

Jan Hammar

Gesang lehren und lernen im Spannungsfeld
zwischen Instinkt und Wissenschaft

FORUM MUSIKPÄDAGOGIK
Band 82

Augsburger Schriften

herausgegeben von Rudolf-Dieter Kraemer

Jan Hammar

Gesang lehren und lernen im Spannungsfeld zwischen Instinkt und Wissenschaft

Besonderheiten der Gesangsausbildung
unter Berücksichtigung neuer Feedbackmöglichkeiten



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISSN 0946-543X (Forum Musikpädagogik)

ISBN 978-3-89639-864-2

© Coverabbildung: Tischenko Irina und Nicky Rhodes,
Benutzung unter Lizenz von Shutterstock.com; Composing: Lisa Schwenk

Projektleitung und Satz: Daniela Galle

Covergestaltung: Lisa Schwenk

Druck: TZ-Verlag & Print GmbH, Roßdorf b. Darmstadt

© 2., überarbeitete Auflage: Wißner-Verlag, Augsburg 2012

© Erstauflage: Wißner-Verlag, Augsburg 2007

www.wissner.com

Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf deshalb der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Inhaltsverzeichnis

I.	EINLEITUNG	
1.	Das Wunder Homo sapiens	14
2.	Der Gesang: Kulturübergreifendes Ausdrucksmittel	14
3.	Thematik	16
4.	Ziel der Studie – Beschreibung und Definition von Problemzonen	18
5.	Standpunkt und Deutung	18
6.	Die neuen Ansätze dieses Buchs	19
7.	Aufbau der Arbeit	20
8.	Die Zielgruppe der Arbeit	21
II.	DAS GRUNDWISSEN	
1.	Die Evolution im Singen	24
1.1	Einleitung	24
1.2	Die Evolution und die Wissenschaften	25
1.2.1	Was ist Evolution?	26
1.2.2	„Biomusicology“	28
1.3	Theorien über die auslösende Kraft für die evolutionäre Entwicklung der Lautgebung und der Musik	30
1.3.1	„Sexual selection“	31
1.3.2	Die Gruppe	32
1.3.3	Das Mutter-Kind-Verhältnis	33
1.4	Welche evolutionären Entwicklungen haben gerade die Spezies Homo sapiens für Stimme und Musik begünstigt?	34
1.5	Die Neuroanatomie des Singens	36
1.6	Hirphysiologie des Gesanges und des Sprechens	37
1.6.1	Das Sprechzentrum im Gehirn	39
1.6.2	Das Gehirn und die Musik	40
1.6.3	Das Gehirn beim Singen	46
1.7	Eine kurze Einführung in die Stimmphysiologie	49
1.8	Die Kontrollsysteme	51
1.8.1	Die präphonatorischen und interphonatorischen Systeme	51
1.8.2	Das Gehör	52
1.9	Die Emotionen	54
1.10	„Singen – die Ursprache?“	56

1.11	Schlussfolgerungen	59
1.11.1	Welche Schlüsse sind aus diesem ersten Kapitel zu ziehen?	59
1.11.2	Wo passt die Musik in dieses Gefüge?	60
1.11.3	Welche Schlüsse könnte man für die Stimmschulung aus diesem Kapitel ziehen?	60
2.	Das Wissen über den Gesang – eine Klassifikation	61
2.1	Einleitung	61
2.2	Ein Resümee über die Entwicklung vom und die Einstellung zum Wissen	62
2.3	Eine Definition des theoretischen Wissens – Explicit Knowledge/Knowledge-on-Singing	63
2.4	Das angeborene Wissen – Genetic Knowledge	64
2.5	Die Definition des praktischen Wissens – Tacit Knowledge/Knowledge-in-Singing	68
2.6	Die Aneignung von praktischem Wissen im Gesang	69
2.7	Zusammenfassung: Knowledge-in-Singing contra Knowledge-on-Singing	71
III.	DIE TEILNEHMER AM LERNPROZESS SINGEN	
1.	Der Studierende	74
1.1	Einleitung	74
1.2	Welche Triebkräfte sind Auslöser für die Beschäftigung mit der Stimme?	75
1.3	Die Lehrersuche	79
1.4	Mit welchen Erwartungen kommt ein Student zum Studium	82
1.5	Die Aufgaben der Studierenden während des Studiums	83
1.6	Durch Einsicht und Übung zum Resultat	93
1.6.1	„The vocal instrument is the whole human body“	94
1.6.2	„Die Stimme wächst nur durch die Konzentration“	94
1.6.3	Die Gesangsübung: Die Brücke zwischen Wunsch und Können	95
1.7	Zusammenfassung	96
2.	Der Gesangslehrer	98
2.1	Einleitung	98
2.2	Das Lehrerprofil	98
2.3.	Beurteilung der genetischen Voraussetzungen und des praktischen Wissens eines Studenten bei der Eignungsprüfung	104
2.4	Der Gesangslehrer und sein Auftrag	108
2.4.1	Die weitere Stimmbildung	109
2.4.2	Die musikalisch-stilistische Weiterbildung	128
2.4.3	Die praktische Einführung in den Sängerberuf	133
2.5	Die Analyse der Tonqualität/der Tonerzeugung	134

2.6	Die Gesangsübung: Die Brücke zwischen Wunsch und Können – zwischen Tonvorstellung und praktischem Wissen	136
2.7	Zusammenfassung	139
2.7.1	Diskussion	139
IV.	DIE INTERAKTION	
1.	Der Wissenstransfer Lehrperson-Studierende und Studierende-Lehrperson	142
1.1	Einleitung	142
1.2	Die Aufgabe	142
1.3	Grundvoraussetzungen für den Wissenstransfer	144
1.3.1	Mentale Modelle	145
1.3.2	Die Motivation	148
1.3.3	Die Anpassung des Lernmaterials	151
1.4	Lernziel: Der professionelle Sänger	152
1.5	Lerntheorien	155
1.5.1	Die Lerntheorien im Vergleich	157
1.5.2	Kann der Gesangsunterricht einer Lerntheorie zugeordnet werden?	158
1.6	Praktisches Wissen durch „Reflection-in-action“	160
1.6.1	Die Grenzen der Reflektion	161
1.6.2	Die „Freiheit“ der Wissensbildung	162
1.7	Unterrichtsaufbau	162
1.8	Gesangsspezifische Problemstellungen beim Wissenstransfer	166
1.8.1	„A singer cannot hear himself sing as others hear him.“	166
1.8.2	„We have no adequate nomenclature to describe accurately the sound produced by a human voice.“	174
1.8.3	„We have no direct means to communicate a sensation accompanying the production of a sound.“	175
1.8.4	„We have no direct control over the muscles primarily responsible for the pitch and quality of sound we produce.“	175
1.8.5	„The primary control a singer possesses over his vocal apparatus is mental (due to the formation of a precise mental image of the sound he wishes to produce).“	175
1.8.6	„We have little if any knowledge of how this control can be learned by one who does not already possess it to some degree.“	175
1.8.7	„We have little if any scientific knowledge of how precisely this control operates.“	176
1.8.8	„The available evidence points to the fact that possession of accurate knowledge of physiological processes involved in singing does not enable one to reproduce such processes at will accurately enough.“	176
1.9	Zusammenfassung	176

2.	Feedback im Gesangsunterricht	178
2.1	Einleitung	178
2.2	Definition von „Feedback“	179
2.2.1	Was ist Feedback in der Gesangsausbildung	179
2.3	Zielverzeichnis der Feedbackinformation	180
2.3.1	Das interphonatorische System	181
2.4	Warum brauchen wir Feedback?	181
2.5	Ein praktisches Beispiel aus dem Gesangsstudio	181
2.6	Einige Feedbackmöglichkeiten	183
2.6.1	Audio Feedback	183
2.6.2	Visuelles Feedback	185
2.6.3	Computerunterstütztes Feedback	187
2.7	Feedback und Akzeptanz	192
2.7.1	Die pädagogische Funktion eines Schallanalyseprogramms	193
2.7.2	Traditionelle Lehrerqualifikation und Zusatzqualifikation	194
2.7.3	Untersuchungen über „spectral biofeedback“	194
2.7.4	Die Rolle der Lehrperson beim computerunterstützten Feedback	196
2.7.5	Die Einstellung der Lehrpersonen zum visuellen Computerfeedback	196
2.7.6	Die Einstellung der Studenten zu den neuen Feedbackmöglichkeiten	197
2.7.7	Sollte der Gesangsunterricht grundsätzlich dokumentiert werden?	197
2.7.8	Neues Jahrtausend – neue Methoden?	198
2.8	Feedback und Objektivität	199
2.9	Zusammenfassung	200
2.9.1	Diskussion: Quo vadis Computer-Feedback?	201
3.	Die Arbeitsgemeinschaft Lehrer-Student	201
3.1	Einleitung	201
3.2	Die Zugehörigkeit der Musikhochschule bzw. der Universität für Musik zu einer Organisationsstruktur	202
3.3	Wie wirkt die Lehrperson auf die Arbeitsgemeinschaft	203
3.3.1	Die persönlichen Auswahlkriterien: Grundlage der Zusammenarbeit	203
3.3.2	Der „persönliche“ Trainer	204
3.3.3	„Man kann nicht nicht kommunizieren“	205
3.3.4	Die Lehrperson als Helfer in Lebensfragen	206
3.4	Die Voraussetzungen der Zusammenarbeit	207
3.4.1	Die gemeinsame Zielsetzung	207
3.4.2	Die Anpassung in der Arbeitsgemeinschaft	208
3.5	Der Student in der Arbeitsgemeinschaft	209
3.5.1	Erwartungen und Aufgaben der Studierenden	210
3.5.2	Der Studierende, die Motivation und die Gruppe	211
3.6	Gründe für einen Lehrerwechsel	212
3.7	Zusammenfassung: Die Bedeutung der Arbeitsgemeinschaft für das Gesamtergebnis	213

V.	DAS RESULTAT/DIE AUSWERTUNG	
1.	Einleitung	216
2.	Die Reihenfolge und die Verzahnung der Kapitel untereinander	218
3.	Schwerpunktbildung und Problematisierung	221
3.1	Schwerpunkt: Das Gehirn und das Singen	222
3.2	Schwerpunkt: Die präphonatorische Vorstellung – Schlüssel zum Singen?	223
3.3	Schwerpunkt: Was ist sängerisches Wissen?	224
3.3.1	Genetisches Wissen	224
3.3.2	Praktisches Wissen	225
3.3.3	Theoretisches Wissen	226
3.4	Schwerpunkt: Wie entsteht dieses Wissen?	226
3.5	Schwerpunkt: Welche Parameter tragen zur Wissensbildung bei?	228
3.6	Schwerpunkt: Welche Unwägbarkeiten haben Einfluss auf den Prozess?	229
3.6.1	Der Körper als Instrument	229
3.6.2	Das „unsichtbare“ Instrument	230
3.6.3	Weitere Unwägbarkeiten im Gesangsunterricht	230
4.	Beruhet die Vermittlung sängerischen Wissens auf Instinkt oder Theorie?	231
4.1	Ein Beispiel aus der Literatur	232
4.2	Literatur versus Praxis	232
4.3	Das zukünftige Verhältnis zwischen Theorie und Praxis	235
5.	Quo vadis Gesangsunterricht?	235
VI.	LITERATURVERZEICHNIS	241
VII.	ANHANG	253

„The voice is unique because it is an integral part of us – an instrument of our total being – and its improvement leads us to an expansion of personal qualities. The singing experience provides a richer and more sensitive feeling for life itself.“¹

Ich wäre sehr zufrieden, wenn diese Arbeit einigen Studierenden zu einem effizienteren Studienverlauf verhelfen könnte und einigen Gesangslehrern und Gesangslehrerinnen ermöglichen würde auf einem neuen Niveau zu unterrichten!

Augsburg, im März 2012
Jan Hammar

1 Schuessler, zitiert nach: Ware, 1998, S. 11.

I. Einleitung

„Wenn er singt und tanzt, entdeckt der Mensch in sich selbst ein alldurchdringendes Element, dessen steigernde, befreiende oder heilende Kraft ihm im Alltag unbekannt ist.“²

2 Schneider, 1954, S. 1ff.

1. Das Wunder Homo sapiens

Vielleicht ist es Hybris, seine eigene Gattung als ein Wunder zu bezeichnen, obwohl Tatsache ist, dass der Mensch mit großer Effizienz die Erde in gutem und schlechtem Sinne beherrscht. Das größte Wunder ist allerdings für mich, dass er bei aller logischen Ausrichtung ein Bedürfnis nach Kultur entwickelt hat, das sich auf allen Gebieten des Daseins bemerkbar macht – nicht zuletzt in der Musik.

Überlegen wir, womit wir diesen Bedarf befriedigen: was ist z. B. eine Geige? Eigentlich ein Holzkasten, worauf Schweinegedärme gespannt sind. Das Ganze wird mit einem Bogen aus Rosshaaren bespielt. Dass sich dieses Instrument im Laufe der Jahrhunderte zu einem Produkt entwickelt hat, bei dem nicht nur die Konstruktion, sondern auch die Holzart, die Bearbeitung des Holzes, inklusive Oberflächenbehandlung, zu einer Kunstform geworden ist, zeigt wieder eine positive Eigenschaft des Menschen – die Suche nach der Perfektion auf seinem Gebiet.

Die natürlichste und selbstverständlichste Art, Musik gleichzeitig zu erleben, auszuführen und dabei die innigste Beteiligung zu haben, ist aber die Benützung der eigenen Stimme.

2. Der Gesang: Kulturübergreifendes Ausdrucksmittel

„Canto ergo sum“

in Anlehnung an René Descartes (1596–1650)

Was ist es am Singen, dass uns nicht loslässt, uns fasziniert und immer wieder anregt? Ist das Singen die menschliche „Ursprache“, wie es Prof. Altenmüller beim Kongress des Bundesverbands Deutscher Gesangspädagogen 2002 formulierte, und deshalb ein so wichtiger Teil des menschlichen Ausdruckes? Oder ist es nur eine emotionelle Erweiterung der Sprache?

Für jeden wird die Stimme etwas anderes bedeuten. Für mich hat sie eine starke körperliche und geistige Komponente. Ich fühle mich wohl, wenn ich singe! Ich kann mich ausdrücken, wenn ich singe! Musik ist in meinem Kopf: Töne, die noch nie niedergeschrieben wurden. Wenn ich anfangen zu singen, schwingen die in den zu interpretierenden Tönen mit.

„... ihre Kraft des Heimwehs, nicht ein Heimweh nach einem alten verlassenen Land, sondern nach einem unbetretenen, nicht nach einer Vergangenheit, sondern nach einer Zukunft.“ Jean Paul (eigentlich: Johann Paul Friedrich Richter 1763–1825, Zeitgenosse Schuberts)

Aber die Stimme fasziniert auch durch das Geheimnis des Singens. Wie kommt es, dass wir überhaupt ein Instrument haben, das uns solche Möglichkeiten an Tonbildung,

Färbung, Umfang usw. gibt. Und wie kann man erklären, dass diese Kunst so unterschiedlich empfunden und unterrichtet werden kann?

Wenn der Sänger seine Vorbereitung auf das Singen und seine Gefühle dabei zu schildern versucht, führt dies unweigerlich zur gleichen Verunsicherung, wie wenn mehrere Menschen vor dem gleichen Kunstwerk stehen und es in Worte fassen sollen.

„The barrier is not merely the skin and bone around each brain. It is the private language in each brain, in some respects like the labeling of the self by the immune system.“³

Wir sehen Farben, hören Klänge und empfinden körperliche Vorgänge sehr individuell und drücken dies genau so unterschiedlich aus, da auch die semantische Bedeutung eines Wortes etwas Persönliches haben kann. Erschwerend kommt dazu, dass die wissenschaftlichen Bezeichnungen für stimmliche Erscheinungsformen sich erst langsam durchsetzen. Wenn man sich also mit Literatur über Stimme und Stimmbildung beschäftigt, wird man nicht immer die gleiche Nomenklatur finden, d.h. „liebes Kind hat viele Namen“.

Leider hat das Singen an sich, wie es früher in den Familien praktiziert wurde – z.B. das Singen von Kinderliedern oder das gemeinsame Weihnachtssingen –, an Bedeutung verloren. Trotzdem hält es den Menschen immer noch in seinem Bann. Nur die Gestalt hat sich etwas gewandelt. Man singt weniger selbst, hört aber dafür ständig Gesang zu. Es gibt in Europa mindestens zwei Fernsehsender, die tagtäglich nur Gesang anbieten. Unendlich viele Radiosender bieten jede Gesangsrichtung an. Millionen Menschen sitzen vor den Fernsehern, wenn es heißt „Deutschland sucht den Superstar“ oder in Österreich bei „Starmania“ und man hört von den jungen Sängern: „Das Singen ist das Wichtigste in meinem Leben“. Die neuen elektronischen Audiogeräte, MP3-Player usw. werden hauptsächlich dazu gebraucht, die „heruntergeladenen“ Lieder der Lieblingsinterpreten immer parat zu haben.

In diesem Buch geht es zwar um eine Kunstart, den klassischen Gesang, die nur etwa 10% der Musikhörenden anspricht. Trotzdem wird der größte Teil auch für den Populärgesang zutreffen, da wir das gleiche „Instrument“ benutzen, aber graduell unterschiedliche Techniken der Stimmproduktion.

Was heißt aber hier „Instrument“? Was ist es, das wir Menschen für das Produzieren von Tönen benutzen? Eigentlich eine Schutzvorrichtung der Natur, die verhindern soll, dass Fremdkörper in die Luftröhre geraten. Mit diesem „Dreifachverschluss“ können wir „magische Töne“ herstellen, die von begeisterten Zuhörern Zuspruch finden! Eines der Wunder der Evolution!

Mit diesem Wunder möchte ich mich näher beschäftigen um Antworten auf einige Fragen für die Gesangsausbildung zu finden. Das Ziel dieser Arbeit ist es, eine Brücke von den aktuellen Kenntnissen über die evolutionäre Entwicklung der Stimme zu den mit Hilfe der Computertechnologie entstandenen modernen Feedback-Methoden zu schlagen. Sie ist aber nicht als ein Plädoyer für die neuesten Feedback-Möglichkeiten gedacht, sondern vielmehr als ein Versuch Klarheit darüber zu schaffen, welches Wissen uns zur Verfügung steht und wie dies in der Gesangsausbildung eingesetzt werden kann.

3 Freeman, 2000, S. 415.

3. Thematik

Schon in der Antike gab es Überlegungen zur Funktion der Stimme⁴, was nicht weiter verwunderlich ist, wenn man bedenkt, welche wichtige Rolle die stimmliche Präsenz, die Rhetorik hatte. Daher ist es auch verständlich, dass berühmte Philosophen und Redner Stimmlehrer hatten, die ihnen geholfen haben den Klang der Stimme aber auch den gepflegten Umgang mit Sprache und Ausdruck zu verbessern.⁵

Die wohl älteste niedergeschriebene Gesangsmethode wurde von Giovanni Camillo Maffei 1562 verfasst: *Delle lettere ... libri due, un discorso della voce e del modo d'apparar de cantar garganta senza maestro*⁶. Das 16. Jahrhundert war reich an Literatur über das Singen. Es wurde viel über Geschmackfragen in der Gesangstechnik polemisiert. Sollen die Registerbrüche hörbar werden?⁷ Welches Register in der menschlichen Stimme soll den Vorrang haben? Diese Fragen finden sich öfter als die Frage nach dem Ursprung der Register. Ein Beispiel dafür ist Lodovico Zacconi (1555–1627), der in seinem *Prattica die musica utile et necessario si al compositore*⁸ von 1592 eine ungewöhnlich detailreiche Schilderung von den verschiedenen Stimmqualitäten liefert und auch deutlich seine Präferenzen zeigt. Bei dem Sänger, Gesangspädagogen und Komponisten Giulio Caccini, „Amarilli, mia bella“, ist eine ähnliche Einstellung zu beobachten. In seinem Werk, *Le nuove musiche*⁹, 1602, geht er ausführlich auf die Gesangstechnik für die neue Musik für die Solostimme ein. Er kennt auch die Register, *voce di petto* – die bequeme Bruststimme – und *le voce finte* – falsett – aber sucht keine Erklärung für die Existenz der verschiedenen Register sondern drückt nur seine Vorliebe für eine *voce piena e naturale* aus.¹⁰

Die Register der Stimme und deren Funktion haben den Gesangslehrer und Wissenschaftler Manuel Garcia II (1805–1906) dagegen besonders interessiert. Seine Theorien darüber¹¹ konnte er vor fast 150 Jahren mit Hilfe des Kehlkopfspiegels bestätigen. Durch dieses Hilfsmittel wurde die im Gesangsunterricht übliche Imitation, d. h. gehört, gespürt, gesehen, mit einer weiteren Dimension ergänzt, ein wissenschaftliches Betrachten einer Funktion.

Durch ein weiteres Hilfsmittel, die elektronische Datenverarbeitung, hat die Wissenschaft der Gesangsstimme in den letzten 30 Jahren einen immensen Schub bekommen, indem das Testen von wissenschaftlichen Modellen/Hypothesen vereinfacht worden ist.

4 Vgl. Müller-Heuser, 1963, S. 118.

5 Vgl. Plutarchus, 1863, S. 1–35.

6 *Apprò Raymuso Amato*, Napoli. Englische Übersetzung von „Brief 1“ in MacClintock, C.: *Readings in the History of Music in Performance*, Indiana University Press, Bloomington, 1979.

7 Die erste wissenschaftliche Registerdefinition wurde von Manuel Garcia II (1805–1906) folgendermaßen formuliert: Ein Register ist eine Serie homogener (gleichklingender) Töne, die durch einen Mechanismus des Stimmapparates gebildet werden, die man von einer anderen Serie homogener Töne unterscheiden kann, die auf einem anderen, unterschiedlichen Mechanismus beruhen.

8 Girolamo Polo, Venezia/Zweite Ausgabe: B. Carampello, Venetia, 1596, Facsimile Ed. Forni, Bologna, 1966. Kapitel 66 übersetzt in MacClintock, C.: *Readings in the History of Music in Performance*, Indiana University Press, Bloomington, 1979.

9 Englische Übersetzung von H. Wiley Hitchcock, A-R Editions, Madison, 1970.

10 Vgl. Stark, 1999, S. 34.

11 Ebd., 1999, S. 37.

Trotz aller Überlegungen von Gesangslehrern „wie man singen soll“ und Stimmwissenschaftlern „was ist Singen“ bleibt die Erkenntnis: „Jedermann hat normalerweise von Natur aus die physischen Mittel mitbekommen, um singen zu können.“¹²

Aus den bisherigen Sätzen dieses Kapitels wird klar, dass wir eigentlich von unterschiedlichen Arten des Wissens sprechen: Der Mensch wird mit einer *Genetik* geboren, die zwar mit unterschiedlicher Ausprägung aber doch zum Singen prädestiniert. Dazu kommt auch ein ebenfalls teilweise *angeborenes Wissen* über die Handhabung. Im Laufe der Reifung vom Kleinkind zum Erwachsenen erwirbt der Mensch *ein praktisches Wissen* über die Funktion seiner Stimmgebung. Diese Entwicklung wird durch den Gesangslehrer gefördert. Der Wissenschaftler bemüht sich um die Erklärung dafür, wie dieses komplexe System funktionieren kann, und drückt dies als *theoretisches Wissen* aus.

Auf diese Einteilung zieht der etwas zugespitzte Titel dieser Arbeit *Das Gesangslehren und -lernen im Spannungsfeld zwischen Instinkt und Wissenschaft*. Die rein theoretische Wissenschaft steht im Gegensatz zu einem instinktiv ausgelösten Ton oder zu einer instinktiven Reaktion auf einen Ton.

Laut Duden¹³ ist das aus dem Lateinischen stammende Wort „Instinkt“ als Anreizung der Natur oder Naturtrieb zu verstehen. Charles Darwin¹⁴ bezeichnete Handlungen, die ohne Erfahrung schon beim ersten Mal gelingen als „Instinkthandlungen“ (instinctive behaviour). Da der Begriff allerdings bis jetzt nicht eindeutig definiert werden konnte, wird heute in der Psychologie und der Verhaltensbiologie eher von einem „angeborenen Verhalten“ gesprochen.

Was verstehe ich unter: Instinkt? Im Folgenden ist darunter der Teil unseres angeborenen Verhaltens zu verstehen, der sich vornehmlich auf stimmliche Parameter konzentriert. Ein Teil, nach genetischen Vorgaben unterschiedlich ausgeprägt, geboren im Laufe der Evolution, der es uns ermöglicht, stimmliche Vorgänge auszulösen sowie diese unbewusst nachzuempfinden und zu klassifizieren und ebenso die Entscheidung zu treffen ob/und warum uns die eigene Stimmproduktion oder die des Schülers gefällt oder nicht. Angeboren muss aber nicht heißen statisch-unveränderbar:

„But much instinctive behaviour as, for example, playing or exploring, is, nevertheless, modifiable, and the detailed form of the action taken may vary according to the circumstances of the moment and the individual experience previously encountered.“¹⁵

12 Husler/Rodd-Marling, 1965, S. 15.

13 Duden, 1990.

14 Darwin, 1871.

15 Encyclopaedia Britannica Library, 2003: *instinct* von William Homan Thorpe.

4. Ziel der Studie – Beschreibung und Definition von Problemzonen

Durch akustische und physikalische Messungen haben Wissenschaftler wie Johan Sundberg, Harm Schutte und Donald Miller, Ingo Tietze – um nur einige zu nennen – in den letzten Jahren den Erkenntnisstand über stimmliche Vorgänge deutlich erweitert. Aber ist das Messen alles? Selbstverständlich freue ich mich über die erzielten Resultate und benütze sie in meinem Unterricht. Trotzdem habe ich mich mit dem gewählten Thema bewusst anders orientieren wollen: In Richtung Reflektion! Ich denke, dass jede Lehrkraft sich darüber Klarheit verschaffen muss, welche Bausteine des Wissens für ihren Unterricht maßgeblich sind. Nur von dieser Kenntnis ausgehend, kann sie beurteilen, wie neue Erkenntnisse ihren Platz finden könnten in einem aktualisierten Gesangsunterricht.

Die Absicht dieser Studie ist mit anderen Worten: Einige Besonderheiten im Fach Gesang und deren Einfluss bei der Vermittlung im Unterricht zu beleuchten, aber auch übergreifende Zusammenhänge in Bezug auf den Gesangsunterricht deutlich zu machen. Der Weg dorthin führt über die Interaktion zwischen den verschiedenen Wissensarten, den Hilfsmitteln im Unterricht und den Beteiligten – Lehrpersonen und Studierenden und die Parameter, die diese Zusammenarbeit beeinflussen. Wenn es möglich wäre relevante Schlussfolgerungen aus dieser Arbeit zu erzielen, die Anregungen für die Gesangspädagogik geben könnten, und damit auch zu einem effektiveren Gesangsunterricht und einer besseren Ausnützung der Ressourcen an den Hochschulen und Universitäten für Musik führen könnten, wäre ich sehr zufrieden.

Meine Ambition – mein Verständnis von stimmlichen Vorgängen zu vertiefen – ist ein Suchen nach Wissen. Wissen bedeutet Klarheit zu gewinnen über körperliche und intellektuelle Prozesse, sich Erfahrungen bewusst zu machen und im besten Falle eine Möglichkeit der positiven Beeinflussung von veralteten Verhaltensmustern. Wissen zu suchen durch Deutung von Erscheinungsformen und Interaktion möchte ich als einen hermeneutischen Ansatz bezeichnen.

5. Standpunkt und Deutung

Der schwedische Verfasser Göran Wallén¹⁶ übersetzt „Hermeneutik“ als Lehre über die Deutung. Hierbei unterscheidet sich die Hermeneutik von dem „Positivismus“ darin, dass Letzterer Vertrauen in so genannte „harte Fakten“ setzt. Der Forscher soll einen objektiven Standpunkt einnehmen, was aber laut Hermeneutik unmöglich ist, da der Forscher unweigerlich seine eigenen Wertvorstellungen und Referenzpunkte mitbringt: Verständnis und Deutung werden durch das eigene Wissen und die eigene Lebenserfahrung beeinflusst. Wallén sieht vier wichtige Ecksteine in der Hermeneutik:

16 Vgl. Wallén, 1996.

- es geht um Deutungen von Symbolen, Aktionen, Erlebnissen, Inhalten usw.
- jeder Mensch ist geprägt von seiner sprachlichen und kulturellen Umgebung
- die Perspektive wechselt zwischen den Teilen und dem Ganzen
- jede Ausdeutung steht im Verhältnis zum Kontext.

Ich werde sowohl Inhalte als auch Erlebnisse und Interaktionen usw. zwischen Lehrperson und Studierenden sowie zwischen den beiden und den Hilfsmitteln im Unterricht deuten. Meine Schlussfolgerungen werden von meinen bisherigen Erfahrungen, aber vielleicht auch ungewollt von meinen Präferenzen gelenkt werden. Der Grund dafür: „mein Vorverständnis“!

Dies ist ein wichtiger Teil der Hermeneutik! Wir erfassen die Welt nicht nur durch unsere Sinnesorgane. Unsere Beobachtungen von der Welt werden beeinflusst von früheren Erfahrungen und dies birgt eine Fehlerquelle. Auf diese Möglichkeit der unbewussten Beeinflussung möchte ich hinweisen, da meine Sichtweise für manchen Leser als nicht objektiv genug erscheinen mag. Meine Sichtweise/Darstellung wird sicherlich durch meine Betriebswirtschaftstudien geprägt, die auch das Interesse für die Definitionen der Wissensarten weckte, mit denen ich tagtäglich als Gesangslehrer zu tun habe. Gleichzeitig erlebe ich ebenfalls tagtäglich, wie Emotionen uns ermöglichen auf körperliches Wissen zurückzugreifen.

6. Die neuen Ansätze dieses Buchs

Die Aufgaben, die ich mir für dieses Buch gestellt habe, lauten:

- Die Bausteine des Gesangsunterrichts zu benennen und zu beschreiben.
- Diese in dem Prozess der Aneignung sängerischen Wissens einzuordnen.
- Das aus der Interaktion dieser Parameter entstehende sängerische Wissen darzustellen.

Ebenso gehört dazu:

- Schlüsse für den Gesangsunterricht aus den gesammelten Erkenntnissen zu ziehen.

Wenn man sich mit Definitionen im Gesangsunterricht beschäftigt ergibt sich automatisch die Frage:

- Aus welchem Wissen heraus wird Gesang vermittelt? Wie ist das Verhältnis zwischen Instinkt und Theorie?

Es gibt viele Publikationen über den Gesang. Man könnte sie grundsätzlich in zwei Kategorien einteilen: Bücher über das Singen mit einem pädagogischen Hintergrund, in denen ein gewisser Grundstock an Stimmphysiologie kombiniert mit Ratschlägen über Gesangstechnik vermittelt wird, und rein wissenschaftliche Literatur, in der ausführlich über die akustischen, anatomischen und physiologischen Voraussetzungen nach dem Stand der Wissenschaft informiert wird. So weit ich weiß, hat aber niemand versucht die Bausteine des Gesangsunterrichtes zu definieren und zu beschreiben, noch

weniger den Versuch gemacht das sängerische Wissen an sich oder das Verhältnis zwischen Wissen und Instinkt in der Gesangsausbildung zu charakterisieren, wobei dies gerade in der heutigen Zeit besonders wichtig sein muss.

Zwei unterschiedliche Entwicklungen in unserer Gesellschaft machen das angesprochene Einkreisen des sängerischen Wissens besonders wichtig. Erstens nimmt der Computer eine immer wichtiger werdende Rolle ein und erhält immer neue Aufgaben – auch im Gesangsunterricht. Dies bedeutet Segen und Gefahr zugleich! Als gekonnt, gezielt eingesetztes Hilfsmittel kann ein Softwareprogramm eine Unterstützung in der Ausbildung sein. Als modisches „Accessoire“ benützt, kann es dem empfindlichen Mechanismus der Stimme Schaden zufügen. Zweitens wird in Zeiten der knappen Kassen der öffentlichen Hand gerade im Kulturbereich gespart. Die Folgen? Eine Reduzierung der Studienzeit und der Anzahl der Studienplätze für Musik. Zusammen mit den Studiengebühren, die in Österreich schon Realität sind und in Deutschland gerade eingeführt werden, wird es wichtiger als je zuvor die Energien im Studium zu bündeln. Dies kann vornehmlich dadurch geschehen, dass ein erhöhtes Verständnis für die Studieninhalte, deren Vermittlung und Aneignung erreicht wird.

7. Aufbau der Arbeit

Dieses Buch setzt sich aus verschiedenen Kapiteln/Aufsätzen zusammen, die aber einen gemeinsamen Nenner haben: die Relation zum Gesangsunterricht. Jeder Beitrag entwickelt seine eigenen Gedanken – Überschneidungen sind durchaus nicht ausgeschlossen – und endet mit einer Zusammenfassung.

Die angesprochenen Aufsätze behandeln meiner Meinung nach die wichtigsten Parameter des Gesangsunterrichtes. Das Wissen über diese Bausteine und die Art wie dieses Wissen im Unterricht und bei der Übung umgesetzt wird, hat direkte Auswirkungen auf das Resultat der Studierenden.

Die Kapitel sind in vier Teile zusammengefasst:

- Teil II: *Das Grundwissen* besteht aus dem Kapitel: *Die Evolution im Singen*, worin die Basis für jede stimmliche Äußerung, das Gehirn, und seine Funktion beim Musizieren angesprochen wird, gefolgt von einer Einführung in die Stimmphysiologie, und dem Kapitel: *Das Wissen über den Gesang – eine Klassifikation*. Hierbei geht es um das Wissen per se, d.h.: Welche Entwicklung hat der Begriff „Wissen“ im Laufe der Menschheitsgeschichte durchgemacht? Wie ist die Teilung in theoretisches und praktisches Wissen zustande gekommen? Zu welcher Kategorie gehört das sängerische Wissen?
- Teil III: *Die Teilnehmer am Lernprozess Singen*, wird wiederum in zwei Kapiteln vorgestellt: *Der Studierende* und *Der Gesangslehrer*. Ziel der Darstellung ist es, die Rolle der beiden Mitspieler und deren Aufgaben in der Zusammenarbeit zu beleuchten. Dazu gehört aber auch, in Bezug auf den Gesangslehrer, die Frage zu stellen: Welche Qualifikationen muss ein Gesangspädagoge haben? Welches Wissen braucht die Lehrkraft? Ein instinktives, ein theoretisches oder beides?

- In den drei Kapiteln von Teil IV: *Der Wissenstransfer*, *Das Feedback im Gesangsunterricht* und *Die Arbeitsgemeinschaft* liegt die Konzentration auf Parametern der *Interaktion* der beiden „Teilnehmer am Lernprozess“. Mit anderen Worten: Wie wird der Unterricht gestaltet? Auf welche Weise können die Unterrichtswerte übertragen werden, und was beeinflusst deren Aufnahme bei den Studierenden? Können neuartige Feedback-Methoden überhaupt einen positiven Beitrag zum Gesangsunterricht leisten und in dem Fall auf welche Weise?
- Im Teil V: *Das Resultat/Die Auswertung* werden die Verzahnung und das Zusammenwirken der vorgestellten Parameter/Kapitel dargestellt. Die Arbeit mündet auch in eine Zusammenfassung wichtiger Aspekte des sängerischen Wissens sowie in die wichtige Frage nach der Bedeutung von theoretischem respektive praktischem/instinktivem Wissen im Gesangsunterricht.

8. Die Zielgruppe der Arbeit

Als Zielgruppe dieser Arbeit steht der ambitionierte Gesangspädagoge im Vordergrund, der die Bausteine des Gesangsunterrichtes klar definiert haben möchte, um sie so besser überblicken zu können, um somit seine persönliche Position zu den komplexen Momenten des Lehrens einnehmen zu können und seine Überlegungen im Sinne eines „reflection-in-teaching-singing“¹⁷ machen zu können.

Die Bausteine bedingen sich in der praktischen Arbeit im Gesangsstudio. In diesem Buch verfare ich im Interesse des Themenüberblickes ähnlich der häufig sowohl in der Literatur wie im Unterricht benützten Einteilung des sängerischen Instrumentes in: Energiequelle-Atem, Schwingteil-Stimm lippen, Resonanzraum-Ansatzrohr.¹⁸ Jede Veränderung eines dieser Parameter verursacht zwar Konsequenzen bei den anderen zwei, trotzdem behält man diese Einteilung im Unterricht im Interesse des vereinfachten Modells bei, da sonst komplizierte Vorgänge vor allem für den Studierenden nicht nachvollziehbar wären. Dies trifft natürlich auch für die in dieser Arbeit dargestellten Bausteine des Gesangsunterrichts zu. Durch die Interaktion werden Grenzen verwischt und ähnlich geartetes Wissen kann in unterschiedlichen Kapiteln vorkommen.

Auch wenn, wie oben schon gesagt, der Gesangslehrer schwerpunktmäßig im Vordergrund steht, denke ich, dass auch Gesangsstudierende daraus wesentliche Schlüsse bezüglich ihrer Rolle im Gesangsunterricht sowie über die Art und die effektivste An eignung eines sängerischen Wissens ziehen können.

17 Eigenbezeichnung nach Schön, 1987.

18 Vgl. Teil II, Kapitel 1: Die Evolution im Singen, 1.7 Eine kurze Einführung in die Stimmphysiologie, Abb. 3, S. 49.