

Matthias Veit (Lübeck/Rostock)

Atem und Fokus aus phänomenologischer Sicht

Gedanken zu zwei zentralen gesangstechnischen Begriffen aus dem Blickwinkel der Leibphänomenologie von Hermann Schmitz

Seit ihrer Begründung und umfassenden Darstellung durch Hermann Schmitz bereits in den 1960er Jahren zeigt sich das wachsende Interesse an der „Neuen Phänomenologie“ in einer kaum mehr überschaubaren Literaturfülle unterschiedlichster Fachgebiete wie Medizin, Kunst, Therapeutik oder Sozialpraxis. Diese und stets hinzukommende Schriften ihres Gründers und ein sich eigens dieser Disziplin widmender universitärer Lehrstuhl erschließen zahlreiche Aspekte uns vielfältig angehender Themenfelder: die philosophische Richtung versteht sich als eine durchaus ‚anwender-bezogene‘ und spiegelt in ihrer Forschung und Lehre das Bedürfnis, begriffsfähig zu machen, was wir als unsere „unwillkürliche Lebenserfahrung“ bezeichnen könnten¹ (A, S. 30). Diese erscheint uns oft verstellt vom naturwissenschaftlich geprägten Weltbild einer dominanten europäischen „Intellektualkultur“ (LRG, S. 12), das den Fokus auf Mess- und Berechenbarkeit legt und so nur noch eine zurechtgestutzte, „abgeschliffene“ objektive Wirklichkeit kennt: in diesem Weltbild besteht für unsere unmittelbaren Wahrnehmungen, Regungen, Gefühle und sämtliche Phänomene des spürbaren Leibes kein eigener Platz: sie werden, wenn nicht überhaupt vergessen, in einem „privaten Refugium“, genannt Seele, „entsorgt“ (cf. A, S. 7f.): eine regelrechte *Spaltung* der Welt in ‚objektiv Äußeres‘ und eine – mehr oder weniger abgeschlossene – subjektive Innenwelt lässt uns ohne große Chance auf Vermittlung dieser beiden voneinander getrennten Bereiche (ebd.).

Dies betrifft auch die Lehre im künstlerischen und darstellenden Metier wie dem des Musikers oder Sängers: Erklärungsversuche der vokalen Abläufe etwa werden samt und sonders der Physiologie überantwortet - Übriges wie der ‚psychische‘ Einfluss der Sängerpersönlichkeit, deren Vorstellungen u.a. auf die Stimmfunktionen, die Klangbildung etc., wird gemeinhin behandelt wie ein durch Wände vom eigentlichen Schauplatz separierter Raum, mit dem Eindruck als Folge, man müsse zwischen beiden quasi hin und her springen.

Vokale Stütze – Begriffsproblematik

Anhand zweier für die Vokalisierung wesentlicher Begriffe soll nun der Einstieg in eine neu-phänomenologische Sichtweise versucht und so die gesangstechnische Terminologie in eine andere Verständnisperspektive gerückt werden: zunächst betrachtet sei die sogenannte *Stütze*.

Es gibt kaum einen Ausdruck, der so vielgebraucht, als einprägsam-verständig wie notwendig vorausgesetzt wird und dabei doch so zwistbeladen erscheint wie dieses simple Nomen - auch zum Bedeutungskreis von ‚Körper-‘, ‚Atemstütze‘ (oder schlicht ‚Atem‘), ‚Stimme-auf-dem-Körper‘ u.a.m. erweitert. Die Dauerkontroverse um die rechte Definition entschuldigt sich oft mit der dem Umstand geschuldeten Schwierigkeit, dass wir ja nicht in uns hineinsehen könnten: der unmittelbare Einblick in die komplexen Atemmuskulaturvorgänge oder diejenigen des Kehlkopfs ist uns - während des Singens wenigstens - verschlossen. Letztlich wären wir so aufs bloße ‚Fühlen‘ angewiesen, böte sich nicht die Physiologie als Hort des Verstehens - jedoch selbst Vertreter einer funktionalen Stimmtheorie wie Cornelius Reid betonen die Notwendigkeit eigener *Vorstellung*, wenn es um die Hervorbringung der idealen Phonation geht.²

Wie die Bezeichnungen selbst, so wetteifern auch Physiologie und subjektiver Zugriff bei dieser Begriffsfehde darum, den Sängern verständlich zu machen, was sie bei der Phonation zu tun oder zu

¹ Darunter ist all das zu verstehen, „was Menschen merklich widerfährt, ohne dass sie es sich absichtlich zurechtgelegt haben.“ - in: Hermann Schmitz: *Atmosphären*, Freiburg/München 2014

Aus dem an Begriffsschärfe, Anregungs- wie Überraschungsfülle reichen Werk von H. Schmitz konzentriere ich mich hinsichtlich des vorliegenden Themas vorwiegend auf folgende Auswahl und zitiere wie folgt (im Text abgekürzt gekennzeichnet):

Atmosphären (a.a.O.), im folg.: **(A)**

Der Leib, Berlin/Boston 2011, i.f.: **(L)**

Der Leib, der Raum und die Gefühle, Ostfildern vor Stuttgart, i.f.: **(LRG)**

(neu bei Ed. Sirius Bielefeld/Locarno 2007, Abweichungen der Seitenangaben sind daher möglich); als Einstieg wie Überblick s.a. Hermann Schmitz: **Kurze Einführung in die Neue Phänomenologie**, Freiburg i.Br. 2009

² „So wie die Tonhöhe muss man sich auch die Tonbeschaffenheit bildlich vorstellen, bevor man sie produziert, ... gleichzeitig ist die produzierte Qualität durch die Fähigkeit der Stimmuskulatur, auf die Vorstellung zu reagieren, geformt und kontrolliert“ (Cornelius L. Reid: *Funktionale Stimmentwicklung*, dt. Ausg. v. L. Blume u. M. Peckham, Mainz 2012, S. 42)

lassen haben. Mitberührt werden dabei weitere Aspekte, vorderhand das Wortpaar ‚*Spannung*‘ vs. ‚*Entspannung*‘, i.S.v. Krafteinsatz versus Entlastung/Lösung.

Der Terminus ‚*Eutonie*‘ soll hier oft salomonisch Abhilfe schaffen: das rechte Verhältnis von Spannung und Gelöstheit, Aktivität und Passivität, die erstrebte ‚*Wohlspannung*‘ - doch auch er lässt trotz bester Absicht letzten Endes offen, was physiologisch dabei ‚aus-‘, und psychisch ‚ein-gebildet‘ wird und wie beides letztlich zusammengehören soll. Die Sprach- und Begriffsverlegenheit weist uns auf ein ‚missing link‘, das wir zu wenig in seiner Vermittlerrolle gewahren, wiewohl oder gerade weil es uns näher, ja unmittelbar angeht: das *leibliche Spüren*.

Leibliche Regungen

‚*Spannung*‘ ist - wie übrigens auch der Ausdruck ‚*Atem*‘ - allgemein-sprachlich wie musik-terminologisch mehrdeutig besetzt: als physiologische wie als *ausdrucksmäßige*. Erstere ist definiert als Zustand bzw. Kontraktion von Muskeln (oder Ko-Aktion von Muskelpaaren/-verbänden), letztere als *gefühlte, erlebte Haltung*, wiederum mehrdeutig aufgespalten in konzentriert-bündelnden, gehaltenen ‚*Ausdruck*‘, wie auch - z.B. im Sinne der Dramaturgie einer spannenden Story - intentional, dynamisch, in einem Prozess der Steigerung auf ein Ziel hin gerichtet. Eine spannende Steigerung verlangt bereits in einer simplen gesungenen Phrase die dynamische Spannung hin zu deren Scheitelpunkt. Das *zuständliche* Moment konkurriert mit dem sich *zeitlich* organisierenden, intentionalen. Dem Widerspruch ist hier bereits Tür und Tor geöffnet: wie ist körperliche mit ‚gefühlter‘, beharrende mit dynamischer Spannung zu vereinbaren? Um nicht in Paradoxien sondern Praxisnähe zu geraten, müssen wir sein Instrument ins Auge fassen: und dieses ist der *Leib* mit all seinen *Regungen*.

Enge und Weite in ihrer leiblichen Dynamik

Versuche, hinter dem Bedeutungsknäuel von ‚*Spannung*‘ eine ursprünglichere, unwillkürliche Regung in uns zu ergründen, führen auf ein *engendes Moment*, das leiblich spürbar ist. Gleichzeitig ist diesem aber auch *Weite* zugeordnet, gegen die hin es sich gleichsam spannt. *Spannung* ist in dieser unmittelbar erlebten Perspektive *Engung in Konkurrenz zur Weitung*, wobei erstere überwiegt. In umgekehrter Weise erleben wir *Schwellung*, bei der die Weitung die Engung dominiert³: der Musiker kann sich dies beispielsweise anhand der Empfindung eines auf einen dynamischen Höhepunkt zulaufenden crescendos leicht klar machen - wohingegen beim gesetzten Tonimpuls (Akzent, sforzato) zunächst für einen kurzen Moment die Engung vorherrscht, aus der heraus er sich in Weitung im Erklingen löst. - Am alltäglichen, gleichzeitig aber für den Gesang signifikanten Beispiel zeigt sich dieser dynamische Verband beim *Einatmen*: dieses „wird in Gestalt einer Insel in der Brust- oder auch Bauchgegend gespürt, in der simultan Engung und Weitung konkurrieren, wobei anfangs die Weitung und später, gegen Ende des Einatmens, die Engung überwiegt...“ (LRG, S. 13) *Engung und Weitung* sind solchermaßen antagonistisch (gegenläufig) *verschränkt* und bilden die grundsätzliche Dynamik des Leibes - seinen *vitalen Antrieb*. (L, S. 15/A, S. 41)

Leib versus Körper

Hierbei ist *Leib* vom *Körper* zu unterscheiden: ‚*Leib*‘ zu nennen wäre demnach, was der Mensch „in der Gegend seines Körpers von sich spüren kann, ohne sich auf das Zeugnis der fünf Sinne (...) und des perzeptiven Körperschemas (d.h. des aus Erfahrungen des Sehens und Tastens abgeleiteten habituellen Vorstellungsgebildes vom eigenen Körper) zu stützen. Der Leib ist immer besetzt mit leiblichen Regungen wie Angst, Schmerz, Hunger, Durst, Atmung, Behagen, affektives Betroffensein von Gefühlen. Er ist unteilbar flächenlos“ (LRG, S. 12f.), d.h. er besitzt Volumen, ähnlich wie z.B. auch der Schall, oder das Wasser für den sich vorwärts arbeitenden Schwimmer, ein jedoch noch *dimensions-loses*: der Leib wie der „Schall hat Volumen, aber nicht dreidimensionales, weil keine Flächen; drei Dimensionen sind nur mit Hilfe von Strecken unterscheidbar, diese nur an Flächen möglich.“ (A, S. 31) Flächen sind eigentlich *leibfremd*, begegnen uns aber auch in der leiblichen Kommunikation (hierzu s.u.).

Leib und Raum

³ Schwellung dabei im Sinne von *geschwellt*, nicht *geschwollen*

Entscheidend für unsere Belange ist nun auch das Charakteristikum des Leibs, dass er zwar mit dem sicht- und tastbaren Körper weitgehend das Lokal, jedoch nicht immer in dessen Grenzen, teilt (A, S.16; L, S. 5). Er besitzt keinen „stetigen Umriss“ (LRG, S. 13), d.h. wir spüren vielfach und manchmal ‚weit‘ über die physischen Körpergrenzen hinaus, allein schon durch den Blick (der zum Leib gehört⁴): *Weite* wird leiblich erlebt und ist nicht bloßes Vorstellungskonstrukt: „...*durch seinen Leib ist der Mensch von vorneherein in den Raum als Weite eingeweiht.*“ Raum selbst „*ist reine oder überformte Weite.*“ (L, S. 121 – Herv.n v.m.) „Die einfachste Form, in der der Raum vom Leib aus zugänglich wird und Gestalt annimmt, ist der reine Weiteraum, in dem bloße Weite ohne jede Richtung mit einem absoluten Leibort besetzt ist. Ein naheliegendes Beispiel ist das Wetter, wie man es etwa erlebt, wenn man mit befreiendem Aufatmen aus dumpfer Luft ins Freie tritt, oder in einem heißen, schwülen, beengendem Umfeld. Auch der Raum der feierlichen Stille und der zarten Morgenstille sind von dieser Art.“(ebd.) „Der Leib hat seine eigentümliche Räumlichkeit und Dynamik.“⁵

Dieser Leib ist von Leibes*inseln* besetzt: einem „Gewoge verschwommener Inseln, die sich ohne stetigen Zusammenhang meist flüchtig bilden, umbilden und auflösen, in einigen Fällen aber auch mit mehr oder weniger konstanter Ausrüstung beharren.“(LRG, S. 13) Dabei kann die geweckte Aufmerksamkeit auch die „Sensibilität für das Spüren von Leibesinseln steigern.“ (ebd.) Der Leib ist mit seinem vielstimmigen „Konzert der Regungsherde“, die Teile von ihm wie ihn als Ganzes betreffen können, der Resonanzboden (s.u.) für uns in seiner *grundsätzlichen Dynamik* von Enge und Weite.

Leibliche Richtungen

Neben dem vitalem Antrieb in dieser „leiblichen Dynamik gibt es noch eine weitere Form der Vermittlung zwischen Enge und Weite, nämlich die leibliche *Richtung*, die, ohne wie die geometrische Richtung auf Linien oder gar gerade Strecken angewiesen zu sein, *unumkehrbar aus der Enge in die Weite führt.*“ (LRG, S. 20 - Hervorh. v. m.) Als Beispiele hierfür wären „der Blick und das Ausatmen, so wie es am eigenen Leibe gespürt“ (ebd.), ebenso auch das Schlucken, „so wie es ohne Vorstellung der beteiligten Körperteile gespürt wird, ferner alle Richtungen, die ergreifende Gefühle dem Leib eingeben, etwa hebende Freude, drückender Kummer, Sorge, Trauer, in die Weite ziehende Sehnsucht, aus der Weite hervor zurückdrängende (scheuchende) Bangigkeit.“(L, S. 20)⁶

Dabei hat die leibliche Richtung die Fähigkeit, bei ihrem „Übergang aus der Enge in die Weite Engung *mitzunehmen.*“ (ebd.). Dies ist bedeutsam zur Klärung der ‚Stütze‘, ebenso wie die Tatsache, dass leibliche Richtung selbst auch *Weitung* sein kann: „...das Ausatmen wird es bei Verlängerung“ - d.h. eben auch grundsätzlich bei der Phonation - der Blick wird es, „wenn er unaufgehalten in die Tiefe des Raumes läuft und dabei verweilt.“ (ebd.) Diese Beispiele geben (in hier notwendig gedrängter Darstellung) Hinweis darauf, wie der ‚kontrollierte‘ Ausatem bei der Tonproduktion mit *Weitung einhergeht*. Diese hat weniger mit dem bloßen Muskelspiel zu tun, auch wenn der physiologische Apparat (Zwerchfell, Atemmuskulatur) merklich (und in funktional korrekter Weise) beteiligt ist. Sonst wäre der Versuch der Anspannung etwa der Bauch-/Flankenmuskulatur in seinem Resultat phänomenologisch genau das Gegenteil von *Weitung*, nämlich *hemmende Engung*.

‚Atem‘ als Weitung im leiblichen Sinn

Was ‚Stütze‘, ‚Atemstrom‘, ‚auf dem Körper‘ gesungener Ton verlangt, ist hingegen eine *Weitung*, die als *Schwellung* zwar *Engung mitnimmt*, aber im sinnvollen Verhältnis. Zu spüren ist sie mit allseitiger leiblicher Richtung, vornehmlich aus und von den Flanken seitwärts des Rumpfes ausgreifend, wobei die Gegend der Flanken und unteren Rippenbögen, des unteren Rückens selbst (jedoch weniger die Bauchgegend) als quasi bogenförmige Leibesinsel gespürt wird - gespürt entscheidend aber auch, und mit Richtungstendenz, über diese Körperregion *hinaus*: der Bariton Tom Krause sprach von den zu fühlenden ‚zusätzlichen breiten Hüften‘ (‘mega-hips‘), die er auch den schlanksten SängerInnen (und schlanken wie großen Stimmen) als quasi imaginär, aber wirksam zu spüren anempfahl.⁷ Diese

⁴ „Blicke sind sichtbare leibliche Regungen vom Typ der Richtung...“ in: System der Philosophie III, Teil 5 „Die Wahrnehmung“ Bonn 1978, S.81

⁵ Hermann Schmitz: Jenseits des Naturalismus, Freiburg i. Br. 2010, S. 210

⁶ „Die Enge des Leibes ist ... nicht nur ‚das eigentliche Ursobjekt‘, sondern auch die Richtungsquelle, aus der die den Leib durchziehenden und zur Weite hin öffnenden leiblichen Richtungen hervorgehen.“ In: H.S. - System der Philosophie, a.a.O., S.80

⁷ M. Veit: Was der Vokal mit mir vorhat – Nachruf auf Tom Krause, in: Vox humana, 9. Jg./3 2014, S. 57

‚eingebildete‘ Hüfterweiterung ist tatsächlich real gespürte Leiblichkeit und erreicht bedarfsweise große Intensität (etwa bei entsprechendem Forte-Einsatz, im *espressivo*, in höherer Lage ebenso wie bei einer *piano*-Kantilene - oder in Kombinationen dieser Erfordernisse), die der Sänger ohne weiteres gewahrt wird bzw. für die er sich übend sensibilisiert. Diese Intensität ist nicht physiologischem Aufwand gleichzusetzen, auch wenn sie sinngemäß mit dem Körper korreliert, ja diesen gleichsam mit sich führt⁸. Sie entwickelt in der Bindungsform von (dominierender) Weitung mit (mitgeführter) Engung einen enormen ‚Krafteindruck‘, aber nicht gegen einen Widerstand gestaut wie im Dampfkessel: die Weitung geht richtungssinnig über die physiologisch tatsächliche Dehnung in der Flanken-/Rippen-/Brustkorbgegend hinaus. Selbst wo diese konstatiert wird, erschöpft sich Weitung nicht in ihr - es wäre unsinnig, den Körper zu Überdehnungen zu zwingen. Ähnlich verkehrt wäre es, etwa von einem Pianisten ein fortschreitendes Entfernen der Oberarme vom Rumpf zu verlangen, wiewohl dies der *gespürten* Tendenz z.B. bei einer dynamisch sich entfaltenden Phrasierung im Klavierspiel durchaus entspricht.⁹ Hinzukommt ferner die Richtung des musikalischen Flusses (in der gesungenen Phrase) in spürbarer Zugtendenz ‚nach vorne‘, namentlich vom Brustbereich ausgehend, die zur ausgeprägt seitlichen Weitung hinzutritt, jedoch den Leib in sich gegründet beharren lässt (wie dieser auch von musikalischen Charakteren wie Freude oder Melancholie als empfundenem Ausdruck je nachdem ‚gehoben‘ wird, sich ‚schwebend‘ oder ‚schwerer‘ anfühlt, ohne seine ‚Zentrierung‘ einzubüßen).

Dynamischer Verband von Spannung und Schwellung

Im gelungenen Fall dieser Weitung werden Engungen so v.a. von der Brust-/Kehlkopf- und Kopfgegend ferngehalten (auch der Kopfbereich ist von der Weitung mitbetroffen, allerdings mit geringerer konkurrierender Engung), die Stimme wird entlastet und wie ‚getragen‘. ‚Atemstütze‘ als dynamische Intensität wird als *Volumen* gespürt, mit leiblicher Richtung in die Weite und damit eben auch über den physischen Körperumriss hinaus. Mit diesem gespürten Volumen erhält auch der Ausspruch seinen Sinn, dass der Sänger nun ‚mit‘ oder ‚auf dem Körper‘ singe - wenn man anstelle von ‚Körper‘ nun den wie hier definierten ‚Leib‘ setzt und diesen in seiner spürbaren Gestalt nicht auf ersteren begrenzt. Mithin erlebe ich die leiblich höchste Intensität im ‚weiten Atem‘ gerade an der Peripherie dieses randlosen Volumens, mit der Tendenz fortschreitender Dehnung, auch prozessual dabei noch über das Phonationsende hinaus.¹⁰

Anstatt also im physischen Organismus den idealen Etonus oder - stets Engung hervorrufende - Muskelanspannungen beobachten zu wollen, teilt mir die *spürbare* Wirklichkeit eine dynamisch verzahnte Bindung zweier gegensätzlicher Tendenzen mit, Engung und Weitung - im für die ‚Atemstütze‘ produktiven Verhältnis von führender, über den sicht-/tastbaren Körper ‚ragende‘ Weitung gegenüber der Engung. - Diese wahrnehmbare Dynamik stimmt auch die Ansicht um, es gäbe immer nur Richtungswechsel um 180°: je bloße ‚Spannung‘ oder ‚Entspannung‘, die sich dann gegenseitig ausschließen. Dem widerspricht eigentlich schon der Begriff Etonus, der im Grunde beides, allerdings

⁸ Auch den populären Ausdruck „Energie“ hier zu verwenden, verschleiert als ‚physikalistische Anleihe‘ eher das in Rede stehende Phänomen. Dass Singen im physikalisch-biologischen Sinne ‚Energie verbraucht‘ und der Singende Intensität spürt, wird immer als Beleg rein muskulärer Tätigkeit gewertet; beides korreliert jedoch nur teilweise miteinander: die unterstellte Äquivalenz unterschlägt z.B., dass Weitung bzw. Intensität dort gespürt wird, wo *gar keine Muskeln vorhanden sind*.

⁹ Vgl. etwa den Begriff der „expandierenden Haltung“ nach Harold Taylor, im entsprechenden Kontext umfassend geschildert von Renate Wieland/Jürgen Uhde in: *Forschendes Üben*, Kassel 2002, S. 254

¹⁰ Übrigens setzt die Weitung auch schon mit bzw. vor dem *Einatmen* ein: sie ist dort allerdings unmerklicher, obwohl auch haltungsmäßig vorbereitbar, da sie deutlich weniger Engung mitnimmt, und eher von der Brustgegend (auch um den sich naturgemäß, aber nur gering, weitenden Mundbereich) ausgehend spürbar. Doch ist sie schon deshalb notwendig und bereitet die eigentliche Phonation im Ausatem vor, indem sie die oben beschriebene entstehende Engungsinsel im Brustbereich am Ende der Einatmung quasi kompensiert/ausgleicht, somit auch die Phrasierung schon im Einatemimpuls vorbereitet und eine Brücke zum gesungenen Ton schlägt, dieser gewissermaßen das Bett bereitet. Und sie *führt* eigentlich die Einatmung, indem sie dieser unmerklich (auch zeitlich kurz) vorausgeht, im sängerisch intelligenten Sinne; diese würde sonst ohne solche weitende Vorbereitung als Impuls aus hemmender Engung immer zu abrupt ‚hervorbrechen‘ müssen, was den ganzen vokalen Ablauf ungünstig beeinflusst. Der Einatem darf auch gerade wegen der immanenten Engungstendenz gegen sein Ende hin nicht zu ‚bewusst‘ (willkürlich) sein. Vgl. dazu auch das Kap. „Die unwillkürliche Einatmung“, in: Antoni Lang/Margarete Saatweber: *Stimme und Atmung* (2. Aufl.), Idstein 2011, S. 123ff.; oder Franziska Martienssen-Lohmann: *Ausbildung der Gesangsstimme*, Wiesbaden 1957, S. 49 über die „Gefahr falsch isolierter Atemübungen...: allzu leicht führen sie einerseits zur Spaltung der Funktionseinheit des Atemprozesses..., andererseits zum viel zu körperlichen, muskelmäßigen Denken...“

nur statisch, zusammen denkt: selbst bei scheinbar noch so abruptem Wechsel von ‚actio‘ und ‚reactio‘ lassen sich beide Tendenzen beständig fließend, mit wechselnder Dominanz bemerken.

Zuwendungsfähigkeit des vitalen Antriebs

Die Intensität des so vom leiblichen Spüren geführten Atemstroms wird dabei möglich und einsetzbar durch die grundsätzliche *Zuwendungsfähigkeit* des vitalen Antriebs: „Der Antrieb selbst ist ziellos; so bloß in sich schwingend kann man ihn etwa am Einatmen beobachten. Über sich hinaus gelangt er durch seine Empfänglichkeit für Reize“ (L, S. 83f.), und er ermöglicht es, mich selektiv solchen Reizen zuzuwenden (auch durch Vorstellung ‚selbsterzeugte‘ - der Entschluss zu singen kommt ja auch einem selbst gewählten ‚Reiz‘ gleich). Reize, denen ich mich zuwende, beeinflussen das leibliche Geschehen bzw. greifen mitunter in seine Dynamik ein (zur sog. „Einleibung“ s.u.).

Atmosphärische Räume

Empfänglich ist der Leib dabei auch für *Atmosphären*: Wie der Raum des Leibs und des Schalls stellen Atmosphären ebenfalls flächen- bzw. dimensionslose, jedoch Volumen umfassende *Räume* dar. Der Raum des Wetters, der einprägsamen Stille etwa, aber auch alle *Gefühle* gehören hierzu, freilich nicht als „physikalisch zu interpretierende“ (LRG, S. 23):

„Gefühle sind räumlich ergossene Atmosphären“ (A, S.30), die uns leiblich ergreifen. Diese von Schmitz sehr umfänglich, logisch wie erscheinungstypisch vielfach dargelegte Erkenntnis scheint zunächst konträr zu tradierter Auffassung, doch ist auch sie gerade wieder dem Musiker grundvertraut. Er arbeitet ständig mit Gefühlen *als* Atmosphären - mit jedem Stück, schon mit, ja *vor* jedem Klang-Einsatz findet ein „Eintauchen in Atmosphären“ statt (A, S. 65). Da der Schall dynamisches Volumen besitzt (nicht nur im Sinne physikalisch interpretierter Schallwellen) und damit Raum, sprechen wir meist auch von der *Klangatmosphäre*: Klangräume teilen sich uns stets in spezifischer Weise atmosphärisch mit. Und der aufführende Musiker lädt das Publikum schließlich dazu ein, Atmosphären gemeinschaftlich zu erfahren, auch wenn sich die Teilnehmer darin unterscheiden mögen, inwieweit sie von ihnen mitgenommen und „affektiv betroffen“ werden.

Vokaler Atem

Atem-Stütze oder *sängerischer Atem* umfasst so phänomenologisch 1.) die Zuwendung des vitalen Antriebs zum Gesangston als eine den Leib (in ganzheitlicher Regung) ergreifende, 2.) Weitung als Schwellung im Verbund mit Spannung, mit der geschilderten merklichen Intensität der beteiligten Leibesinseln, und 3.) ein Eintauchen in die Atmosphäre des vokal intendierten Klangs (auch in der unmittelbar voraushörenden/-empfindenden Phase), die wiederum den Leib gänzlich ergreift. *Zuwendung* fordert selbst bei einer ‚rein technisch‘ gemeinten Übung des Singenden immer auch ein sich Einlassen auf eine bestimmte atmosphärische Stimmung, und bliebe sie noch so unbemerkt, da sie den Raum *bildet*, der für die stimmliche, physisch schwingende Entfaltung unabdingbar ist. Sie ist dem technischen Zweck wesentlich: fehlt sie, ist die vokale Schwingfähigkeit ähnlich schwer zu erreichen wie in einem akustisch ungünstigen (zu kleinen) Saal. Schnell ist Engung dann die Folge durch zu mechanisierten Verlauf, der sich von leiblicher Dynamik gleichsam abschneiden will. Vom leiblichen Resonanzboden¹¹ kann er jedoch nicht verbannt werden - wie das Bonmot sagt: ‚*Stimme* und *Stimmung*‘ hängen miteinander zusammen, ähnlich wie beim musikalischen Fluss die ‚*Weite* und das ‚*Weiter*‘. Selbst nüchtern-distanziertes technisches Arbeiten wird sich mit ihr sinnvoll tingieren. Nicht von ungefähr sprechen renommierte Sänger-/LehrerInnen von *Hingabe*.¹² Sie ist eine leibliche, wie affektive und schließlich stimmliche: die Phänomenologie kann sie uns in dieser Einheit begreifbar machen.

Leibliche Kommunikation

Der gebotenen Kürze folgend, die vielfältig darüber noch Auszuführendes unterschlägt, wende ich mich nun dem ‚Kontrapost‘ des gestützten Atems zu, dem vokalisiertem Ton selbst: seinem *Fokus*. Dieser ist

¹¹ „Alles affektive Betroffensein ist leiblich spürbar. Der Leib ist sozusagen der Resonanzboden des affektiven Betroffenseins.“ In: Hermann Schmitz: *Bewusstsein*, Freiburg i.Br. 2010, S.112

¹² M.V.-Tom Krause, a.a.O., S. 55f. - s.a. Margreet Honig/Gordana Crnkovic: *der freie ton*, Aachen 2011, S. 47

nicht nur für die Gesangsarbeit selbst der schwieriger zu fassende Aspekt - gilt doch die Erzeugung des frei schwingenden und gleichzeitig geführt-gefassten Tones als die eigentlich bemeisterte Technik wie das ersehnte akustische Ziel. Eine phänomenologische Begriffsfindung muss nun einen Blick auf die von Schmitz so genannte *leibliche Kommunikation* werfen: Diese besteht aus *Einleibung* und *Ausleibung*. Beide Kernbegriffe bilden das Kapitel der grundsätzlichen Art und Weise, wie der Mensch über seinen Leib und dessen Richtungen (zu denen wie erwähnt auch der Blick gehört) (vgl. Anm. 4) zu anderen Menschen (Leibern) wie leiblosen Gestalten seiner Umwelt in Verbindung tritt und mit ihnen solcherart kommuniziert. *Kommunikation* meint hier die Art und Weise, in der ich mit meiner Umwelt leiblich spürbar und unwillkürlich in Interaktion trete. Vornehmlich über den Kanal des Blicks *leibe* ich wahrnehmend *ein*, sowohl leblose Gestalten wie auch andere Leibträger.

Für unsere Betrachtung ist hier vornehmlich die *Einleibung* bedeutsam: „Einleibung ist Ausweitung des innerleiblichen Dialogs von Engung und Weitung, der der vitale Antrieb ist, auf partnerschaftliche Verhältnisse.“ (A, S.117) Schmitz beschreibt in vielen seiner Schriften, wie ein übergreifendes Leibgebilde entsteht, wenn wir mit unserer Um- und Mitwelt kommunizieren. Das dem Musiker wieder nahe stehende Beispiel ist gemeinsames Musizieren im Ensemble - in diesem Fall als Typ der „solidarischen Einleibung“; im wechselseitigen Dialog der Gesprächspartner (über Blicktausch und Gestik) wiederum handelt es sich um „antagonistische Einleibung“, bei der die Dominanz zwischen den Partnern ständig wechselt. Und sie findet bei allen begegnenden Erscheinungen statt, die uns, ob in Ruhe oder Bewegung, über „Bewegungssuggestionen“ (= „Bewegungsvorzeichnungen“)¹³ leiblich ergreifen und in die eigene leibliche Dynamik übergehen. Drastisches Beispiel: ein heranfliegender Stein oder Schneeball wird von meinem Blick „gleichsam mit Fühlern aufgefangen“¹⁴ und ich kann ihm gerade noch ausweichen, weil er so durch den Blick leiblich an das motorische Körperschema vermittelt wird - wie auch bei allen spontanen, affektiv motivierten Gesten reagiert mein Körper ‚flüssig‘: die Bewegungsvorgänge brauchen nicht eigens eingeübt zu werden; gleichzeitig sind sie entsprechend ihrer Bewegungsdynamik auch leiblich spürbar, ohne dass eine Bewegung immer restlos ausgeführt sein muss. - Ein ruhenderes Beispiel, das auch der Hypnose verwandt ist, wäre der einen Seiltänzer beobachtende Zuschauer: er wird - hier in nun „einseitiger“ Einleibung - von dessen Anblick regelrecht gefesselt und der Seiltänzer zum dominanten Fixpunkt für ihn.¹⁵

Fokus als interner Partner – auf dem vokalen Drahtseil

Solcher ‚Fixpunkt‘ kann auch ein *interner* Partner und als solcher eingeleibt werden: der Seiltänzer selbst etwa vermag - um seine Balance trotz aller Bewegungsvorgänge zu wahren - seinen eigenen Blick so einzustellen, dass er, indem er etwa einen Punkt vor sich fokussiert, sein leibliches Gefüge in der Art zusammenhält, dass das motorische Körperschema gehorsam und doch ungehemmt seiner Bewegungsrichtung folgt, ohne das Gleichgewicht einzubüßen. Dabei wird dieser ‚Punkt‘ eher nicht an äußeren Gestalten festgemacht werden, etwa dem Horizont - auch wenn der Blick dorthin augenscheinlich gerichtet sein mag. Er ist kein Blickziel wie der Seiltänzer für den Zuschauer oder der heranfliegende Stein für den ihm Ausweichenden (wobei einschlägige Beispiele aus Therapie, Sport und darstellender Bewegung zunächst solch einen ‚äußeren Punkt‘ der sich entsprechend bewegenden, balancierenden Person nahelegen mögen); eher ist es ein ‚innerer‘ Blickpunkt - im Wortsinne ‚Brennpunkt‘ - , der sich als solcher nicht eindeutig ‚verrät‘, aber leiblich spürbar anwesend ist, quasi als diskret wirkendes Zentrum andere leibliche Regungen um sich bindend, und dem wie magnetisch die leibliche Dynamik den Erfordernissen gemäß folgt. Er hält als dieser ‚eingeleibte interne Partner‘ das Verhältnis von Engung und Weitung gleichsam in Schweben, zusammen auch mit all den dem Trapezkünstler notwendigen Bewegungen: diese benötigen ihrerseits Engungen und Weitungen, schmiegen sich aber sinnvoll um diesen ‚Magneten‘, ohne an ihm engend zu ‚haften‘ und lassen so den Leib als ganzheitliches Ensemble in freier wie disziplinierter Weise agieren.

In dieser Art könnte man sich dem Phänomen des fokussierten Tons nähern: Er ist keine Leibesinsel mit engender Spannung, das wäre kontraproduktiv; schon gar nicht wird, trotz des dort physisch zu registrierenden Einsatzes, allzu merklich die ‚Produktionsstelle‘ in Kehlkopf und Stimmlippen gespürt (was

¹³ Zum Komplex der Begriffe „Bewegungssuggestionen“, „Gestaltverläufe“ und „synästhetische Charaktere“ als „leibnahe Brückenqualitäten“ s. z.B. A, S. 18f., LRG, S. 34ff.

¹⁴ Hermann Schmitz, aus einem Brief a.d. Autor vom 8.1.2014

¹⁵ cf. a. L, Kap. 3 u. 4, zum „Konzert aus ausstrahlenden leiblichen Richtungen und einstrahlenden Bewegungssuggestionen“ s.a. A, S. 25)

ja nur nach zu starkem Druck geschieht und ein Alarmzeichen ist) - vielmehr gliedert sich das leibliche Spüren des ganzen Rachen-/Kieferbereichs geschmeidig-flexibel in das Gefüge der mitbeteiligten Leibesinseln ein.

Die vornehmlich seitwärts schwellende Weitung der ‚Atemstütze‘, ausgehend vom Brust-Rumpfbereich, verhindert dabei nicht nur, dass dieses diskrete wie effektive Ensemble um den Fokus herum kollabiert, sondern verleiht - vergleichbar dem Bild der auf einem Wasserstrahl balancierten Kugel (im Sinne des physikalischen „labilen Gleichgewichts“) - dem Ton beweglichen Spiel- und Entfaltungsraum, in dessen Konstanz auch durch die wechselnden Vokalgestalten und den sich hinzu gesellenden Konsonanten hindurch.

Die schwebend-konzentrierte Leichtigkeit des Vokals

Die Fokussierung selbst also stellt wohl einen solchen Balanceakt eigener Art dar. Dem gesungenen Vokal gegenüber (die Konsonantenproblematik lasse ich nun außer acht, sie gliedert sich in den hier zu betrachtenden Vorgang und kann ihn bei sachgemäßer Technik trotz der ihr eigentümlichen ‚Subdynamik‘ nicht stören) verhält sich der Singende wie Zuschauer und ‚Seiltänzer‘ zugleich - in einem unteilbaren („unspaltbaren“ nach H.S.) Verhältnis¹⁶: ich bringe den Vokal hervor, bin aber gleichzeitig von ihm in Bann gezogen in einer Weise, dass ich mein Balanceverhältnis mit ihm nicht stören möchte. Nach dem ‚Ort‘ dieses ‚Vokalpunktes‘ zu fragen, führt dabei wieder zur oben beschriebenen Raum-Charakteristik: auch hier handelt es sich um einen Leib-Raum als Typ anders als und in seiner Art ‚vor‘ dem euklidisch-geometrischen Raum, der beliebig schneidbar wäre und in Lagen und Abstände eingeteilt werden könnte. Man kann etwa sagen: der Vokal befindet sich in der Gegend des Mundes, mithin sogar vor ihm (worauf die italienischen Gesangsschulen mit „*la voce qui*“ oder „*mettere la voce alla distanza*“ hinweisen). Ich erwähne nochmals die Darstellung von Tom Krause, der den Vokal wie eine kleine Perle zwischen den Fingern, oder einem Vogelschnabel, der ihn aufpickt, vor dem Mund symbolisierte.¹⁷ Der Fokus aktualisiert sich mit jedem Vokaleinsatz neu, ebenso leicht wie schlagartig, aus abgründiger (d.h. nicht eindeutig bestimmbarer) Richtung: quasi von oben (i.S. des ‚von oben Ansetzens‘ des Vokals), kaum jedoch aus dem Halse selbst¹⁸; er manifestiert sich unmittelbar und schnell, intensiv wie diskret. Er kann dabei auch - wiederum subtil und latent - über Phrasen hinweg, kontinuierlich spürbar bleiben. So gesehen ist er nicht zu verwechseln mit den etwa bei Husler¹⁹ angegebenen Stimmansätzen an Stirn, Vorderzähnen, Hinterkopf etc. Diese sind zwar bedarfsweise bei der Tonformung und Resonanz mitwirkend und bilden ihrerseits subtile und momentane Leibesinseln, auch wie die übrigen mit-artikulierenden Partien (Lippen, Zunge...); sie alle dürfen aber nicht mit spannender Enge behaftet sein (dies führt zum klassischen Fehler des ‚in die eigenen Resonanzen Hineinsingens‘²⁰). Alle diese sind ‚Stimmansatz-Leibesinseln‘, deren weitere etwa auch im Brustbereich (Schlüsselbein), besonders im *piano, dolce* und *espressivo*, quasi punktartig gespürt werden können - erwähnt sei auch das ‚durch die‘ oder ‚mit den Augen singen‘: der ‚selbst gespürte Blick‘ kann tatsächlich an der Klangformung produktiv mitwirken, auch die seitlich der Augen zu spürenden oberen Wangenpartien werden hier vielfach von Sängern ‚genutzt‘. Alle fügen sie sich jedoch um den ‚unaufdringlich herrschenden‘ Fokus, der eigentümlich Raum um sich schafft und auch benötigt. Dies lässt sich sowohl leiblich registrieren als auch durch etwa optische Vorstellungshilfen bewirken oder bewusster machen. Er bildet eine eigene Art Mittelpunkt: Maria Callas soll vom „*singing the centre of the tone*“ gesprochen haben (mir überlief. von T. Krause). Am ehesten weisen die sängerisch geläufigen Ausdrücke *Maske* oder *Position* auf das hier in Rede stehende Ensemble von Fokus und umgebenden ‚Inseln‘ (v.a. im Bereich des Gesichtsfelds). Doch auch sie fördern Missverständnisse, wenn sie mit Konzentration auf Gesichtsmuskeln gleichgesetzt werden und zu unproduktiven Engungen führen - seien diese auch noch so geringfügig. Die eigentliche ‚An- bzw. Einsatzstelle‘ des erklingenden Vokals ist dieses Zentrum und sie bleibt „in fast paradoxer Weise unauffällig dominant, sie wird mit Vorsicht und epikritischer²¹ Zuspitzung klein gehalten,

¹⁶ cf. Hermann Schmitz: *Bewusstsein*, a.a.O., Kap. 5.1 „Unspaltbare Verhältnisse“, S. 54ff.

¹⁷ a.a.O., S. 56f.

¹⁸ Die Ausatem- bzw. Artikulationsimpulse ordnen sich bei guter Technik trotz ihrer ‚energischen‘ Richtungstendenz (mundausrwärts) ebenfalls dem Fokus gewissermaßen bei; sie dürfen nicht zu Druck (hemmender Engung) führen – eine an der hier untersuchten Balance orientierte, ‚ausgleichende‘ Anweisung aus der italienischen Schule wäre etwa das bekannte „*inhalare la voce*“.

¹⁹ Frederick Husler/Yvonne Rodd-Marling: *Singen - Die physische Natur des Stimmorgans*, Mainz 1965 (2.,aufl. 1978), S. 99ff.

²⁰ a.a.O., S. 58

²¹ Die Begriffe „epikritisch“= das Spitze, Scharfe i. Ggs. zu „protopathisch“ als das „Dumpfe, Diffuse, verschwommen Ausstrahlende“ sind von H.S. aus der Schmerzpathologie zure Charakterisierung einer weiteren, Enge und Weite nahestehenden leiblichen

damit sich die Spannung nicht im Verband mit der Schwellung aufbläht und diese zurückhält, statt ihr nur Halt zum Abschwingen (oder Aufschwingen) zu geben, damit die Schwellung nicht in privativer²² Weitung verpufft.²³ Der intensiv und dynamisch weitend gespürte Atem, gleichsam auch mein ‚Affekträger‘, ist dynamischer Miterzeuger und Erhalter dieses ‚Schutzraums‘ um den Vokaleinsatz²⁴; der Ein-(oder An-)satz selbst ist merklich wie diskret manifest, aber nicht in hemmend-engendem Sinne, sondern als ausstrahlende Quelle ebenso aus der Enge in die Weite führend, in Korrespondenz mit dem Atem, der diese Weitung als Schwellung in aktiver Weise unter‘stützt‘ und aufrechterhält. In diesem Zusammenspiel wird uns erst verständlich, wie sich einsatzvolle Tätigkeit mit mühelosem Gelingen verbindet: es ist der mit einem Schlag aufwandslos ermöglichte, nicht „bemühte“, sondern „freie Ton“, wie ihn etwa Margreet Honig schildert²⁵ - oder, um noch einmal mit Tom Krause zu sprechen: „es singt - nicht ich tue es.“²⁶

Dimension übernommen, die sich vielfach mit letzterer deckt, aber nicht immer, wie etwa als protopathische Engung beim Kopfschmerz (s. hierzu L, S. 23ff. u. LRG, S. 21f.)

²² *privativ* werden Weitung und Engung jeweils, wenn sie voneinander abgespalten werden, solcherart eine Lockerung des Verbands im vitalen Antrieb: *privative Engung* ereignet sich etwa beim Schreck, wenn die Engung gleichsam ‚aushakt‘, *privative Weitung* etwa bei „Schweben in Seligkeit“ bei inniger Freude, wobei kein spannender Widerstand mehr da ist, an dem sich die Schwellung hocharbeitet.“ (L, S. 19f., s.a. LRG, S. 18f.) Auch Dösen oder Starren in Glanz wurzeln darin, sie führen zur hier nicht weiter ausgeführten „Ausleibung“ (LRG, S. 48f.), dem Gegenstück der Einleibung.

²³ aus einem Brief v. H.S. an den Autor vom 15.10.2014

²⁴ „Der Atem darf den Körper nicht hart machen, sondern muss in ihm einen Raum schaffen, in welchem sich die persönliche Energie entfalten kann.“ (Honig/Crnkovic, a.a.O., S 40)

²⁵ a.a.O., S. 49

²⁶ a.a.O., S. 58