ist geeignet, dem Chorsänger nicht nur an einer zunehmenden Schwierigkeit der Literatur, sondern auch für den eigenen stimmbildnerischen Fortschritt reifen zu lassen. Wer seine Stimme beherrschen lernt, lernt damit die vielseitigen Ausdrucksmöglichkeiten eines Tones zu schätzen, mehr oder weniger anzuwenden, wo es auch im Chore von Nutzen sein wird.

## II. Folgen einer richtigen Stimmbildung für den seelischen Bereich

### 1. Allgemeinphysiologisches

In die Grundsatz-Frage unserer Gegenwart, was denn nun alles an Akustischem unter „Musik“ einzuordnen sei, passt auch die allgemeine Unsicherheit auf musikpsychologischer Ebene hinein. Dem breiten Verlangen, mit „unverrückbaren, ewigen Schönheitsgesetzen“ operieren zu dürfen, stellt sich der avantgardistische Einspruch als das andere Extrem –: soll sich das wahre Gefühlvolle irgendwie legitimieren und gar unantastbar sein, verlangt die gegensätzliche Meinung, zu entromantisieren, zu entrümpeln, und wen wundert's, wenn solche Widersetzlichkeiten zu einem Politikum zugespitzt werden!

Schallereignisse lassen sich in Geräusche und Töne aufspalten. Geräusche setzen sich aus unperiodischen, Töne aus periodischen Schwingungen zusammen. Dabei spielen eine Rolle die Höhe, Stärke, Dauer, Farbe, und für die Musik ist das „Nacheinander von Schalleindrücken mit ihrer besonderen Gestaltqualität: Melodie, Rhythmus, Takt, Tempo“ (Kesselring S. 41 wichtig. Entscheidend für dieses Nacheinander ist, dass wir die Abfolge von Tönen als eine Ganzheit empfinden und nicht als das Nacheinander von Elementen (vgl. Lersch S. 371).

Wie hängt nun Atmung mit Tongebung zusammen? – Panconelli-Calzia unterscheidet zwischen der stummen Atmung und der Stimmatmung, weil in ersterer die neutrale Tätigkeit im allgemeinen inhibierend, in zweiter Atmungsform jedoch vom Willen abhängig zu sehen ist – sie erfolgt kortikal und unter strenger Kontrolle (z. B. beim Sprechen). „Die bisherigen „klassischen Atmungsregeln“ betreffs der stummen Atmung gelten also nicht mehr für die Stimmatmung. Für die praktischen Pädagogen haben die hier angeführten Beispiele Wert, insofern aus ihnen hervorgeht, dass nur eine, wenn auch „ausgezeichnete“ stumme Atmung noch lange nicht eine zuverlässige Unterlage für die Beurteilung einer Stimmatmung ist“ („Atem“, 3/62, S. 3).

H.J. Moser unterscheidet Begabung und Talent zum Singen, indem für ihn Talent bedeute, eine Empfindlichkeit des Nervensystems zu besitzen, dass er (der Berufssänger ist gemeint) alle jenen Erregungen noch einmal mitzumachen vermag, aus denen das Kunstwerk selbst einst entstanden ist .... „Mimesis, Verstellung ist eben im höchsten Sinn die Wurzel jedes künstlerischen Nachschaffens“ (S. 15). Unter Begabung versteht Moser die „Fähigkeit, diese Gefühle zum **A u s d r u c k** zu bringen“ (S. 15). Dazu gehört, das merkwürdig gute Gedächtnis der Muskeln für das, „was ihnen aus alter Gewohnheit bequem ist“ (S. 15), d.h., die schlechten Angewohnungen der Muskelbewegungen, systematisch auszuschalten. Das ist um so schwerer, weil man die zum Singen benötigten Muskeln nicht sehen kann. Deshalb solle man nicht hier und da als Lehrer Fehler verbessern, sondern die Stimmbildung aus den elementarsten Vorgängen, ohne irgend etwas voraussetzen zu wollen, allmählich aufbauen (vgl. S. 15). Vorwiegend sei an den Mechanismus des Singens zu denken und dem klanglichen Bilde nur die Rolle eines Prüfsteines für den richtigen Verlauf der Muskelbewegungen zuzuerkennen (vgl. S. 16). – Auch die heute angewandte altitalienische Gesangsschulung beginnt mit dem „Abräumen“ sämtlicher Sing- und Klangvorstellungen, vermittelt dem Schüler aber dafür das Gefühl für ungeahnte Kräfte reserven, die aufzuschließen sind.

Singen ist keineswegs Angelegenheit nur starker Konstitutionen. Was beim Singen „...durch Rumpfkontraktionen und Kehlkopfwiderstand geleistet wird, bleibt dem Herzen und den Arterien erspart“. Deshalb können auch schwächliche Menschen, denen sonst alle Arbeit schnell zuviel wird, Stimmanstrengungen jeden Grades aushalten, den der Kehlkopf hergibt“ (Thausing, S. 127). Ein solcher „Auftrieb“ bleibt für die gesamte Willenshaltung sicherlich nicht ohne positive Folgen. „Die für die Stimmbildung letztlich notwendige Leistung ist ... die Beeinflussung des unwillkürlichen Antriebes der Kehlkopfmuskulatur über das Nervenzentrum, das selber über das Gehör gesteuert wird“ (Fischer-Junghann S. 42). „Da heute wahrscheinlich der größte Teil der jungen Menschen eine Degeneration des Atemapparates zeigt, muss der Lehrer sofort beginnen, den Atemvorgang zu aktivieren“ (ebenda, S. 43). „Die Entspannung muss stets an der Spannung geübt werden; der junge Sänger muss sofort erleben, welche Intensität zum Singen gehört“ (ebenda, S. 44). Fischer-Junghann stellt dem Prinzip der Spannung und Entspannung ein Zitat (Goethe) voran: „Spannung ist der indifferent scheinende Zustand eines energischen Wesens, in völliger Bereitschaft, sich zu manifestieren, zu differenzieren, zu polarisieren (s. S. 41).

## 2. Entwicklungspsychologisches

Auge und Ohr sind bei der Geburt funktionstüchtig, doch das Großhirn beteiligt sich noch nicht. Dafür herrschen die niederen Sinnesorgan-Funktionen (Geruch, Geschmack und Hauterlebnisse) noch vor. Reize, die von Auge und Ohr aufge-

nommen und weitervermittelt werden, haben anfangs eine andere Bedeutung als in der späteren Entwicklung (vgl. Dührssen S. 12-14).

Ein Kind kommt durch Singen, nicht etwa im Umgang mit Musikinstrumenten, zu musikalischer Produktion. Kinder singen viel; zu Beginn des 3. Lebensjahres können (in erkennbarer Weise) Liedchen entstehen (vgl. Hansen S 101). Singen ist „in die ganzheitlichen Zusammenhänge kindlichen Erlebens viel inniger eingebettet ... und (erhält) ... seine Erlebnisqualität weit stärker durch dieses Verflochtensein..., als der Erwachsene noch zu erleben vermag. Singen gehört eben zu bestimmten Situationen des Kindes dazu; es trägt zu ihrer Füllehaltigkeit bei und existiert gleichsam nur in ihrem Schatten. Aus diesen Situationen herausgelöst, ist Singen für das Kind sinnlos“ (Hansen S. 102).

Während Hansen nun das Wachstum des Singens in Richtung auf Intelligenzzunahme untersucht, muss noch eine andere, vielleicht sehr wichtige Erscheinung betrachtet werden.

Beim Übergang vom Schau- zum Greifalter ist wohl sicher, dass sich das Kind einer Schallquelle zuwendet. Sehr wahrscheinlich ist aber, dass eine Raumorientierung, wie sie der Gesangsschüler erst einmal wiederfinden muss, wenn seine Stimme wachsen soll, bereits viel früher zu vermuten ist – möglicherweise an das Schreien des Säuglings gekoppelt. Das heißt, dass neben den Hauterlebnissen der Antwortmechanismus erzeugter und zurückgeworfener Schallwellen ein vom ersten Tage an lebenswichtiges Orientierungsmittel ist. Die oft scharf gezeichneten Gesichtszüge der Blinden deuten auf kein misstrauisches oder gereiztes Grundverhalten wie beim tauben Menschen; für den Blinden sind die akustischen Orientierungsmittel ausreichend, um sich von der Mitwelt nicht abgeschnitten zu fühlen. Taubheit ist, so unglaublich es klingen mag, das für die Kommunikation schwerere Übel. Und es scheint dadurch erklärbar, dass jeder Neugeborene vielleicht doch seinem visuellen Vermögen später nachstrebt als dem Schreierlebnis, körpereigen und raumorientierend zugleich. Im Schrei des Säuglings scheint nicht nur nach Essen, Trinken oder Hygiene verlangt, sondern eine völlig andersartige Raumresonanz aufgenommen zu werden, als das im vorgeburtlichen Stadium je möglich sein könnte. Ein derart gegensätzlicher Wechsel zweier Welten müssten jedenfalls im ganzheitlichen Erleben des Neugeborenen Symptome vermuten lassen, ähnlich einer hier eingebrachten Hypothese, die dadurch gerechtfertigt wird, dass der Sänger ja auch in seinem Körperverhalten das Vermögen des Säuglings zurückerobert, die Stimmbänder stundenlang zu strapazieren, ohne ihnen im geringsten zu schaden.

Hansen weist nach, dass Kinder „vorwiegend gefühlshaltig, physiognomisch erleben“ (S. 107), so dass hohe Töne als hell, freundlich und dennoch positiv empfunden werden, während tiefe Töne bisweilen Tränenausbrüche verursachen (vgl. Hansen S. 107). Offenbar tragen tiefe Töne zur Indifferenz einer Schall-

quelle bei, haben also beunruhigenden Charakter für das Kind. Aber merkwürdig ist, dass zur Blütezeit der altitalienischen Gesangsliteratur Alt und Bass die Nebenrollen zugewiesen wurden; sie mussten Spaßmacher oder Bösewichter darstellen. „Träger dieser Rollen besaßen im 17. und 18. Jahrhundert nie die Geltung von Sopranistinnen und Kastraten“ (vgl. Herzfeld S. 50). Dieser „Zufall“ ist nichts weniger als die Folge einer naturhaften Eingebundenheit in das primäre Bevorzugen heller Stimmen, obgleich auch Altisten und Bassisten eine ausgezeichnete Ausbildung erhalten haben. „Als Charles Burney im 18. Jahrhundert die Stadt am Fuße des Versuvs besuchte, fiel ihm auf, dass sich die Menschen, wenn sie Arm in Arm spazieren gingen, unterhielten, als stürzten sie im Duell aufeinander“ (Herzfeld S. 53). Aus diesem Zwerchfell-Singen und – Sprechen lebte die Neapolitanische Oper (ebenda). Es ist offenkundig, dass mit der Erlangung einer wahren Kunst des Singens die Fähigkeiten zurückgewonnen werden, die man als Säugling besaß, und dass eine Parallele des sängerischen Suchens der Raumresonanz zur kindlichen Suche nach Grenzen der Eingebettetheit in den unermesslichen Raum nach der Geburt vermutbar ist. Ebenfalls eine Parallele ist im Leben des Kindes selbst denkbar: dass der Zwang, sich durch häufiges Wechseln vertrauter Räumlichkeiten durch Umorientierung aus etwaigen Ängstigungen befreien zu müssen, ebenso schädlich ist wie das in Frage Stellen (in der Schulzeit) einer kindlich notwendigen Kultureingebettetheit. Solche Kulturentwurzelungen sind übrigens nicht nur in entwicklungspsychologischer Hinsicht zurückzuweisen – sie sind ein charakterologisches Problem.

### 3. Charakterologisches

Nützen die Geräusche des „Sich-Zurechtfinden-in-Nah-und-Fernraum“ (Lersch S. 361), so dienen die Töne „der Kommunikation mit Wesen gleicher Art“ – sie „stiften im Lebenszusammenhang eine Beziehung des Miteinanderseins“ (Lersch 361). Tiere verfügen über Warn- und Lockrufe; der Mensch besitzt eine individuelle Intonation und Artikulation mit einem Tongehalt in den Vokalen, die besonders beim Singen zum Tragen kommen. Darin sind – für den Blinden kommt das Individuelle der Bewegungsweise hinzu – informative „Vorhersagbarkeitsmerkmale“ für mitmenschliches Wollen und Sein enthalten, die, wenn sie fehlen (durch Ertaubung) zu Misstrauen und Gereiztheit führen müssen. Menschen „leiden darunter, aus dem wesentlich durch das Gehör vermittelten sozialen Bereich ausgeschlossen zu sein“ (Lersch S. 362). Schweigen also vermauert nicht allein die logische Gedankenwelt, sondern das helfende Vorwegspüren der charakteristischen stimmlichen Intonation vor einer Absichtverwirklichung. Schweigen kann zu einer maßlosen mitmenschlichen Überforderung gemacht werden.

Der vieldeutig getönte Schreiklang des Kindes, der in mehrfacher Weise mit der Um-Welt kommuniziert, steigert sich, unabhängig von Sprache, durch das Singen – bis hin zur Perfektion des Berufssängers.

„... jeder Mensch trägt die vox humana in sich, auch wenn sie völlig unentwickelt, sich kaum ihres Vorhandenseins bewusst ist..., aber ihr Dasein äußert sich in einer ganz besonders gesteigerten Empfindlichkeit und Aufnahme-fähigkeit des Hörers für die Kräfte, die ihm durch den Sänger vermittelt werden, er gerät viel leichter in die Schwingungen, die an ihn herangetragen werden, weil sein eigener artverwandter Apparat erregt wird, unbewusst mitsingend reagiert. Es besteht im Körper eine Bereitschaft zum Singen, wenn sie durch Gesang angerührt wird; die Rückstrahlung der Hörermasse auf den Sänger ist daher zweifellos stärker als bei jedem anderen Künstler und multipliziert die Leistung....“ (Schwientek-Württemberg, unveröffentlicht).<sup>7</sup>

Wie der Sänger sein Publikum durch den Aufforderungscharakter des Singens zu sozialisieren vermag, so richtet auch das Kind mit seinem, ihm voll zur Verfügung stehenden Organismus seinen Appell an die Mitwelt. Sehr wahrscheinlich wird es spüren, noch bevor sich der Erwachsene ihm sichtbar zuwendet, ob sein Schreien verstanden worden ist, und so wird auch begreiflich, warum dieses Schreien nicht immer auf diese Weise ernst genommen zu werden braucht – weil sich das Kind in der häuslichen Sozietät geborgen fühlt. Darf man – im Sinne eines Gestaltungsprinzips (vgl. hier Lersch S. 379) – vermuten, dass sich der kindliche Ruf nach Erwidern durch die Mitwelt lediglich als Frage äußert, in welcher schon das Schema vorentworfen liegt, in das sich das Erfragte einordnen muss, so kann dies, auf die einfachsten Bedürfnisse des Kindes bezogen, die Anzahl derjenigen regulieren helfen, die „befugt“ sind, auf diese Frage einzugehen. Dann aber, wenn im Schreien das Schema nicht mehr antizipiert sein kann, entspricht es dem kindlichen Weltgefühl, das innigste Zuneigung und vorbehaltloses Einverständnis zur hilflosen Lebenslage des Kindes benötigt. Jeder Mensch braucht eine positive Antwort auf sein Ich, und warum soll nicht der Neugeborene sein „Zurechtfinden“ in räumliche Messbarkeit auditiv aktivieren? Singen auf höchster künstlerischer Ebene und Schreien am Anfang des Lebens sind von hohem Wert, weil das Wiederfinden des Ichs in der Sozietät Freude auslöst und das Selbstsein multipliziert. Auch die schaffende Teilhabe wirkt in der Freude, in der uneigennützigsten Tat sein totales Ich wiederfinden zu können, mit einem enormen Durchhaltevermögen ein Leben lang. Einem solchen Handeln steht allerdings der bloße Leistungsehrgeiz entgegen (vgl. hierzu Lersch S. 191-192 sowie S. 271).<sup>8</sup>

<sup>7</sup> In Phasen der emotionalen Verödung bringen mich die Stimmen Josef Greindls und vor allem Dietrich Fischer-Dieskaus in einen Atemzustand, der mir die körpereigene Stimmtiefe wieder vermittelt. Es ist das zum selber Singen vorbereitende Hören der Meister

<sup>8</sup> Wer das Schreien eines Kindes nicht ernst zu nehmen braucht, hat selbst kein Stimmrecht mehr

Um sich dem Singen verschließen zu können, muss man entweder von Kind auf entmutigt worden sein oder sich als Nihilist bekennen. Man kann ein Kind durch zu frühes Anhören-Müssen „guter Musik“ überfordern oder ihm andererseits den Mut in der Schule nehmen, indem man sein Singen abqualifiziert. Der junge Mensch kann durch innere Verkrampfung jegliche Freude an Musik verlieren (vgl. Hansen S. 111-112), er wird vor dem „pathologischen“ Klang seiner Stimme erschrecken, und er kann durch das Unechte einer missverstandenen Hausmusik, durch gespreizte Moral des guten Tones etc. abgestoßen werden. Nicht selten ist dann die Reaktion ein gewisser Stolz, nicht „musikalisch“ zu sein – als habe er lästige Emotionalität glücklich hinter sich gelassen.

Eine Absage an das Singen aus einer „Weltdurchstimmtheit“ des Nihilismus heraus (vgl. Lersch S. 341) ist unwiderruflich. Da alle Freiheit über eine Gerichtetheit verfügt, kann eine Weltanschauung nicht in Widerspruch zu sich selbst gebracht werden. Das bedeutet, dass die Freiheit des Nihilisten, singen zu wollen, ein Akt wider seine Weltdurchstimmtheit ist und kann nicht durchgehalten werden. Denn für das „Weltgefühl des Nihilismus gibt es nichts, was den Menschen über sich selbst hinausruft ...“, so liegt dem Nihilismus zugrunde eine Verarmung des Gemütes, insonderheit ein Verlust der Liebesfähigkeit und der Fähigkeit zu religiösem Erleben ...“ (Lersch S. 342). Im äußersten Falle bleibt der Dialog des Nihilisten mit der Welt zwar ernstlich bestehen, aber zur Rückkopplung lebensbejahender physisch-psychischer Funktionsabläufe durch das Singen als Dialog zwischen Sänger, Hörer und Sänger usf. kommt es nicht mehr. Eine Haltung, die sich darin genug tut, „die Sinnlosigkeit des Lebens und der Welt ohne Illusionen zu durchschauen und sich mit einem Lächeln der Ironie und des Sarkasmus über der Bodenlosigkeit des Nichts zu halten“ (Lersch S. 342), lässt das Austasten zwischenmenschlicher Räumlichkeiten durch Gesang erstarren. – In allem bleibt die Frage offen, ob der Nihilismus den Verlust des Singens oder aber der Verlust der Freude am Gesang das nihilistische Weltgefühl nach sich ziehe!

#### 4. Therapeutische Möglichkeiten der Stimmbildung

Nicht erst Intonation und Artikulation der menschlichen Stimme, sondern die Atmung lässt Nachforschungen über seelische Gestimmtheiten zu.

Neben der Unterscheidung einer stummen von der Stimmatmung durch Pannonelli-Calzia (s. S. 36) weist G.A.Roeser den Atemrhythmus verschiedener Menschen bei jeweils anderen Tätigkeiten nach: Er zeichnet die Atemkurven nach während eines Gesprächs, vor und während des „Steckenpferdes“, während vier verschiedener Musikstücke und stets mit anderen Kurvenverläufen.

Im Rahmen einer Nur-Atemtherapie weist Martin Mehl an eindrucksvollen Fotografien den Heilprozess einer Rückgradverkrümmung nach. Die Miss-

bildung ist nach ca. acht Wochen noch kaum zu vermuten. Da eine Atmungs-Orthopädie mit dem aktiven Einsatz des Patienten arbeitet, der Wille also gesteuert wird in Richtung auf bewusste Atemführung, wird deutlich, welche Bedeutung die Kombination von Atmung und Stimme haben muss.

Alfred Thausing stellt fest, dass durch die Heilkraft des Gesanges Bronchektasie, Asthma, Lungentuberkulose, überhöhter Blutdruck, Schilddrüsenleiden (insgesamt die innere Sekretion) mit Erfolg angegangen werden können. Seiner Meinung nach nimmt der Kehlkopf eine Ausnahmestellung im vegetativen Nervensystem ein, weil es „das einzige stark arbeitende muskuläre, vom Willen beherrschte Organ“ (S 133) ist. „Diese Tatsache kann unmöglich allein stehen. Sie muss ihre Konsequenzen haben ... - dass der Mensch ... von Anbeginn seiner Entwicklung ... dem Kehlkopf und seiner großen, geistig geleiteten Tätigkeit des Gesanges ein immer mehr sich verstärkender, führender und steuernder Einfluss inmitten des vierteiligen Getriebes der inneren Organe zugefallen ist, und dass mit ihm und durch ihn das geistige Leben des Menschen einen überall hin wirkenden Einfluss auf den gesamten Lebensprozess im Sinne seines richtigen, gesunden Verlaufes gewonnen hat. Unter diesem Gesichtspunkt lässt sich die Sängerstimme als die bewusst gewordene Kraft des gesamten vegetativen Bereiches beurteilen“ (S. 133). – Welche Konsequenzen hat nun das Singen für eine Musiktherapie erbracht?

In der Zeitschrift „Musik und Bildung“ geht es Hans-Jürgen Möller zunächst um eine Messbarkeit des Musikerlebens, um verlässliche Fakten für eine Therapie mit Musik zu bekommen. Zur Musikproduktion meint der Autor, besonders Singen sei beliebt, da die Stimme das ursprüngliche Ausdrucksorgan des Menschen darstelle, sowie Orff-Instrumente und Handglocken (vgl. S 406).

Alfred Schmölz sagt über das Problem der Vorsorge: „Wir glauben als moderne Therapeuten durchaus an die Wesenszusammenhänge zwischen Mensch und Musik, müssen aber nach Methoden und Mitteln suchen, um die zerrissenen Fäden wieder zu knüpfen; und was vielleicht eine zu intellektualistisch ausgerichtete Erziehung versäumte – eine lebensvolle, den ganzen Menschen erfassende Pädagogik wäre wohl u.a. eine natürliche Prophylaxe gegen psychische Störungen – müssen wir mit großer Behutsamkeit bei gleichzeitiger Konsequenz nachholen (S. 408).

Fritz Hartmann beurteilt die Kunst als Medium, das seine Funktion darin sehen soll, für ein „quasi absichtsloses Suchen nach allgemeinen Zielen der Erfüllung“ (S. 417. „Wie Denken ein Probehandeln ist, so können Zuschauer und Zuhörer ein Probefühlen, ein Probeerleben sein, durch positive oder negative Identifikation, Sichhineinversetzen, Sichstellen. Wo sich diese Auseinandersetzung abspielt, schließen wir aus den Formen, in denen sie in ein Bewusstsein eindringen (Lust-Unlust, leidenschaftliche Ablehnung oder Begeisterung, Befrie-

digung-Enttäuschung). Was dann über Kunst gesagt oder geschrieben wird, was dann in ihr mit Menschen geschieht, ist ein dürftiger verbaler Überbau, der vom eigentlichen Geschehen kaum etwas übriglässt oder wiedergibt“ (S. 184/185) - Wir meinen, nur die exakte Kenntnis kompositorischer Besonderheiten lasse auf die Absicht der Mittel und damit auf die Aussagestärke, wie sie der Komponist gemeint hat, schließen. Zumindest kann Musik nicht in Form eines effektiven Probehandelns benutzt werden, sei es auf dem höchst unsicheren Gebiet der Therapie beim Menschen oder zur Steigerung der Produktivität der „Nutztiere“. Musiktherapie muss mit dem Fachurteil des Musikdidaktikers etwa rechnen wollen, wenn es um Anwendungsplanungen gehen soll.

Wilhelm Keller hält das Liedersingen nach standardisierten Liederbüchern, womöglich noch mit etwas Notenkunde, Kreisspiel und Reigentanz, für unzureichend, oft schädlich für heil- und sozialpädagogische Zwecke. Keller unterstützt Hartmanns Auffassung, indem er glaubt, dass es nicht um Musik, sondern um Behinderte gehe. Jedes musikalische Mittel ist recht, solange es eine Therapie durch freudig erlebte Musik sei, eine Medizin, die niemals schlecht schmecken dürfe, die zum Zusammenleben untereinander und mit den Erziehern beitragen soll (vgl. S. 419-423). Ein Hinweis über eine prinzipielle Singstimme ist für Keller nicht gegeben.

Aus dem Kongressbericht des ersten deutschen Kongresses für Musiktherapie 1971 sind einige Vorträge interessant. D. H.H. Tourma geht vom Klang als dem Produkt des menschlichen Verhaltens aus. Danach gibt es ein körperliches, soziales und verbales Ausdrucksverhalten (vgl. S. 424,6). Tourma will nicht nur Hören, sondern ein Erlebnis der Gesamtsituation, eine Heilungszeremonie, wie sie die Schallplatte nicht bringen kann (vgl. 424). Dr. Jädicke strebt Lockerung und selbstschöpferisches Tun durch Gruppensingen an (vgl. S. 425,2). – Dorothea Celler verweist auf die präorale Phase in der kindlichen Entwicklung und betont die Rolle der akustischen Kommunikation besonders für die Emotionalität des Menschen (vgl. S. 425,2). – „Gruppenimprovisationen ... als freie, spielerische Äußerung in Klängen und Geräuschen ohne Leistungsforderung“ wird von Hengesbach befürwortet (S. 425,2), und Schmölz bringt eine grobe Faustregel: „Nicht zu laut, nicht zu schnell, nicht zu lang“ (S. 425,4). In einem Gesamttherapieplan, der auszuarbeiten noch nicht gelang, wird man wohl alle verfügbaren Methoden anwenden, „jedoch mit Betonung der aktiv produzierenden Improvisationsmethode als Ausdrucksformung und nonverbale Kommunikation“ (S. 462,2).- Hildegard Weber will Musik prophylaktisch als Therapie auch auf Gesunde anwenden, besonders auf Kinder, „die immer mehr in den Sog der Zivilisationsschaden von heute geraten“ (S. 428,1).

Auf Grund dieser zusammengetragenen musiktherapeutischen Richtungen muss klar werden, dass weder eine eindeutige Wegweisung möglich ist noch der Nutzen der Stimmbildung mit den Kranken erprobt worden. Sicherlich gibt es

solche Versuche. Aber sie sind auf diesem Kongress offenbar nicht ausdrücklich zur Sprache gekommen. Die Zielangabe, wie sie nach dem derzeitigen Stand der Musiktherapie möglich wird, fasst Hans-Jürgen Möller wie folgt zusammen:

„Folgende Faktoren werden als zumindest positive Beeinflussung des Krankheitsbildes angestrebt und erreicht:

- Verbesserung der sozialen Kontaktfähigkeit und Zuwendung zur Außenwelt
- Aktivierung der Emotionalität und Provokation des Unbewussten
- Lösung von Angst und Verkrampfung
- Integration der Motorik
- Antriebssteigerung und Entbindung kreativer Potenzen bzw. seelisch-körperliche Ruhigstellung des Patienten (S. 406,6).

Neben vielen anderen Problemen, die zu lösen sind, wird auch – vielleicht besonders – auf dem Gebiet einer zum Singen aktivierten Stimme zu prüfen sein, in welchem Maße die Prinzipien einer gründlichen Stimmbildung dazu beitragen können, „die ungenügende wissenschaftliche Erforschung des Musik-Erlebens, die schlechte Vorherbestimmbarkeit musikalischer Wirkungen infolge eines starken Individualfaktors, die bisher noch unausgebaute praktische Methodik, die insuffiziente statistische Verifizierbarkeit und die Frage der Spezifität der Musiktherapie“ (Möller S. 406,9) aufzuhellen, um die Möglichkeiten zur Heilung durch Musik zu verbreitern und zu vertiefen. –

### III. Vergleich der Stimmbildungs-Prinzipien mit Werken der Musik-Didaktik

#### 1. Die Auffassungen von Stimmbildung und deren Verwirklichung im Unterricht

Hans Fischer und August Blank weisen auf die sehr wichtige Rolle des Lehrers als des Vormachenden hin. Ihr Ziel ist die Rückgewinnung der Säuglingsatmung. „Das Leben des Säuglings hat sein Zentrum im freien Spiel der Flanken und des atembewegten Leibes, nicht in den noch unausgebildeten Funktionen des Gehirns.... Die Stimmbänder wachsen und sind durch den gelallten Laut und später durch das gesprochene und in ihren Möglichkeiten nicht voll ausgenutzt ..... Aus der Anatomie des menschlichen Klangapparates und seiner Physiologie ergibt sich mit zunehmendem Alter naturnotwendig das Singen“ (S. 393). Blank sieht angesichts der Zivilisationseinflüsse, durch die das Zwerchfell

wenig arbeitet, den Ansatz für eine Aktivierungsarbeit bezüglich der Stimme (vgl. S. 129).<sup>9</sup>

Wenn eine chorische Stimmbildung – als der einzig möglichen im Musikunterricht – konsequent durchgeführt werde, falle dem Gesangslehrer sogar teilweise die beratende und heilende Arbeit eines Arztes zu, meint Paul Nitsche (vgl. S. 327 im Handbuch). Für ihn muss der Lehrer nicht den Operngesang, sondern die schlichte Singweise einer gesunden Kinderstimme bevorzugen wollen. Er braucht also keine gründliche Stimmbildung (vgl. S. 330). Zu empfehlen sei das „horchende Singen“ – das „reine“ Singen soll durch die Stille vorbereitet werden, „in die man dann vorsichtig hineinsingt“ (S. 331). Der leise Ton aber, der den menschlichen „Säulenbau“ erfüllen soll (vgl. S. 332), reicht deshalb nicht aus, weil Nitsche, wie wir bereits erfahren haben, den „geholtten“, also bewussten Atem nicht wünscht (vgl. S. 334). Das hindert Nitsche nicht, das Singen – mit gutem Grunde – als Mittel gegen eine „so sehr beklagte geistige Müdigkeit im wissenschaftlichen Unterricht“ gegen „Ermahnungen und Strafen“ (S. 337) ins Feld zu führen. –

Josef Kemper will die einmal geweckte Freude am schönen Singen nicht durch voreilige stimmtechnische Übungen ersticken. Er empfiehlt eine dementsprechend aufgelockerte Methode des Lehrers (vgl. S. 7).

In den gesamtdidaktischen Untersuchungen erblickt Siegfried Vogelsänger den Schwerpunkt des Singens in der Grundschule (vgl. S. 175). Er glaubt, dass eine intensive Stimmschulung ebensowenig Aufgabe des Klassenunterrichtes sei wie „eine stärkere Berücksichtigung der sprachlichen Erziehung innerhalb der musikalischen Grundausbildung - .... – die Behebung von Stimmschäden und Gewohnheitsfehlern aus Umgangssprache und Dialekt“ (S. 177). Alle Übungen seien für Tonbildung, Dynamik und Artikulation gedacht und stünden „im engen Kontakt mit einem zu erarbeitenden Vokalwerk“ (S. 178) wie Lied, Kunstlied oder mehrstimmigem Satz. Stimmbildung sei eine Nebensache (ebenda).<sup>10</sup>

Heinz Antholz versucht in seiner Didaktik Befürchtungen zu zerstreuen, die sich auf eine vernachlässigte Stimmpflege gegenüber den bevorzugten Hörübungen beziehen. Es könnten in die Etüden Vokalisationsübungen eingebaut werden; auch solle die Stimmkultur stets Gegenstand der Hörkontrolle sein (vgl. S. 185).

<sup>9</sup> Es wird aufgefallen sein, dass man zwar die Unterschiede der Atmung zwischen Säugling und späterem Kindesalter bemerkt hat, aber nicht untersuchte, ab welchem Alter die Bauchatmung verschwindet und was dafür die Ursachen sind. Meine Vermutung: Die frühkindliche Verwaisung durch Überstellung durch die „arbeitenden Mütter“ in außerfamiliäre Gruppen wird wohl die Hauptursache dafür sein, dass durch die existenziell erlebte Angst das Kind sich in sich selbst zurückzieht.

<sup>10</sup> In meiner Rücksprache mit meiner Gesangslehrerin am 05.02.2013 berichtete mir diese, dass vielfach Frauen als ihre Schülerinnen aufgaben, wenn in der Stimmbildung auch psychische Einschränkungen angegangen werden müssten. Aus Angst, in sich hineinsehen lassen zu müssen, träten sie die Flucht an. Welche Auswirkungen hätte dies für die Besetzung der Grundschule durch weibliche Lehrkräfte, sollten diese das „Singen“ fördern wollen?

Michael Alt erhofft durch die Freude an der steigenden Leistung im Erarbeiten eines Vokalwerkes eine entscheidende Motivation zur Singstunde (vgl. S. 53). Dafür setzt Alt Leistungsforderungen dem künstlerisch unprofilierten Singen „oder einer nur auf Interesse zielenden Werkbetrachtung“ (S. 54), auch zum Zwecke der elitären Heranbildung der Besten, mit Nachdruck entgegen (vgl. S. 54), allerdings mehr durch Instrumentalgruppen als durch die Stimme (vgl. S. 55).

Um „die archaische Simultangestalt von musikalischen, sprachlichen und bewegungshaft-tänzerischen Darstellungsweisen neu zu formen (C. Thomas S. 96), um tiefgreifende Störungen im Bewegungsablauf des heutigen Menschen überwinden zu helfen, bricht Claus Thomas mit konventionellen didaktischen Vorstellungen. Seine Atem-Übungen, von einer Sprechpädagogik her zu denken, sind stumme Atmungen; der Autor wehrt sich gegen „eine technische Stütze des Tones auf einem trainierten langen Atem“ (S. 104).

Die Autoren der „Sequenzen – Musik – Sekundarstufe 1 – Informationen 1“ klammern das Singen aus ihren Betrachtungen zu Gunsten einer modernen kompositorischen Entwicklung aus, von der der Musikunterricht bis vor kurzem kaum Notiz genommen habe, was dann auch als „die entscheidende Ursache für die unzulängliche Wirkung des Musikunterrichtes und für seine allgemeine Geringschätzung angesehen werden“ (S. 5) muss. Die Forderung lautet demnach: Für eine Neukonzeption des Musikunterrichtes, der den Ansprüchen der modernen Erziehungswissenschaft genügt, für neue Ziele und Aufgaben, gegen eine „Fachausbildung in Musik (für Laien wie für Berufsmusiker“ (S. 6)!

## 2) Hinweise auf methodische Wege des Unterrichtens

Die teildidaktischen Beiträge (beispielsweise von Fischer, Blank, Nitsche und Kemper) unterscheiden sich von den gesamtdidaktischen Darlegungen dadurch, dass bei diesen Stimmbildung und Singen einen geringen bzw. peripheren Aspekt zu verdienen scheinen, während die ersteren der Darstellung sich ausschließlich mit dem Problem der Stimmschulung – mit mehr oder minderem Effekt – befassen. Besonders Nitsches Methode, Stimmschulungen sogleich mit Lippentätigkeiten wie Konsonanten, Klingern und Vokalstellungen zu verbinden, sind vom Belcanto her unzulässig; notentechnisches Erarbeiten ist überdies ein Prinzip, das man nur unabhängig von Stimmbildung betreiben darf.

Auch Vogelsängers wenige Grundregeln laufen auf das gleiche Prinzip hinaus. Antholz verweist auf eine Ausgabe der Zeitschrift „Musik und Bildung“ im Anhang seines Werkes und gibt über Stimmschulungs-Probleme keinen Aufschluss mehr. Auch Michael Alt, die Autoren, die sich unter Roschers

Führung sowie zur Konstituierung der „Sequenzen – Sekundarstufe I“ zusammengefunden haben, bieten keine Möglichkeiten mehr, Stimmbildung in den allgemeinen (auch nicht in den Leistungsgruppen-) Musikunterricht zu integrieren.

### 3. Gemeinsames und Gegensätzliches zwischen den Stimmbildungs-Prinzipien und den didaktischen Konzeptionen hinsichtlich einer Stimmbildung

#### a) nach dem Inhalt

Die Prinzipien einer Stimmbildung klaffen in zwei Meinungsblöcken auseinander: dem der altitalienischen Gesangsschule (die im Schul-Gruppenunterricht nicht zu leisten ist), und dem einer Übernahme lediglich methoden-verträglicher Teilaspekte des Belcanto, was eine schwindender Effektivität des Singens und das, wie wir sehen, radikale Umkrempeln einer musikerzieherischen Aufgabenstellung begünstigen musste.

Die Begünstigung bezieht sich auf das Musische überhaupt, das dadurch in Verruf gekommen ist, weil seine Identität mit der menschlichen Kreativität zu diffusen, fehlinformativen Aussagen missbraucht worden ist. Statt das Singen als für den Musikunterricht unerlässlich zu charakterisieren, hat man den Gesang durch Berufung auf nicht nennbare Geheimnisse der Empfindungen, womöglich mit völkischen Akzent wie die Autorinnen Schlawffhorst und Andersen und Olga Hensel, zu kultischem Tabu verholfen.

Wenn in den neueren Didaktiken das Singen prinzipiell beibehalten werden soll, so entweder als Teilbereich der Reproduktion (in äußerst geringfügigem Maße auch in der Produktion noch ermöglicht) oder, als musische Euphorie außerschulisch tätiger Chorleiter, in Leistungsgruppen geduldet. Anstatt also das Singen mit Bezug auf solche Möglichkeiten, wie sie z.B. Paul Gümmer im Auge hat, zu betreiben und in seiner Effektivität zu untersuchen und zu steigern, lässt man dieses höchst interessante Phänomen aus dem Stapel intendierter Leistungsprogramme herausgleiten und zu Boden fallen.

Die gegenwärtig diskutierten didaktischen Konzeptionen halten offenbar selbst therapeutisch-prophylaktische Möglichkeiten der Stimmbildung für nicht diskutabel. Das lässt darauf schließen, dass sie für unmöglich halten, mit den bisherigen teildidaktischen Methoden brauchbare Erfolge zu haben – was den Tatsachen entspricht -, andererseits jedoch das Kalkül einer gründlich aufgebauten Stimmschulung gar nicht aufgreifen, entweder, weil sie nicht daran glauben, oder aber, weil man sich der altitalienischen Gesangsausbildung durch

Unkenntnis nicht zu nähern vermag. Hier liegt der Schlüssel zur Kritik an den neueren Vorschlägen für eine Neukonzeption des Musikunterrichtes.

b) nach der allgemein-erzieherischen Absicht

Weil die anderen Didaktiken in ihrem oben beschriebenen Verständnis zu Recht im Gerümpel unreflektierter Vorstellungen, wie Musik aufzufassen und im Unterricht anzuwenden sein wird, aufräumen **m ü s s e n**, empfiehlt es sich, ihre Argumentationen zum Singen oder Nicht-so-Singen auch im Hinblick auf die allgemein-erzieherische Absicht (d.h., auf ihre gesamt-kulturelle Wirksamkeit) hin zu betrachten.

Indem der Belcanto den schönen Klang durch Beherrschen sämtlicher dafür nötigen handwerklichen Fähigkeiten erreicht, mit denen jedermann zu begaben wäre, bleibt die altitalienische Gesangsschule im Eigentlichen, also im Gesamten, didaktisch für die Schule nicht fassbar, d.h., aus einem jahrelangen systematischen Lehrgang lassen sich keine triumphalen Erfolge nach außen hin „sichtbar“ demonstrieren. Jeder Versuch, diese Barriere zu durchbrechen oder unumgängliche Lernschritte in ihrer Chronologie zu ignorieren und sie in Übungen zu verschmelzen (s. Kemper, Nitsche u.a.), bleibt unglaubwürdig. Trotzdem muss die allgemein-erzieherische Absicht Kempers und Nitsches, als Vorbild auf die Schüler positiv einwirken zu können durch Gelöstheit, nicht nur den stimmlichen, sondern den gesamten Mängeln des Schulkindes abzuhelpfen, auf jeden Fall im Blickfeld des Musikerziehers bleiben.

Vogelsänger will den Schüler durch Musik nicht bei der Vorbereitung auf „die unmittelbare und elementare Daseinsbewältigung, sondern in der Einübung darauf fördern, das Leben – und das heißt hier vor allem, die Freizeit – mit Hilfe der Musik zu gestalten, ... sich in der rechten Weise zu unterhalten, dieser Tatsache sollte man getrost ins Auge sehen“ (S. 11).

Antholz meint, dass Kunst nicht für eine Pädagogik da sei, „die durch Musik nach einem präbendierten Leitbild bilden will, sondern Musikpädagogik ist für den jungen Menschen, der in Musik heute und hier einzuführen ist“ (S. 16). Es sei „selbstverständlich, dass sich auch Information mit anderen Lehrinhalten zu Unterrichtseinheiten verbinden kann ... sogar muss, wenn es zu einer gehörigen Information kommen soll“ (S. 192). Antholz nennt vier Problem-Umfelder: Musik und Gesellschaft, Musik und Politik, Musik und Wirtschaft, Musik und Bildung (vgl. S. 192-194). „Information ... in Musik ist ... nicht nur ein Beitrag zur Introdution in objektive und subjektive Musikkultur, sondern auch ein Stück kulturpolitischer und politischer Bildung“ (S. 196).

Michael Alt fügt hinzu: „... das Fachmusikalische muss sich entschranken ins Allgemeinbildende, sich öffnen für Gespräch und Auseinandersetzung, hinüber-

wechseln in den menschlichen Fragehorizont. Das allein befindet über den Rang des Faches in der Schule“ (S. 5/6). Das heißt: „Aufschlüsselung der heute weitgehend vermittelten Musikwelt durch analytische Entlastungs- und Abstraktionsmittel, Ideologiekritik, Situations- und Fachanalyse, das entspricht der zeitgemäßen<sup>11</sup> Forderung nach kritischer Rationalität“ (S. 7).

Das Ziel Roschers und seiner Mitarbeiter heißt: Eine fächerübergreifende, moderne Improvisationspädagogik und experimentelles Musiktheater (vgl. S. 8).

Die Autoren der „Sequenzen – Sekundarstufe I“ versuchen die Bedrohung des Faches Musik in der allgemeinbildenden Schule dadurch abzufangen, indem sie an die Stelle einer einseitigen, vorrangigen Leistungs- und Begabungsförderung (vgl. S. 9), der Lieder und elementaren Musikstücke (vgl. S. 11) und einer unfertigen Definition von Musik (vgl. S. 12) in den Musikunterricht das einbringen, „was unsere gegenwärtige Gesellschaft als Musik versteht, produziert und konsumiert; es geht ... um die Wirkungen, die Musik in verschiedenen Gesellschaftsgruppen auslöst“ (S. 12), darum, „Kommunikation durch Hören bewusst zu machen, zu beurteilen und zu üben“ (S. 13), Sprachliches, Naturwissenschaftliches und Sozialkundliches innerhalb dieses Tuns lassen „über die einzelnen Fächer hinausgreifen“ (S. 17).

Neben einer musikfach-internen Auseinandersetzung stehen zwei Tendenzen fächerübergreifender Auswirkungen: eine durch Stimmbildung positiv veränderbare Schülersituation durch physiologische und psychologische Einwirkung und somit eine dementsprechend günstige Lernsituation, und eine Information über Musik und Musikkultur im Verhältnis ihrer Umfelder, die kritisch durchleuchtet werden können und zur Beherrschung der Kommunikationstechniken beitragen sollen.

#### c) nach der musikunterrichtlichen Wirksamkeit

Die bisherigen Schul-Stimmbildungs-Prinzipien legen ihren Akzent nicht auf eine vom Reproduzieren unabhängige Schulung, sondern sie bescheiden sich, das übliche Absingen von Vokalwerken in allmählicher Leistungssteigerung durch Stimmschulung zu verschönern. Darin liegt gleichzeitig der Wunsch, menschenbildende Funktionen auszuüben – deshalb der Rückgriff auf den Belcanto -, aber indem die Methodik erhebliche, ja sogar grundsätzliche Mängel aufweist, wird die musikunterrichtliche Effektivität in hohem Maße gelähmt.

Eine Musik für die Freizeit ist allerdings bereits von ihrem Ansatz her kaum befähigt, den Menschen sich behaupten zu lehren gegen eine permanente akustische Reizüberflutung durch eine Musizierpraxis, die ihre geistigen Aus-

---

<sup>11</sup> zeitgemäß will als Alibi für die Herrschaft des Zeitgeistes verstanden sein

läufer in das Berufsd Denken vorfühlen lässt. Wenn nun aber Autonomie wie Selbstbehauptung unbedingt nötig sind, um Klarheit in der Welt und vor sich selbst zu gewinnen (hier: durch Musikunterricht), so leisten Antholz, Alt und die übrigen Autoren einen gezielten Beitrag.

Musikunterricht – darüber herrscht Einmütigkeit – müsse sich seiner Zeit entsprechend neu konzipieren. Hören und Information seien über die weitaus beschränkteren Möglichkeiten des Produzierens zu stellen. Antholz schränkt sich noch ein: Er will „Introduktion in Musikkultur“ (S. 118 durch Hören von Musik lehren. Michael Alt unterteilt sein Programm in Reproduktion, „Theorie, Interpretation und Information (vgl. s. 9/10), wobei in der Reproduktion Stimm- erfahrungen an wenigen, aber intensiv durchgearbeiteten Vokalsätzen gesammelt werden können; das umgangsmäßige Lied könne durch moderne Arrangements wieder aufbereitet werden (vgl. S. 47 und S. 53). Information meint, „eine innere Konzentration auf wenige stellvertretende Werke exemplarischer Art, mit denen man ganze Reihen strukturverwandter Werke anleuchten könne“ (S. 21). – Es lässt sich aber leicht denken, dass ein solches Arbeiten weder dem Singen an sich noch etwa einer Pflege der Singstimme im mindesten näherrückt, solange theoretische Erörterungen sachangemessene Erkundungen ersetzen sollen.

Claus Thomas´ Opposition gegen die Atemstütze hat, auch wenn als „Ersatz“ Sprechimprovisationen (wie sie ähnlich auch im Arbeitsbuch „Sequenzen – Sekundarstufe I“ zu finden sind) ihre Kritik bereits im früheren Verlauf unserer Arbeit erfahren. Auch der Trost der zuletzt genannten Autoren, eigenes Singen und Musizieren seien keineswegs ausgeschlossen, sondern sie hätten eine andere musikpädagogische und –didaktische Aufgabe erhalten (vgl. S. 11) kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass man keine Didaktik des Singens oder der Stimm- bildung mehr findet. Der Nutzen, der durch die neue Konzeption an Hand moderner Kompositionsverfahren für die Analysefähigkeit der Schüler jeder Schul- stufe entstanden ist, darf nicht unterschätzt werden. Aber eine Konzeption, die sich von der kompositorischen Gegenwart her versteht, sollte sich darüber öf- fentlich im klaren zeigen, dass sie eine Musik vertritt, die vielfach gegen das Singen geschrieben wird (vgl. Fischer-Junghann, S. 13), und dass sich eine solche Konzeption konträr zu dem großmütigen Einräumen eines musikdidak- tisch anders gedachten, aber immerhin noch möglichen Singens auswirken muss. Von da aus sind die Würfel g e g e n eine Stimmbildung im Musik- unterricht gefallen. -

#### 4. Untersuchung und Vergleich der Hintergründe

##### a) Die Begründungen der Prinzipien

Stimmschulungen für den allgemeinen Musikunterricht versuchen, mit weniger Aufwand als eine berufssängerische Ausbildung ein höheres als normal übliches Sing-Niveau zu erreichen. Je greifbarer also das Ziel, desto leichter auch die Mittel zu seiner Erlangung. So kommt es zur Ablehnung der bewussten Einatmung (Yoga und Belcanto) und der Meinung, zweckvielseitige Übungen bei der Hand haben zu können. Überdies entstammt dieses Stimm-Make-up den Ansichten solcher Theoretiker, die eine Methode empfehlen, ohne selbst (im Sinne des Belcanto) singen zu können. „Es gibt aber auch gescheiterte Praktiker, die bei einem Theoretiker gelernt haben, sich mit dessen Methode am Theater nicht durchsetzen konnten und nun gerade mit Fleiß diese Methode an ahnungslosen Jüngern weiterexerzieren. Diese sind die Schlimmsten“ (Rosvaenge S. 8; vgl. S. 8-16). Was Rosvaenge hier in aller Härte über die Berufs-Gesangsmeister sagt, darf in milderer Form trotz aller gutgemeinten Vorsätze auf die Schulstimm-bildner angewendet werden. Das Beispiel Gümmer zeigt, zu welchen Leistungs-forderungen man durch den Berufssänger geführt wird. An Hand seiner Lektüre wird das ganze Prinzip schriftlicher Erkenntnisse der alten Meister schlagartig klar: Der Fortgeschrittene soll sich ständig vergewissern, in welchem Maße er der Bewusstheit seiner Meisterschaft noch vertraut ist. Für ihn sind die Äußerungen eines Tosi, der Garcias oder einer Lilly Lehman das gute oder böse Gewissen für sein Verhältnis zu gesunder, meisterhaft ausgeführter Gesangskultur.<sup>12</sup>

#### b) Die Begründungen der Konzeptionen

Gegenüber den Methoden-Konzeptionen z. B. Nitsches und Kempers setzen sich die hier besprochenen Didaktiker Vogelsänger, Antholz, Alt, Cl. Thomas, Roscher und die Autoren der „Sequenzen – Sekundarstufe I“ in genau dem Umfang mit Singen auseinander, die dieses ihrer Meinung zufolge im gesamtdidaktischen Konzept (nur noch – nicht mehr) haben können.

Vogelsänger hält Gesangsübungen dann nicht mehr für nütze, sobald „Stimmbildung nicht im Dienst des Hören- und Verstehenlernens von Musik, vor allem also der mit Hilfe der Stimme gestalteten Vokalmusik“ (S 177) stehe. Denn sie „hat ... im allgemeinbildenden Unterricht keinen Platz; sie ist dort nur legitimiert, soweit sie dieser Aufgabe nachkommt ...“ (S. 177).

Antholz' Versuch, einen zeitgemäßen Musikunterricht neu zu entwerfen, muss eingehend betrachtet werden, auch wenn der Verfasser an den Möglichkeiten der Stimmbildung vorbeigeht, weil bei ihm die Richtung des gewünschten Bildungszuwachses übersichtlich entworfen wird. Bubers Wort „An die Welt

---

<sup>12</sup> Inzwischen hat Prof. Gerhard Schmidt-Gaden eine grundlegende Einführung in die Stimmbildung bei Kindern und Jugendlichen vorgelegt, die zu gleicher Gewissensfrage des Sängers aufruft. Er dürfte sich darüber im klaren gewesen sein, dass sein Buch keine Gesangslehre hatte werden dürfen. Wer nicht weiß, wie etwas zum richtigen Klingen gebracht werden kann, darf sich nicht als Autodidakt versuchen. Ein Selbststudium im Belcanto hat noch niemand gefahrlos überstanden.

der Musik binden“ interpretiert Antholz als die Notwendigkeit, „ein inhaltlich breitangelegtes Angebot an Musik und Auslese der wirkenden Welt verlangen zu müssen (vgl. S. 54). Daher ist es völlig legitim, von seinem Standpunkte aus eine Konzeption der ausgelesenen Wirkungen unserer Welt vorzustellen, in der das Singen nicht ein Verfall, sondern in den Augen mancher Didaktiker in Ver-ruf geraten ist.

Trotz seiner Begründung der Mittel (vgl. Alt S. 61-62 ) vermag Alt die in seinem Entwurf nahezu fehlende Intensivierung einer Stimmschulung nicht zu rechtfertigen (vgl. S. 27,34,47,68, auch S. 55).

Claus Thomas stellt die Effektivität seiner Sprecherziehung über die des Singens auf der Atemstütze. Die bewusste Beschäftigung mit dem Atem soll die Grundlage seiner Funktionseinheit Expiration – Phonation – Artikulation (vgl. S. 102 bilden können; als Ziel steht die „Abkehr von mechanistischen Verfahren zu-gunsten psychophysischer Ganzheitmethoden“ als Prozess, „der allein geeignet ist, von der pädagogisch-didaktischen Seite her der wachsenden Bedeutung der gesprochenen Sprache in Gesellschaft und Kunst gerecht zu werden.... Das künstlerische Sprechen wird ... in besonderem Maß vom Einklang des Körper-haften mit der inneren und äußeren Bewegung und der emotionalen Expressi-vität her bestimmt“ (S. 1010/102).

Auf Grund der emanzipierten Musik (Integration des Geräusches) und der Möglichkeit, entsprechend der modernen Kompositions-Niederschriften Schüleranalysen bekommen, d.h., Notationsschwierigkeiten „umgehen“ zu können, kann sich ein neuer Aufgabenbereich für den Musikunterricht ergeben: Er soll die vielen Umweltsituationen benennen, untersuchen und beurteilen helfen, in denen Musik vorkommt, und auch dazu beitragen, solche Umwelt-situationen zu schaffen, „in denen musikalische Kreativität sich im Spielraum künstlerischer, wissenschaftlicher und politischer Phantasie entfalten kann“ („Sequenzen – Sekundarstufe I“, S. 22). Hier wird Musikunterricht auf allge-meinster und kulturell unverbindlichster Weise interpretiert.

c) Übereinstimmung und Unvereinbarkeit von Prinzipien und Konzeptionen vor dem Hintergrunde gesellschaftlichen und geistigen Interesses

Die Unterscheidungskriterien nach gesellschaftlichem bzw. geistigen Interesse sind der Idee einer Typenunterscheidung E. Sprangers entnommen. Danach resultieren Sinn und Ziel eines jeden Lebens aus einer bestimmten Lebensform sowie dem dazugehörigen Kulturgebiet, d.h. also, den entsprechenden Geistes-akten (vgl. H. Kesselring S. 186).

Der Kunstgesang in menschenmöglicher Vollendung, wie er sich erst im Bel-canto darstellt, entwickelte sich nach und nach aus einer Welt derjenigen, die

selbst aus ihrem intakten Gefüge heraus singen konnten, die ein Gespür für das besaßen, was die Kunst des Singens fundieren konnte. Die Umwelt trug die Kunst, und die Künste trugen und befruchteten sich gegenseitig. Diese Menschen feuerten durch ihr in hohem Maße geschultes Urteil die Künstler zu Höchstleistungen an (vgl. Herzfeld S. 55). Vom Sänger verlangt man auch heute, sich kreatürlich und geistvoll zugleich einer Interpretation zu widmen (vgl. Firscher-Junghann S. 16), und für den Sänger gilt das Leben erst, wenn das, was man an Eigenem in sich trägt, zur vollen Ausbildung gelangen darf (vgl. Fischer-Junghann S. 76). Der Transzendentalcharakter des Gesangstones geht mit Ausreifung einer gesunden Verwurzelung im Irdischen entgegen. Der Sänger muss also um die Aussagefähigkeit, die ihm persönlich ansteht und die er zu erfahren ja herausgebildet wird, um jeden Preis wissen (vgl. Fischer-Junghann S. 15,16,85). Sänger, die zur Spitze ihrer Kunst emporgewachsen sind, wissen um das, was sich an Werten hinter den Dingen erkennen lässt (vgl. Fischer-Junghann S. 13). „Der Gesang ist eine der unmittelbarsten Verbindungen von Mensch zu Mensch, die vom Hörer nichts anderes verlangt, als noch die Fähigkeit, sein Ohr auf Seelisches einzustellen. Hören und seelisches Innenleben ist eng verknüpft“ (vgl. Firscher-Junghann S. 15). – sicher – hier wird mit imaginären Werten gerechnet, aber der Sänger kann Echtes vom Unechten des Singens unbestechlich unterscheiden.

Das Wissen des Sängers ist also ein anderes als das des Wissenschaftlers; ein Künstler ist sparsam mit seinen Mitteln, aber auch kein Krämer seines Könnens, weil das Wesen des Schöpferischen u. a. auch darin besteht, ungeachtet ihrer Verwendbarkeit zu Lösungen zu kommen.

Gegenüber dieser Freiheit, im Berufe die Entgrenzung des Ichs in das Transzendente durchsetzen zu können und nur in Verantwortung vor dem Prinzip der Höchstleistung, nimmt sich der schmale Grat, auf dem sich der Musikerzieher bewegt, erschreckend aus. Der Didaktiker muss nicht allein Pläne und Mittel entwerfen, die Musik im Positionsstreit der Fächer durch die zu erbringende Leistung der Schüler als allgemeinbildend rechtfertigt, sondern muss sich gegen katastrophale innerschulische Mißstände zur Wehr setzen (vgl. hierzu Antholz S. 17). Das Groteske an der Situation des Musikpädagogen ist, mit Nichtsachverständigen die Notwendigkeit eines wachsenden Sachverstandes des Schülers zu verhandeln – anders gesagt: Der Fachorientierte muss mit ungleich Orientierten rivalisieren; Musisches soll Nicht-Musischem zur Reflexion überlassen bleiben. Hier konnte auch der Berufssänger nicht eingreifen, da seine Kriterien für das Beibehalten des Singens im Musikunterricht z.T. solchen Didaktikern ausgesetzt worden wären, denen das Singen heute kein Elementarfaktor im Sein darstellt, während doch zu anderer Zeit der Sänger bei singenden Menschen in seiner Argumentation verstanden worden wäre.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Hier liegt das Schlüsselproblem aller Reformversuche. Bedenkt man, dass Juristen zu „Kultusministern“ ernannt oder nach dorthin von anderen Posten weg austauschbar sind, kann man sich deren Kompetenz nur

Die Verhandlungen über den Gegenstand Musik und das Phänomen Singen – und es ist ein Phänomen! – finden (intern wie extern) heute auf völlig verschiedenen Ebenen statt. Nur weil es noch möglich ist, auf jeder dieser Ebenen das geistige bzw. gesellschaftliche Interesse anzusprechen, kann ein Vergleich der Standpunkte stattfinden.

In einem generellen Überblick zeigt sich, dass Vogelsänger dem musischen Interesse verhaftet geblieben ist, indem er eine Neubestimmung der Lehrpläne und deren Inhalte nur im Hinblick auf „das Spezifische der Musik und Grundlegende ihrer Erscheinungsformen“ (S. 17. verlangt.

Antholz und Alt zeigen ihren didaktischen Schwerpunkt im wissenschaftlichen Bereich. Sie sind bereit, v o n der Musik aus den Brückenschlag zu den Problemen ihrer Umfelder zu suchen. Antholz will das mit einer Didaktik „als Wissenschaft von der Organisation, Ökonomie und Kontrolle des Lehrens und Lernens am Modell technischer Rationalität (S.11). Und er weiß, dass es „gerade an erfahrungswissenschaftlichem Material mangelt“ (S. 12); es „fehlt eine pädagogische Theorie der Musik .... Der wissenschaftliche Nachholbedarf der Musikpädagogik und –didaktik ist groß“ (S. 13). Antholz fordert: „Die Musikdidaktik hat sich vor dem Stand und der Reflexionsstufe der Erziehungswissenschaft und der Musikwissenschaft auszuweisen. Die ist auf sie als ihre „Hilfswissenschaften“ angewiesen“ (S. 14). Musikerziehung sei demnach „die Betrachtung der Musik auf ihre Gestaltungsfähigkeit für die Zukunft ... des jungen Menschen“ (S. 13).

Michael Alt hält für den Unterricht die „Aufschlüsselung der heute weitgehend vermittelten Musikwelt durch analytische Entlastungs- und Abstraktionsmittel, Ideologiekritik, Situations- und Fachanalyse für nötig“ (S. 7). Alt nähert sich jedoch seinem künstlerisch-pädagogischen Auftrage, wenn er sich einen „gewissen Abstand zur bildungstheoretisch orientierten Didaktik ...“, ein Entgegenwirken einer „vorrangigen Versachlichung und Vernüchterung der Musikpädagogik“ (S. 7) wünscht – statt dessen die Orientierung am Kunstwerk, aber mit einer neuartigen Ökonomie zur Nutzung des Schulfaches (vgl. S. 61).

Hingegen vertreten Roscher (und dessen Mitarbeiter) und die Autoren der „Sequenzen – Sekundarstufe I“ ein politisches bzw. gesellschaftliches Interesse. Roscher zitiert Marcuse, Markoviécs, Marx, Helm und Gehlen und folgert, „durch kritische Erzwingung außeralltäglicher und unwahrscheinlicher Gesamt-

---

dadurch erklären, dass sich diese nur von Fachleuten einholen lässt, die nach hierarchischen Prinzipien in ebenfalls Schlüsselpositionen schalten und walten und in der Regel nur noch Platzverteidiger sein dürften. Man gerät also immer wieder an die Willkür und häufig auch den Ständedünkel, wenn es um Schule und Wissenschaft geht – schlimmes Beispiel die letzte Rechtschreib-Verordnung“ – und Schulreformen sind dann nichts anderes als Waffenstillstandserklärungen. Reform = Friede deiner Asche!

befindlichkeiten des Menschen ... eine Veränderung seines Innenzustandes vorzunehmen und eine individuelle wie kollektive Steuerung seiner Bewusstseins- und Antriebslage zu bewirken..., ästhetische Selbstproduktion, Veränderung der Außenwelt und *Humanisierung der Natur*<sup>14</sup> zu fordern ..., künstlerische Arbeit als gesellschaftliche Arbeit anzusehen ...“ (S. 20/21)., die Wahrnehmung zu revolutionieren und Umwelt hervorzubringen (s. ebenda), sei erforderlich. Dies fasst er im „Fazit pädagogischer Konsequenzen“ (S. 21) in 5 Thesen zusammen (s. S. 23-30).

Auch die Verfasser des „Sequenzen“-Arbeitsbuches gehen – wie Roscher – den umgekehrten Weg: Durch ihre 6 Problemfelder, die jederzeit völlig frei in Beziehung zueinander gebracht, aber auch einzeln für das unterrichtliche Geschehen anstehen, haben sie sich einen Hebel geschaffen, mit dem sie von allen Seiten her die Problematik einer gestörten Kommunikation aufzubrechen hoffen. Die Integration der Wissenschaftlichkeit in das Mittel Musik kann als Muster gewertet werden, Lösungsverfahren interner Probleme auf außermusikalische Bereiche anzuwenden; es geht darum, das politische Bewusstsein zu aktualisieren, die Wahrnehmung neu auszurichten und so eine permanente Veränderung der Gesellschaft zu bewirken.

Eine Übereinstimmung von Prinzipien altitalienischer Gesangsschulung und Konzeptionen der neueren Musikdidaktik ist nur in den allgemeinsten Absichten gegeben, an der positiven Weltorientiertheit des Menschen durch eine gezielte Erziehung nicht nur musikfachlichen Könnens beitragen zu wollen. Aber je weiter sich die Maßnahmen vom Bereiche der Musik zu gesellschaftlichen und politischen Interessen hin zu sanktionieren suchen, desto breiter und tiefer wird die Kluft. Ein Gespräch kann zwar noch stattfinden, solange mit nachweisbaren Fakten und Kriterien der Mittel und Zielangabe operiert wird, aber es findet nicht mehr statt, seit sich eine Musik der emanzipierten Geräusche und Anorganität der Klänge einem Verständnis von Musik, die vom Gesang herkommt, gegenüber manifestiert.

---

<sup>14</sup> Schweitzer spricht davon, dass der Mensch unmöglich einen Sinn in den Ablauf natürlicher Lebensformen erkennen könne, sondern er sei aufgerufen, durch Humanitätsgesinnung das Leid allenthalben zu mildern. Das heißt aber nicht, dass man aus Fleischverzellern Vegetarier machen soll, und wer humanisiert dann den Verzehr der Pflanzen, damit sie nicht gefressen werden? – Ich wechselte von der Soziologie zur Philosophie, als im Seminar Loeber behauptet wurde, man habe ja nun die Natur technisch beherrschbar gemacht – so könnten die Gelder von Staats wegen für Bildung oder anderes ausgegeben werden.

## 5. Zusammenfassung

Als Ertrag der bisher untersuchten Faktoren für eine Schulung der Stimme möchte ich folgende Definition erstellen:

***Stimmbildung will durch Förderung aller physiologischen Gegebenheiten im Menschen bei systematischer Erziehung dazu begaben, die für das Singen anlagemäßig vorhandenen Bedingtheiten allmählich für das Singen freisetzen zu können<sup>15</sup>. In ihrer Fortsetzung ist Stimmbildung zugleich Stimmpflege, indem sie für die Erhaltung des Erworbenen und zugleich für die Freisetzung des Belcanto bestimmt ist, mit und aus der individuellen Interpretation ein musikalisches Kunstwerk zu gestalten.***

Musikerziehung ist dazu verpflichtet, solche Kenntnisse und Fähigkeiten zu vermitteln, die den jungen Menschen dazu begaben, die (akustische) Umwelt eigentätig zu erfassen und in kulturfortschrittlicher Weise zu gestalten. Musikerziehung soll mit Erfüllbarkeit dieses Auftrages das Talent fördern, möglicherweise den jungen Menschen musikalisch (im kulturfortschrittlichen Sinne) integrativ in den Sozietäten wirksam zu werden.<sup>16</sup>

Um diese Lernprozesse gelingen zu lassen – je nach Lage des Talenten im betreffenden Fache – bietet sich allgemein das Mittel einer Erziehung zur Kreativität, d.h., zur Fähigkeit, Lösungen selbsttätig zu ermitteln. Da aber Kreativität nicht einem bestimmten moralischen Wertraster unterlegt werden kann, ihre Lösungsmöglichkeiten vielfach erst im Zusammenhang ihrer Verwendbarkeit erkennbar werden, müssen alle kreativ gewonnen Einfälle noch einmal angeleuchtet werden: diesmal unter dem Aspekt ihrer ethisch-kulturellen Wertigkeit.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Die Stimmbildnerin Doris Schmid (Kirchliche Musikhochschule Rottenburg) erklärt: „Grundsätzlich kann jeder Mensch das richtige Singen erlernen, falls nicht organische Ursachen dagegen sprechen“ (in „20 Jahre Mädchenkantorei des Rottenburger Domes 1972-1992“). Ihre Behauptung fand ihren Beweis, indem ich in meinem Unterricht (5./6. Klasse) bei jenen Kindern die Bauchatmung einführte, denen man gesagt hatte, sie könnten nicht singen. Ebenso auf freiwilliger Basis erprobte ich in Tontreffübungen das Gehör solcher verleumdeter Schülerinnen und Schüler. Nach ca. 10 Minuten konnten sie schwingungsfrei jeden angeschlagenen Ton treffend nachsingen.

<sup>16</sup> Frau Dr. Ingeborg Stein, auf die ich während meiner Studienfahrt mit 4 Mädchen meines restlichen Kinderchores nach Dresden, Bad Köstritz und Leipzig im Heinrich-Schutz-Haus in Bad Köstritz traf, hatte eine Konzeption entwickelt, die sie „Musikerleben als Bildaussage“ genannt und in der Zeitschrift „Musik und Gesellschaft, 6, Juni 1983, erschienen im Henschelverlag Berlin, vorgestellt hatte. Dieses Verfahren habe ich in allen Klassen 5 und 6 der Orientierungsstufe (Kirchschule, Kleiststraße) in den letzten Dienstjahren regelmäßig erproben können. Als ich sah, was die Kinder gehört hatten, stellte ich das Lehren ein und wurde wie sie Schüler ihrer Erkenntnisse.

<sup>17</sup> Wir unterscheiden daher Kreativität von Schöpfertum, weil in letzterem der höchste ethische Wert Kern des Handelns ist

## C. Schlussfolgerungen und Anwendung der Erkenntnisse in der Praxis

### I. Stimmbildung als Grundlage des Musikunterrichtes

#### 1. Das Kreative im Rahmen der Kultur

Wir erinnern an die Fragestellung zu Beginn unserer Untersuchungen, mit der wir an das Wozu einer Stimmbildung und –pflege anschließen und in der es um die Alternative Kulturfortschritt oder Kulturverfall geht. Was ist nun unter Kultur zu verstehen?

Der Soziologe Delbert Barley interpretiert Kultur als „die Summe der vorgezeichneten Wege des Denkens und Handelns von Menschen, die durch gemeinsame Tradition und Probleme verbunden sind, zuzüglich der Gegenstände und Techniken, durch die sie ihren Ausdruck finden“ (S. 64). Dieser formalen Beschreibung setzen wir die inhaltliche des Kulturphilosophen Albert Schweitzer hinzu, um einen brauchbaren Wertmesser methodischer und didaktischer Beschlüsse ermitteln zu können. Nach Schweitzer heißt Kultur materieller Fortschritt (Bewältigung und Dienstbarmachung der Natur) und geistiger Fortschritt zugleich (das Wirken des Geistes auf den Geist) (vgl. S. 21). Darunter ist eine beständige Entwicklung des Menschen zu höherer Organisation und höherer Gesittung zu verstehen (vgl. S. 23). Menschen also, die frei von der Welt und deren Geist denken können – mit dem Ziel, sich inhaltlich zu vervollkommen, in ihrer Anschauung das Sein über das Nichts zu stellen und, indem sie das Leben bejahen, auf die Welt zu wirken. Nur eine optimistische Weltanschauung, zusammen mit Ethik, bringt Kultur hervor. Als Hilfe, die Ziele unbeirrbar zu fixieren, nennt Schweitzer den einzig verlässlichen Wertmesser: Die Selbstbesinnung auf das Letzte. „Nur in dem Maße, als mich die Ziele, die sich das Wirken setzt, aus dem Sinne meines und des anderen Lebens rechtfertigen lassen, ist mein Wollen und Tun sinnvoll und wertvoll“ (S. 60). An den Anfang allen wertvollen geistigen Lebens stellt Schweitzer den unerschrockenen Glauben an die Wahrheit und das unerschrockene offene Bekenntnis zu ihr (vgl. S. 61).

Hier wird offenkundig, dass jede noch so gering erscheinende Maßnahme an Größe – auch an Unversehrtheit – gewinnt, sobald sie sich von der gegenwartsverbundenen Problematik weg auf das Moralische einer Lösung ausrichtet, welche sich letztlich vor dem Hintergrunde solcher Weltanschauung verantwor-

ten lässt, wie sie Schweitzer entwickelt hat. Insofern verfällt die Behauptung Roschers, Humanität zu wollen (indem er für ästhetische Erziehung sorgt), weil ihm die Ethik für das Verständnis von Humanität fehlt (vgl. S. 15). Fragen wir uns also, wieweit die übrigen Konzeptionen einer optimistischen und ethischen Weltanschauung verpflichtet sein können, müssen wir nicht allein den geistigen, sondern den leiblichen, den gesamtorganischen Aspekt, die allgemeine Fortschrittsidee ins Auge fassen. Wir müssen prüfen, welche Mittel einem solchen Fortschritt am nächsten stehen, und sodann, ob und wieweit diese Mittel in den verschiedenen Konzeptionen zur Wirkung gebracht werden.

Als humanitärste Bestrebung sehen wir gegenwärtig die Förderung der Individualität durch Freisetzung der Kreativität an – nicht nur für die Freizeit, sondern gleichermaßen im Berufsleben, um den Menschen aus der Anonymität seiner Arbeits- und Denkprozesse zu befreien, zu sich selbst zurückzuführen, sein Wirken sinnvoll zu machen. Dieses Freisetzen von Kreativität ist nicht mit dem Vermögen, schöpferisch zu sein, zu verwechseln.

Gisela Ulmann fasst Kreativität so: „Kreativität ist die Fähigkeit des Menschen, Denkergebnisse beliebiger Art hervorzubringen, die im wesentlichen neu sind und demjenigen, der sie hervorgebracht hat, vorher unbekannt waren. Es kann sich dabei um Imagination oder um eine Gedankensynthese, die mehr als eine bloße Zusammenfassung ist, handeln. Kreativität kann die Bildung neuer Systeme und neuer Kombinationen aus bekannten Informationen involvieren sowie die Übertragung bekannter Beziehungen auf neue Situationen und die Bildung neuer Korrelate. Eine kreative Tätigkeit muss absichtlich und zielgerichtet sein, nicht nutzlos und phantastisch – obwohl das Produkt nicht unmittelbar praktisch, nicht perfekt oder gänzlich vollendet sein muss. Es kann eine künstlerische, literarische oder wissenschaftliche Form annehmen oder durchführungstechnischer oder methodologischer Art sein“ (S. 68). – Wir stellen auch hier einer Formal-Definition eine inhaltliche gegenüber, die wir wegen ihrer Kurzdarstellung aus dem didaktischen Werk R. Pfennigs nehmen. Es handelt sich um die von V. Lowenfeld und Guilford herausgefundenen 6 Kriterien des Schöpferischen. Demnach umfasst der Begriff acht Teilfähigkeiten:

***Sensitivität, Aufnahmebereitschaft, Beweglichkeit, Originalität, Umgestaltungsfähigkeit, Analyse und Abstraktion, Synthese und ästhetische Organisation*** (vgl. Pfennig S. 120-121). – Die Gegenüberstellung von Kreativität mit Schöpfertum zeigt, dass Kreativität eine Leistung darstellt, die für sich als Einzelereignis gelten kann, dass aber die Fähigkeit, schöpferisch zu sein, das Verhaltensvermögen zu einer ganz bestimmten Weise meint, Leistung zu erbringen. Es ist ein Verharren in unabirrbarer Bereitschaft zur Erfüllung dieser acht einzelnen oder insgesamt verfügbaren Möglichkeiten.

Solange es hier um das Problemlösen geht, kann dies kreativ oder auch mechanisch-logisch geschehen. Dagegen gehören Schöpfertum und Kultur

zueinander, schon vom Ursprung des Wortes her, das dem Erhalten und der Neuschaffung größtmöglicher Voraussetzungen zur Freiheit in Richtung auf Leben und Verbesserung der Lebensverhältnisse ausgerichtet bleibt. Schöpfer-tum lässt sich nicht dienstbar gegen sich selbst machen; gibt es „Schaffung“ als Vernichtung, dann gibt es keine Kultur und kein Schöpfertum mehr.

Auf unsere Problematik bezogen, fragen wir: Wann ist schöpferisches Tun im Musikunterricht möglich und wie wertvoll kann Stimmbildung in einem schöpferischen Musikunterricht werden?

## 2. Schöpferischer Musikunterricht mit den Mitteln der Stimme in Produktion und Reproduktion

Verhalten und Leistung hängen insofern zusammen, als wir nicht Leistung, wohl aber das Verhalten lehren können, das Leistung bewirkt. Demnach muss ein Produkt am Verhalten messbar sein, denn jedes Geschaffene entsprang einem Entschluss zu handeln. Von der Kulturfähigkeit eines Beschlussfassenden kann es nur abhängen, welcher Gehalt seine Entscheidung hat, die in Leistung (Produkt) umgesetzt werden soll. Ausführungsschwierigkeiten spielen dann nur noch eine sekundäre Rolle.

Keine didaktische Konzeption kommt um dieses notwendige Heranbilden jenes Verhaltens herum, das Leistung bewirken soll. Sie ist, für sich genommen, ohne Wert. (Das beweist das Singen um des Singens willen innerhalb der Kritik in den Didaktiken). Ein Wert ergibt sich erst durch den Zusammenhang, den die Leistung zu anderen Wirkungen oder Erwartungen erhält. Im Bezug auf Kreativität genügt deshalb auch nicht der Wunsch, originelle Lösungsmöglichkeiten ausfindig machen zu lassen. Es muss ein schöpferisches Verhalten angestrebt werden, das vom Ursprung der Individualität aus zur Weite und Höhe der werdenden Persönlichkeit sich entwickeln kann. Die Frage ist nur, wie dieses Verhalten zu bilden ist, das zu idealen kreativen Leistungen befähigt – ungeachtet also seiner Eingespanntheit in den Zeitgeist – unabhängig von curricularen Augenblicksproblemen. Und anders herum: Auf welche Leistung soll das Verhalten ausgerichtet bleiben dürfen – mit welchem Gehalte und zu welchem Zwecke? – Die Antwort ist durch die voraufgegangene Erörterung bereits gegeben, als es um Kulturfortschritt und nicht um Kulturverfall sich handeln müsse..

Für den Musikunterricht muss sich entscheiden, ob Stimmbildung in unserem hier vorgelegten Kulturverständnis als wertvoll bezeichnet werden kann, obgleich keine Methodik, sondern das Endverhalten angegeben werden kann, zu dessen Realisierung man nun wieder auf Pädagogen angewiesen ist, die das Handwerkliche des Belcanto beherrschen.

Ferner muss darauf verwiesen werden, dass in der stimmbildnerischen Übung vorwiegend Aufgaben gestellt werden müssen, die sich mit der Produktion von Tönen befassen, allerdings im Zusammenhang Hör- und Treffübungen und rhythmische Übungen in etwas fortgeschrittenem Stadium.

In der Reproduktion gewisser Tonfolgen ist darauf zu achten, dass nicht Klänge zum Ablauf des Singens eingebracht werden – etwa zum Unterscheiden von Klangfarben – die das psychische Bereitsein zum Gesangston auf die Dauer durch Anorganität zuwiderlaufen. In diesem Falle muss der Musikunterricht, wenn er sich als kulturfortschrittlich versteht, dazu bereit gemacht werden, sich doch gelegentlich zum Austragungsort solcher Rivalitäten (Natur gegen Künstlichkeit) machen zu lassen.

## II. Die Bedeutung der Stimmbildung für eine Neukonzeption des Musikunterrichtes

### 1. Kritik und Selbsttätigkeit

Zur Überprüfung aller durch Menschen entworfenen Tatsachen, Vorstellungen und Ideale steht heute – zeitgemäß in der Diskussion, wie man glaubt – das Prinzip einer Ideologiekritik. Das Herausätzen missliebiger Begründungen und Standpunkte ist ein Verfahren, das sich auf die marxistische Annahme beruft, dass eine unechte Weltanschauung vorliege, aus materiellem, auch politischen Interesse, als ideologischer Überbau über die Wirklichkeit geschaffen, „von der Bourgeoisie fälschlich bzw. in betrügerischer Absicht in den Rang geistiger Wesenheiten“ gehoben (vgl. Kröner, Philosophisches Wörterbuch S. 270). Es muss aber jedermann einsehen, dass Kritik nur dann wertvoll ist, wenn sie zunächst die Rangfolge der Werte respektiert, die im Gegenstand der Kritik geltend gemacht worden sind. Danach muss die Ethik die Begründung solcher Rangfolge überprüfen. Endlich muss dargelegt werden, ob der Gegenstand der Verdächtigungen als wahr und rechtmäßig in die Rangfolge aller übrigen Werte eingegliedert ist oder aber ob nicht der Versuch vorliegt, eine Wertminderung und damit einen Betrug der Sachlage, die zu erörtern stand, herbeizuschaffen. Das Risiko einer Kritik liegt wohl nicht darin, ob sie als verleumderisch gewirkt haben könnte, sondern – für den Unterricht – ob ein besserer Vorschlag als der vorgebracht werden kann, dessen positiver Auswirkung man misstraut. Kritik an sich ist unkonstruktiv, mithin der Kreativität sogar hinderlich. Thurstone rät, die Intention der ... Künstler zu verstehen und sich von ihnen mitreißen zu lassen. Russel erklärt kritisches Denken als stets reaktiv, kreatives Denken dafür als Denken, das „eigene, aktive Produktionen neuer Ideen bedeutet“ (Ulmann, S. 133). Das bedingt besonders während der Stimmbildung beim Schüler Vertrauen und Mitgerissensein vom Ablauf des Suchens in sich nach dem Sitz der Stimme.

## 2. Instrument und Stimme

Wenn Michael Alt den Wert des Instrumentalspiels über die Unmittelbarkeit des Singens stellt, weil die Bereitschaft zum künstlerisch gesteigerten Einsatz in einem ungleich stärkeren Maße gefordert werde, so übersieht der Autor das Wesentliche (vgl. Alt S. 55). Zwar hat er recht, wenn er feststellt, dass der künstlerische Einsatz nicht so sehr gefordert werde – beim Erarbeiten der Technik ist damit erst viel später zu rechnen –, doch die Bereitschaft zum Singen übertrifft in zunehmendem Maße die eines Instrumentalisten (der oft ein schlechter Sänger ist), weil dieses Bereitsein zur Auseinandersetzung mit und zur Bewältigung der Schwierigkeiten nicht allein auf Musik oder die künstlerische Neigung bezogen werden kann, sondern auf den ganzen Charakter. Die Leidenschaft des nie mehr Nachlassen-Wollens erst baut das wachsende Vermögen des Körpers auf, Kunst- und damit Kulturträger sein zu können.

Demgegenüber sind durch das Instrument Ton- und Zusammenklangfolgen realisierbar, wie sie von der Stimme vielfach nicht mehr in dieser Perfektion und Reinheit zu erfassen sind – bei Mehrklängen scheidet dies natürlich an Technischem. Aber dadurch zeigt sich ein außerordentlich wichtiges Kriterium in der Komposition: das des Gesanglichen, das sich – dem Organischen des Singens entsprechend – in heutigen Musikstücken, die für Stimme geschrieben sind, vergeblich suchen lässt.

## 3. Die Entwicklungsmöglichkeit des Schülers zur gesamtorganisch getragenen Selbsttätigkeit

Selbsttätigkeit in unserem Sinne meint die Schaffung neuer Ideen und Tatsachen auf Grund individueller Entscheidung. In gewissem Grade bedingt Selbsttätigkeit schöpferisches Verhalten, das nicht nur Problemlösungen anbietet, sondern dass ein solches Produkt wertvoll ist, d.h., dem Kulturfortschritt dienen muss.

Schöpfertum beinhaltet sowohl geistige (kreative) als auch körperliche (z.B. manuelle) Akte. Es muss in der Persönlichkeit als unverbrüchlicher Bestandteil die Ebene nonverbalen Verstehens garantieren. Erlischt es, so stehen wir im Dunkel ewigen Missverstehens hilflos da.

Die altitalienische Gesangsschulung, die ja durch gezieltes Anpacken der Atemfunktionen zum Aufsuchen leiblich-seelischer Zuständlichkeiten und Veränderung in einem selbst führt, kann helfen, die Erlebnisfähigkeit zu steigern, in der sich das Gefühl des ständigen Fortschreitens und Vertiefens in sich selbst im Gesamtorganischen mitteilt. Es wird dann vieles unbedeutend gegenüber solchen Werten, die mit Lebensbejahung übereinstimmen. Der Gesangsschüler wird nicht nur schnell lufthungrig, seine ihm nun körperlich spürbar

gewordene Autonomie verhilft ihm, sich von vielen Abhängigkeiten zu befreien, einer Technik des Verstellens, wie sie auf rein geistiger Ebene möglich ist, die geistige Partnerschaft Gleichgesonnener, Gleichspürender vorzuziehen.

Stimmbildung, d.h., das Singen auf dem großen Atem, vermittelt ein allgemeines Verhalten, das für den Schüler wie für den Erwachsenen unerlässlich ist: Er soll dem Bedürfnis nachspüren, das ihm rät, sein Leben aus dem Zentrum (des Atems) seines Leibes heraus um sich herum zu tragen, er soll unablässig in sich forschen nach den leiblichen Ursachen seiner Niedergeschlagenheit vor scheinbar unlösbaren Problemen, er soll sein Gespür bekommen, ausbauen und ständig wachhalten, das ihn vor Schäden des bequemen bzw. unvernünftigen Lebens warnen soll. Er soll sich losreißen können von Verführung oder Sterilität des Denkens und körperlichen Fehlleistungen, dem durch das Wissen um sich selbst rechtzeitig entgegentreten. – Die Kriterien dafür werden durch die konsequente Stimmbildung immer deutlicher bereit gestellt.

Ich glaube, dass in den Prinzipien des Belcanto ursächliche Möglichkeiten zu schöpfen sind, die zum Verstehen der Menschen untereinander zurückfinden lassen, statt den Blick für eine Lebensweise zu verfinstern, nach der er sich schon bald nach Eintritt in die Schule zu sehnen beginnt. –

**Anhang 1:**

Zu den Fußnoten der Originalfassung:

Es gibt die in den Text gefügten direkten Hinweise mit der ausführlichen Quellenangabe in diesem Anhang, und es gibt die Fußnoten am Seitenende, die am 6. und 7. Februar 2013 in Verbindung mit dieser Abschrift eingefügt worden sind.

Im folgenden Hinweis beziehe ich mich auf die Fußnoten direkt im Originaltext:

Die Fußnoten 1 bis 4 sind der Zeitschrift „Atem“ entnommen:

- Fußnote 1 = I/1960, S. 10; Autor Aribert Stampa
- “ 2 = IV/1960, S. 37; Autor E. Guth
- „ 3 = III/1960, S. 36; Autor unbekannt
- „ 4 = I/1960, S. 34, Autor K. C. Kuppe

Da ich lediglich eine Durchschrift besitze, nicht die Originalausgabe, die der Universitätsbibliothek Oldenburg vorliegt und mit der sich leider kein Kontakt herstellen ließ, lasse ich diese Hinweise so stehen und gebe dazu die folgenden Texte mit bekannt, die dem Haupttexte als vertiefende Anschauung dienen sollten:

- 1) „Leider lässt sich über die Art und Weise der Stimmbildung wenig aussagen. Sie kann nur vollzogen werden von einem, der selber über vollkommene Bewegungsabläufe verfügt, der zu einer klaren Erkenntnis der Bewegungszusammenhänge gekommen ist und der imstande ist, seine Lehre in einwandfreier Form weiterzugeben ...“
- 2) „Der in unserer Hemisphäre übliche Stuhlsitz wird wegen seiner verderblichen Wirkungen auf Wirbelsäule, Gelenke, Venen, Unterleibsfunktionen und Verdauung als unnatürlich abgelehnt.“ Man empfiehlt die bodenverhaftete Sitzweise der Orientalen.
- 3) Ein Versuch Prof. Gates (Psychologisches Institut Washington) weist durch Experimente nach, „dass beispielsweise der Hass ein Körpergift erzeugt, (ein Drüsengift), das durch A t m u n g und Ausdünstung den Körper verlässt und in einer stark abgekühlten Glasröhre als Niederschlag aufgefangen werden kann. Weiter: Jeder seelischer Erregung entspricht ein bestimmter Niederschlag der Atemluft: der Atem eines Kummervollen ist grau, der Hauch eines Menschen mit schlechtem Gewissen ist rosa und der eines Hassenden braun. Diese Niederschläge – Versuchstieren eingimpft – vermögen Störungen im Vegetativen hervorzurufen, das Hassgift tötete sogar ein Versuchstier in wenigen Minuten.“
- 4) „Der gesunde Atemvorgang wird bereits dann in seinem normalen Ablauf gehemmt, wenn Ängste und Nöte des Kindes seinen Atem stocken lassen; durch Anspannungen jeder Art wird der Atem flach und ungleichmäßig. In der Folge treten Schäden mannigfacher Art auf.“
- 5) Eine Identität mit der Hypothese soll nicht garantiert sein – es geht um das bloße Wecken des Verdachtes in dieser Richtung.
- 6) „Musik und Bildung“, Hft 9/1972

- 7) Als mündlich übernommener Ruf der Viehwirtschaft: „Mehr Milch mit Mozart!“  
 8) gemeint ist die Fließbandproduktion kommerzieller Musik

## Verzeichnis der benutzten Literatur

- Alt, Michael: Didaktik der Musik, Schwann 1970  
 Antholz, Heinz: Unterricht in Musik, Schwann '70  
 Barley, Delbert: Grundzüge und Probleme der Soziologie, Verlag Luchterhand 1966  
 Dunne, Demond: Yoga für Jedermann, Hans K. Günther Verlag Stuttgart 1958  
 Dührssen, Annemarie: Psychogene Erkrankungen bei Kindern und Jugendlichen, Verlag f. med. Psychologie im Verlag Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1971  
 Fuchs/Hotter: Vox humana, Selbstverlag 1952  
 Fischer-Junghann, Elisabeth: Gesangs-Bildungslehre, Quelle & Meyer 1964  
 Gümmer, Paul: Erziehung der menschlichen Stimme, Bärenreiter 1969  
 Hansen, Wilhelm: die Entwicklung des kindlichen Weltbildes, Kösel (München) 1963  
 Hensel, Olga: Vom Erleben des Gesanges, Bärenreiter 1932  
 Hensel, Walther: Lied und Volk, Bärenreiter '31  
 Herzfeld, Friedrich: Magie der Stimme, Ullstein 1961  
 Kemper, Josef: Stimmpflege, Verlag Junge Musik, B. Schott's Söhne Mainz 1951  
 Kesselring, Michael: Allgemeine Psychologie, Klinkhardts Pädagogische Abrisse 1967  
 Lehmann, Lilly: Meine Gesangskunst, Bote & Bock, Berlin-Wiesbaden 1922  
 Lersch, Philipp: Aufbau der Person, Johann.Ambrosius Barth 1970  
 Moser, Hans-Joachim, und Nos, Oskar: Technik der deutschen Gesangskunst, Sammlung Göschen 576, 1921  
 Neumann, Paul: Stimmbildungsbüchlein für die wandernde und singende Jugend, Bärenreiter 1929  
 Nitsche, Paul: Die Pflege der Kinder- und Jugendstimme – Stimmbildung am Lied, B. Schott's Söhne 1969  
 Pfennig, Reinhard: Gegenwart der Bildenden Kunst – Erziehung zum Bildnerischen Denken, Isensee – Oldenburg 1967  
 Roscher, Wolfgang: Ästhetische Erziehung, Improvisation, Musiktheater, Schroedel 724/1970  
 Darin: Thomas, Claus: Sprechpädagogik, Dramatische Improvisation und Szene  
 Rosvaenge, Helge: Leitfaden für Gesangsbeflissene, bei Obpacher, München, 1964  
 Schlaffhorst/Andersen: Atmung und Stimme, Mösel Verlag 1950  
 Schmidt, Heinrich: Philosophisches Wörterbuch, Kröner 1969  
 Schweitzer, Albert: Kultur und Ethik, C.H.Beck München 1960  
 Sequenzen – Musik – Sekundarstufe I: Information I sowie Arbeitsbuch I, Klett 1971/72  
 Thausing, Alfred: Die Sängerstimme, Nölke 1957  
 Thomas, Franz: die Lehre des Kunstgesanges nach der altitalienischen Schule, G. Achterberg Berlin 1968  
 Thomas, Kurt: Lehrbuch der Chorleitung, Band I, Breitkopf & Härtel 1970  
 Ulmann, Gisela: Kreativität, J. Beltz 1968  
 Vogelsänger, Siegfried: Musik als Unterrichtsgegenstand, B. Schott's Söhne 1970

Vogt, Fritz: Schöpferischer Gesangsunterricht, Verlag A.W. Zickfeldt, Osterwiek-Harz 1922  
 Yesudian, Selva Raja, und Haich, Elisabeth: Sport und Yoga, Verlag Eduard Fankhauser,  
 Thielle, '57

### Einzelbeiträge:

„Atem“, 3/1962, enthält den Beitrag Dr. G. Panconelli-Calzia, S. 1-5. s. auch Fußnoten  
 Atlantisbuch der Musik, Das: enthält einen Beitrag von Prof. Edmund J. Müller, S. 631 ff.  
 Handbuch der Musikerziehung, Rembrandt-Verlag 1954, enthält einen Beitrag von  
 P. Nitsche, S. 327 ff.  
 Kirchenmusiker, Der: Verlag Merseburger, enthalten folgende Beiträge:  
 IV/1968 = K. H. Keiser: Aufbau und Arbeit einer Chorvorschule S. 145  
 VI/1970 = W. Kurth: Musik als Therapie, s. 216  
 VI/1968 = A. Stockmann: Fröhliches Singen in der kirchlichen Unterweisung, S. 245  
 IV/1972 = M. Wenzel: Thesen zum Singen mit Kindern, S. 109  
 Musikerziehung in der Grundschule, Band II, Rembrandt 1958, S. 393-400, ein Beitrag von  
 Helmut Kemnitz zum Musischen Singen, *i r r t ü m l i c h* als Beitrag des  
 Herausgebers, Hans Fischer, in der Arbeit verzeichnet, ebenda ein Beitrag von  
 August Blank, S. 127-12, zum richtigen Sprechen und Singen  
 Musik und Bildung, 9/1972, mit Beiträgen von H.-J. Möller, A. Schmölz, Fritz Hartmann, W.  
 Keller, Harm Willms; B. Schott's Söhne  
 Schauen und Bilden, Sonderdruck I/1960, mit einem Beitrag von G. A. Roemer  
 „Volksgesundheit“, Sonderdruck II/1961, als Beitrag zur Atmungs-Orthopädie, Helfer-Verlag

### Anhang 2:

Mir liegen noch drei Werke zur Einführung in die Stimmbildung vor,  
 die ich während der Ausarbeitung meiner Prüfungsarbeit noch nicht  
 vorfand und die ich als dringend betrachtenswert vorstellen möchte:

Diplom-Tonkünstlerin Meta Meder: „Zum kunstgerechten Singen und  
 Sprechen durch Selbstunterricht“ („Eine leicht erlernbare  
 Stimmbildungs-Methode...“) Detmold (Eigenversand, ohne  
 Jahreszahl)

Kurt Hofbauer: „Praxis der chorischen Stimmbildung“, Schott 1978  
 Sabine Horstmann: „Chorische Stimmbildung“, Merseburger 1998

Meders Selbststudium-Büchlein erweist sich als kenntnisreiche Er-  
 fahrungssammlung aus der Praxis, in der die Atmung ihren richtigen  
 Stellenwert erhalten und praktizierbar erklärt worden ist. Die Prinzi-

pien der Einatmung entsprechen den Ansprüchen des Belcanto. Die Übungen erweisen sich, ähnlich wie bei Gerhard Schmidt-Gaden, als eine Sammlung erfolgversprechender Möglichkeiten. Das Gebot ist jedoch bei beiden, dass das Arbeiten an der Stimme in Verbindung mit der guten Atmung ausschließlich im Dialog Schüler-Lehrer erfolgen kann. Denn letzterer kann sofort hören, wenn der Schüler sich „versingt“, also vom Wege der richtigen Atem- und Singtechnik abweichen sollte.

Hofbauer hält eine reiche Palette an anatomischen Erläuterungen und entsprechenden gymnastischen Übungen bereit, mit denen man seine Körperhaltung zum richtigen Aus- und passiven Einatmen bringt. Er wie auch Sabine Horstmann halten gar nichts vom Atemholen, von der maximalen Luftaufnahme und stützenden Abgabe, und daher ist schon die theoretische Abhandlung ein Irrweg und lenkt vom Belcanto fort. Was nützen die erfahrungsgerecht skizzierten chorischen Übungen, wenn sie an der Sache vorbei trainiert werden!

Meta Meders Selbststudium setzt eine Menge Verständnis für die Problematik der Stimmbildung voraus, trotz der sorgfältigen und fein differenzierten Einzeldarstellung der Übungen – das meint: Hier muss die Lehrerin den Schüler einzeln unterrichten, und an chorische Stimmbildung ist gar nicht gedacht.

Chorische Stimmbildung ist eine Illusion. Es sind Hilfen, für Laienchöre, die ein wenig das falsche Atmen und Tongeben, das Textgestalten und die wichtigsten Artikulationsmöglichkeiten verbessern helfen. Opernchöre haben geschulte, ausgebildete Stimmen aus dem Einzelunterricht, die sich der Solistenausbildung nicht widmen können oder wollen und die ein festes Monatsgehalt beziehen, was bei den Solo-Karrieren offenbar nicht sichergestellt ist.

Die an den Schluss gesetzte Gesangsschulung, die ich aus meinen Unterrichtsprotokollen erstellt habe, ist keine Anleitung zum Selbststudium und auch keine für Chorleiter, die den Belcanto nicht kennen. Ich publiziere sie hier, damit die Eltern, die ihr Kind in den Chor schicken, überschauen können, welche Übungen und methodischen

Möglichkeiten u. a. vonnöten sind und welche schon mit ihrem Kinde praktiziert wurden.

Anders gedacht: Wer mit Kindern solche Übungen nicht machen kann oder will, wird seine Gründe haben, und man wird es dem Chorklange durchaus anhören, was gemacht wurde, was fehlt und auf welchem Wege sich diese Mannschaft der Gläubigen befindet.

## Nachwort

Frau Ilse Reil meinen innigen Dank, die mich an die Kammersängerin Frau Hürlimann-Dewal vermittelt hatte.

Ihr selbst als meiner Belcanto-Lehrerin samt ihrer Mentorin, Frau Prof. Schwientek-Würtemberger, sage ich lebenslangen Dank für ihr Werk, das sie an mir vollbracht haben. Ich habe versucht, ein getreuer Multiplikator zu werden. Für das „frisia non cantat“ konnte ich nichts. Es war die fromme Bosheit einer Region ...

Meinem Freunde aus Kindheitstagen, Joachim Hessenius, meinen innigen Dank für seine, viel Geduld erfordernde Korrektur meiner Abschrift und Erweiterung dieser Prüfungsarbeit von 1973! Seinem Impulse verdanke ich das Aufgreifen und Übertragen meiner Niederschrift, um auf die Frage antworten zu können, ob ich mein didaktisches Konzept, wie ich es mir vorgenommen hatte, aus einer veränderten Gesinnung verlassen habe. Wie ich sehe, ist dies nicht der Fall. Allerdings stellt sich nach fast 40 Jahren die Frage, ob man Menschen mit dem hier vorliegenden Wissen zu einer besseren Kindheit und zu einem qualitativ höheren Lebenssinn hätte verhelfen können.

Wir hatten das Wissen, wir hatten die Mittel, wir erkannten die Dringlichkeit einer Lebensreform und haben unser Anerbieten den Erziehungspflichtigen überbracht

Die Antwort heißt: Vergebens, meine Freunde!

Fast einem Dutzend solcher Machtexemplare bot ich meine Erkenntnisse an – alle haben sie abgelehnt, die Kinder ins Leere laufen lassen, deren Begabungen vorsätzlich nicht genutzt, die Brücken nach Terabithia abgerissen.

Kommt mir, die ihr euch allein gelassen fühlt, nicht mit Argumenten wie:

Wir waren doch so arm!

Wir waren doch seit Generationen Handwerker / Benachteiligte / Realisten!

Die Schule hat ja nicht ....

Die Kirche hat ja nicht ...

Eine Berufsausbildung gab es dafür nicht....

Die Politik hat ja nicht ...

In jedem einzelnen Falle hätte es keine Unterrichts- oder Lehrmaterialkosten oder andere Abhängigkeiten erforderlich gemacht – nur eure Zivilcourage!  
Ich wollte doch nur der Hauptbegabung eurer Kinder die Tür öffnen.  
Ihr wolltet nicht.

Diese Niederschrift ist allen Kindern gewidmet, die ich einmal für kurze Zeit in Musik, Bildende Kunst und Religion unterrichtete.

Sie ist ebenso jenen Kindern gewidmet, die nicht von mir unterrichtet werden durften, vor allem nicht in der Stimmbildung.

Sie ist allen Kindern gewidmet, denen es zukünftig nicht anders ergehen wird als jenen, die man mir von der Türschwelle fortgezerrt hat.

Dessen ungeachtet: In medias res!

Hilke wartet. Ich habe noch viel zu lernen..

Ihrhove, den 12. Februar 2013

## ***Prinzipien der Stimmbildung***

(nach Martha Duwal und Ekkehard Schreiber)

Wichtiger Hinweis: Ohne eine Lehrperson mit Gesangsausbildung ist dieses Studium der Stimmbildung gefährlich, wenn die Fehlerquellen nicht rechtzeitig erkannt und sofort abgestellt werden können. Verspannungen führen meist rasch zu Kehlkopfproblemen. Die Lehrperson wird sich als unentbehrlich erweisen. Die Eltern sollen ihren Kindern Mut zusprechen, nicht alles gleich können zu wollen. Diese Übungen sind auf längere Zeit nötig und müssen im Bewusstsein des Kindes wachsend Fuß fassen und dadurch erworben werden. Das geschieht nicht durch den Kopf, sondern durch das ganzheitliche Erlernen durch die gesamte Psyche! Bitte, nichts übertreiben, in nichts vorgreifen wollen! Bei Verspannungen sofort anrufen!

### ***Tägliche Übungen zur Wiederherstellung der Zwerchfell-Flankenatmung (Bauchatmung)***

01. Gerade stellen, die Arme schlaff herunter, langsam einatmen, dabei die Hände bis
  - a) auf Nabelhöhe heben, langsam wieder ausatmen,
  - b) auf Schulterhöhe heben, langsam wieder ausatmen,
  - c) bis Scheitelhöhe heben, langsam wieder ausatmen,
  - d) über den Kopf heben, wie einen Halt suchend sich recken, langsam wieder ausatmen – das Ausatmen genau so langsam wie das Einatmen!
  - e) Im gleichen Verfahren wieder zurückführen (= d), c), b), a) ) in Ausgangsposition.
02. Gerade Haltung, Arme nach vorn ausstrecken, dabei einatmen, dann ausatmen in gleicher Zeitdauer, dann langsam mit ausgereckten Armen in die Hocke, dabei wieder ein- und anschließend ausatmen, dann wieder zurück und wieder dabei ein- und ausatmen.
03. Gerade stehen, Hände beim Einatmen langsam über Kopfhöhe heben,, ausatmen, einatmen, dabei langsam vorbeugen, bis rechter Winkel erreicht

ist (eingeknickter Rumpf) und wieder ausatmen, einatmen, dabei bis mit den Händen (bei gestreckten Beinen!) an die Zehenspitzen hinunter reichend, ausatmen, die ganze Übung umgekehrt wieder zurückführen, bis die gerade Haltung wieder erreicht ist, in genau der gleichen Ein- und Ausatmung.

### ***Lockerung***

01. Einander ansehen und sich gegenseitig die Zunge herausstecken können, dabei laut „Bäh“ rufen: = gegen alles, was Stress macht!. – Arme und Beine ausschütteln – die Beine breit lassen.
02. Die Füße jetzt zusammenstellen, die Augen schließen, ein Bein anwinkelnd heben, das Gleichgewicht kontrollieren: Die „innere Säule“ spüren!
03. Die Füße wieder auseinander, in den Hüften sich wiegen.

### ***Atem-Übungen***

01. Hände in die Hüften: Die Restluft ausatmen, jetzt einatmen, den Atem anhalten (= stauen), die Luft langsam ausblasen, (wie ein Luftballon sich entleert, wenn man die Öffnung ganz klein hält).
02. Am Partner überprüfen, wo der Atem sitzt (= Zwerchfell-Flankenatmung)
03. Hände an die Hüften, mit dem Daumen nach vorn: Beim Einatmen den Atem nach hinten, unter den Händen in das Gesäß einziehen.
04. Die Funktion der Lunge sich wie einen Schwamm vorstellen, der sich solange voll saugt, bis sein Fassungsvermögen gesättigt ist.
05. Mit den Händen das Ein- und Ausatmen begleitend zeigen:

**Einatmen:** Die Hände wandern in waagerechter Stellung langsam von der Nase abwärts bis in die Bauchregion,

**Ausatmen:** Die Hände wandern wieder langsam nach oben bis zur Nasenhöhe.

01. Das Atmen in drei Schritten üben:
  - a) Restluft ausatmen – Hände langsam dabei nach oben – der Unterdruck entsteht,
  - b) Einatmen – Hände wandern von der Nase abwärts zum Bauch: (Der Schwamm füllt sich)
  - c) Die Luft jetzt stauen und dosiert langsam entweichen lassen – die Hände wandern abwärts bis zum Bauch
  - d) Die Luft ausatmen, bis sich der Spannungszustand löst!

Wir setzen uns, die Unterarme auf die Knie – einatmen, ohne dass sich die Schultern dabei heben!

Im Sitzen, die Unterarme auf den Knien: ausatmen – einatmen, dabei langsam sich aufrichten, gerade sitzen, den Atem dünn und stauend ausströmen lassen (= hörbares Phhhh) – und diesen Vorgang mehrmals wiederholen.

Am Lehrer und an sich selber jetzt im Stehen überprüfen, wie und ob die Atmung jetzt richtig funktioniert. – Die richtige Atmung am Haustier beobachten und richtig beschreiben können!

### ***„Der hohle Sängerkopf: Die Kopfresonanz***

Den Mund geschlossen halten, dabei die Gähnstellung im Munde suchen: Zwischen den Zähnen müssen zwei Finger übereinander Platz haben! Die Luft einatmen und als gestaute Luft stöhnend herauslassen (die Rutsche runter)!

Mit der einen Hand die Nase schließen, mit der anderen die Stirn fühlend, dabei ein „MM“ oder „NN“ summen, den Mund in Gähnstellung geschlossen halten, das Vibrieren am Kopfe lokalisieren und den Grad der Vibration zu stärken suchen. (Wenn es deutlich in den Händen kribbelt, ist es richtig.)

Die Kinder überprüfen dieses Kribbeln am Kopfe ihres Partners.

Die Hände waschen, dann den Zeigefinger in den Mund stecken, die Zunge muss dabei unten liegen. Die andere Hand an die Stirn, dann ein „Mmmm“ summen und langsam den Finger aus dem Munde ziehen, aber das Loch der Lippen nicht verändern! Dieser „Ooo“-Laut ist zu stabilisieren. (= Trichter-mund-Stellung)

Wir legen die Zeigefinger beider Hände an die Mundwinkel und prüfen, ob sich die Lippen womöglich doch verändern möchten: Verhindern! - :

Der Sitz der Vokale wird aus dieser Trichtermund-Öffnung einheitlich gebildet: Wir beginnen mit „U“, weil es am tiefsten sitzt, und führen dann bis zum „Ü“ fort.

Die Reihenfolge heißt jetzt: U – O – A – E – I – Ü – immer mit dem „Mmmm“ beginnend, also M-U / M-O / M-A / M-E / M-I / M-U / und zurück!

Immer zur Kontrolle die Zeigefinger an die Mundwinkel haltend: Wir bilden jetzt Wörter mit Vokal-Mischungen; die Mundwinkel dürfen sich nicht verändern, weil sonst der Ton wieder vor die Kehle rutschen würde.

### ***Einsing-Übungen***

Jedes Singen beginnt mit dem Atmen! Wir atmen ein, stauen, singen auf dieser Luftsäule Tonfolgen und atmen dabei aus, entspannen und atmen wieder ein. Das geht erst langsam, später wird es dann rascher und professionell schnell.

Aus der Tiefe das Volumen verbreitern: Aus dem Fass des Bauches und dessen Luftvorrat langsam immer größere Tonräume erschließen lassen. Zuerst nur Vokalfolgen entsprechend der Vokalisation.

Es gibt keine hohen Töne: Wir singen mit dem Gefühl, dass alle Töne *unterhalb der Nase* gebildet werden, und wir stellen uns vor, dass alle Töne auf der Luftsäule oben ruhen und mit der Luft spazieren geführt werden.

Wir beginnen in Intervallen, deren Abstände immer größer werden: Sekundschriffe, Terz, Quart-, Quint-, Oktavsprünge, auf Mo, so dass der Kehlkopf immer entspannt bleiben kann. **Niemals am Kehlkopf manipulieren! Bei Erkältung absolute Schonung, sonst gegen das Räuspern nur weiter-singen = das löst sich!**

Textübungen: Zuerst die Texte mit der gleichen Mundstellung üben lassen, bevor man sie so singen wird, mit den Fingern an den Mundwinkeln!

Von der Einstimmigkeit zur Mehrstimmigkeit: Wir singen im Terz-, Quart- oder Quintabstand Intervallketten, - wir halten mit einer Stimme den Eckton, während die zweite Stimme den zweiten Eckton des Intervalls alteriert.

Man kann jetzt im Kanon Tonleitern singen lassen – Terzen, Quart, Quinten, Sexten, dann Sekunden oder Septimen, *um die Intonation zu stabilisieren*, dann mit einer Stimme den c. f. singen lassen, während die andere melismatisch umspielt.

Chromatische Tonfolgen zur Gehörsbildung, ebenso Ganztonschritte  
Tontreff-Übungen werden wie folgt empfohlen: Man gibt Töne beliebiger Lagen durch kurzes Anschlagen vor, lässt einige Sekunden warten und dann den Ton vom Schüler / Chor unisono wiederholen.

Intervall- und Akkord-Treffübungen werden ähnlich sinnvoll sein: Man gibt ein Intervall vor, lässt die zwei Stimmen warten und dann gemeinsam ansingen – jede Gruppe ihren Ton. – Bei Akkorden ähnlich: Den vollen Akkord anschlagen, warten lassen, dann wiederholen lassen. - Man kann das auch durch einen Einzelton vertiefen. Der Nachteil ist aber, dass es häufig vorkommt, dass der Chor nach vorheriger erklungener anderer Musik singen soll. Da die Sängerinnen und Sänger die Tonart noch im Gehör haben, kann es dann zu Intonationsunsicherheiten kommen. Hier sollte vorab eine kurze Intonation oder ein Akkord durch ein Instrument vorangestellt werden.

**Erschließung des Tonraumes:** Über das Glissando der Stimme von unten nach oben wird das obere Stimmregister erschlossen:

a) Glissando von unten nach oben (in die „Mickey-Maus“-Höhe) und langsam zurück (Atem führend nutzen – kein „Quetschen“ oder Quicken zulassen)!

- b) Glissando von unten nach oben, dann den Ton anhalten, dann auf einer gewissen Höhe stehen lassen, mit den Fingern an den Mundwinkeln ein Wort singen lassen o. ä., um das Bewusstsein zu stärken, wie dieser Ton „gemacht“ wurde
  - c) Mit dem Instrument langsam die Töne vom Brust- zum Kopfreister ausbauen
  - d) Mit Oktavsprüngen in diesen oberen Bereich gezielt vorgehen.
- e) Von einem hohen (Kopfreister)-Ton langsam nach unten in das Brustregister zurückführen. Hier müssen die Bruchstellen ausgemacht und durch behutsame Stimmführung (in Verbindung mit Atemtechnik) geschlossen werden. Wer hier pfuscht, kann die Stimme ruinieren!

### ***Text- und Liederwerb und –gestaltung***

Notfalls den ganzen Text betont sprechen lassen, mit den Fingern an den Mundwinkeln; im fortgeschrittenen Stadium nur die hervorzuhobenden Textstellen absprechen und beim Singen herausarbeiten. – Bei Anfängern die Melodie auf „Mo“ erarbeiten.

Atemzeichen, Zäsuren, Strophenauswahl vermerken! Endkonsonanten, Übergänge, Schlüsse – Tempiwechsel und andere Reaktionsübungen gesondert überprüfen und üben. Jeder Dirigent hat seine Eigenheiten, auf die sich der Chor einstellen können soll. Der Chor darf nicht in Verhaltens-Erstarrung verfallen und das einmal Erlernte um jeden Preis unverändert für alle Zeiten festschreiben wollen. Er muss in der Lage sein, auf plötzliche Entscheidungen des Dirigenten sofort zu reagieren. **Daher stets**

**einen Bleistift und einen Radiergummi für das Proben bei sich haben!**

Atmungs-Hinweise von der Hand der Chorleitung:

- Hand nach oben führend: Restluft ausatmen
- Hand nach unten führend: Einatmen
- Hand unten stehend: Luft stauen – Atemsäule stabilisieren!
- Hand zum Einsatz: Ab jetzt die Luftsäule nutzen und singen!

### ***Literatur-Hinweise***

Weltliche und geistliche Werke für

- a) einstimmigen Chor, mit Instrumentalbegleitung als Basso continuo (Tasteninstrument nach Wahl) / b. c. mit obligatem Instrument
- Chor mit mehreren Instrumenten
- b) Zweistimmigkeit im Kanon, in der echten Polyphonie, weil Kinder sich sehr schnell auf deren Anforderungen einstellen können, dann mit Instrumentalbegleitung ad lib.

Kinder-Chorschulung ist langfristig auf die Kleinen Geistlichen Konzerte von Schütz hinzuführen, weil Schütz für solchen Kinderstimmen seine Werke konzipiert hat – technisch und stimmbildnerisch wie auch von den Mitteln der Verkündigung.

Den Kindern soll klar sein, dass ihre Stimme in dieser Ausdrucksqualität zeitbegrenzt zur Verfügung stehen wird, dass deren Ausbildung ein kostbarer Schatz für die Zuhörer werden wird und die Stimme über die Atmung) optimal gefördert werden soll.

*Den Kirchen und Pfarrern ist Dank zu sagen, dass Nachwuchskräfte stets ein offenes Ohr zur Förderung und Darstellung ihrer Zwischenergebnisse in den Gottesdiensten und anderen gemeindlichen Veranstaltungen angeboten bekommen, ohne mit zusätzlichen Kosten noch belastet zu werden!*

**(Quellen:** Kammersängerin *Martha Dewal*, Ulm, als meine Gesangslehrerin, damals an der Oldenburger Staatsoper, *Ekkehard Schreiber*, seiner Zeit Chordirektor des Neuen Gewandhauses Leipzig *Gerhard Schmidt-Gadens* Buch über die Stimmbildung seines Tölzer Knabenchores sowie diverse Schriften namhafter Solisten und Werke über die Prinzipien des Belcanto.

Mit Einrichtung eines neuen Kinderchores, Gründung 14.03.2003, St. Bernhard, Flachsmeer, neu durchgesehen (= existierte bis zu den Sommerferien 2003). Ihrhove, den 16.03.2003

In den Anhang dieser Prüfungsarbeit von 1973 übertragen am 12.02.2013.  
Gerhard Grabbe

Nachtrag 14.01.2015:

*Die Veränderung der Vokalisation der Knabenstimmen und deren Folgen für den Vokalausgleich und die Botschaft der jungen Musiker über das Mittel des Gesanges*

In Verbindung mit dem Kauf eines Kalenders für 2015, den berühmtesten Knabenchören lauschen zu dürfen, war eine CD beigegeben. Sie enthält Klangbeispiele von 12 Knabenchören Deutschlands – leider nicht auch von den Regensburger Domspatzen und den Augsburger Domsingknaben.

Dem kundigen Zuhörer fällt eine Wende der Stimmbildungsprinzipien auf. Die Tendenz der Vokalisation hat sich vom Vokalausgleich und damit auch vom leuchtend weichen Klang des Diskant abgewandt. Man bevorzugt zu den hellen, hohen Tönen in den E- und I-Lauten eine manifestierende Zuweisung der sprachlichen Deutlichkeit. Der Ton liegt nicht mehr auf der Luftsäule, so dass durch die Klangrundung der besagten Vokale mit der Höhe zugleich auch die Herkunft ihrer Botschaft den Hörer aus den Niederungen phantasieloser Zahlenwelt entrücke, sondern engt sich zur Eindeutigkeit materieller Wesentlichkeit. Es wird also eine Frage der Wissenschaftlichkeit, der Gegenwärtigkeit der Aussage, die Bindung der Worte als fester Bezug zum aktuell fixierbaren Problem.

Nun ist den Knabenstimmen durch ihre Tonbildung eben jene unverwechselbare Diktionskraft gegeben, durch die ihr zeitlich begrenztes Singen eine zeitlos sich entwickelnde Aussagegültigkeit erhält. Sie reicht selbstverständlich in die ethische und prophetische Schicht des Kunstwerkes.

Sieht man also von der Unerlässlichkeit der Vokalisation des Belcanto ab, verfolgt man gewiss Zwecke, die man nur vermuten kann. Vordergründig wird man die „Wissenschaftlichkeit“ und die Ergebnisse „neuester Musikforschung“ vorschützen. Dahinter aber scheint das Gespür für die Diktionsfähigkeit der Knabenstimme gewachsen zu sein, und jetzt, da man sich ihrer Bedeutsamkeit bewusst wird, muss man bestrebt sein, den Jungen dieses notwendige und erstklassige Mittel ihrer ihnen innewohnenden Botschaft zu nehmen. Was Mädchen aus ihrer Klangeigenschaft formen, ist eine ebenso schätzenswerte Welt ihrer Botschaften. Aber was Kindern zu

sagen aufgegeben ist, dürfte insgesamt den Stimmen der „Erwachsenen“ verwehrt sein. Das ahnen sie und blocken.

Sie haben ihre Zeit gehabt – wer weiß, wer sie daran gehindert hat, sich noch rechtzeitig zu äußern. Aber das neue Klangbild, das bestimmte „moderne“, „zeitgemäße“ Chorleiter sich haben aufschwätzen lassen, ist ein böser Streich, dessen perfider Hintergrund gebrandmarkt gehört.

Die Wirkung solcher Darbietungen fällt hinter der Universalität des ausgereiften Knabenchorklanges ins Profane zurück. Natürlich gibt es für diesen Verlust den plärrenden, wimmernden „Ersatz“, der schon in den Startlöchern kratzt.

Das Klangideal der großen Chorleiter und Gesangserzieher ist durchaus individuell gestaltet. Aber die Arbeit qualifizierter Stimmbildner legte größtes Augenmerk auf die Vokalisation im gesamten Stimmumfang. Daraus Megaphone direkter plakativer Werkdarstellung zu basteln, dürfte sich auf Dauer auch durch Stimmprobleme bemerkbar machen. Sänger, die beim HNO-Arzt die Klinken putzen, sollten zunächst die Leute niederstrecken, die ihnen Atmung und Vokalisation verdorben haben.

Es war nie gut, sich den Trends zu unterwerfen und dem Zeitgeiste die Stiefel zu lecken. Als Chorleiter ist das keine Alleinentscheidung mehr: Es hängen junge Menschen daran, die ihren Lebensweg nicht durch Experimente ruiniert sehen wollen.

Natürlich stecken Drahtzieher als Förderer solcher Deformationsprozesse dahinter. Und es gibt genug Berufsmusiker, die sich mit solchen Trendsettern ins Bett legen, um sich ihre Brotherren nicht zu verärgern. Man nennt so etwas Erpressbarkeit.

Gebt den Jungen ihre volle Stimmbedeutung zurück und lasst sie ihre Botschaft aus gewohnter Höhe überbringen, die zugleich die sichere Nähe zum Schöpfer ist – wie bei allen Kindern. Wollt ihr das wirklich ändern?

Dank jenen großartigen Kapellmeistern, die unbeirrbar das ideale Klangbild anstreben, das uns Flämig, Thomas, Biller und andere Zeugen exzellenten Knabenchorklanges garantieren konnten und können. Es gibt sie, das beweist die CD, auch heute noch. Die Kirchen werden sich also überlegen müssen, ob sie Matthäus 18, 10 dementieren oder konsequent in Kulturarbeit umsetzen lassen wollen. Wir werden sie nicht aus ihrer Verantwortung entlassen!