



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Complete Vocal Technique

Ein neues, stilübergreifendes Konzept in der
Gesangspädagogik

Verfasserin

Julia Lang

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Musikwissenschaft

Betreuerin:

Univ. – Prof. Mag. Dr. Regine Allgayer-Kaufmann

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis.....	V
1. Einleitung.....	1
2. Der Umgang mit den vorhandenen Quellen, im Bezug auf deren Erhebung, Anwendung und Auswertung.....	4
3. Complete Vocal Technique – Eine theoretische Abhandlung.....	20
3.1. Einführung.....	20
3.1.1. Die Entwicklerin Cathrine Sadolin - ihre Forschung und der Aufbruch der CVT	20
3.1.2. Die Handhabung des Buches „Komplette Gesangstechnik“	22
3.1.2.1. Die unterschiedlichen Lerntypen	23
3.1.2.2. Das richtige Üben	24
3.2. Die Technik.....	25
3.2.1. Die Atmung.....	25
3.2.2. Die drei Grundprinzipien und ihre physiologischen Aspekte	27
3.2.2.1. Die Stütze	28
3.2.2.2. Vorgeschobenen Unterkiefer und Lippenspannung meiden	32
3.2.2.3. Der notwendige Twang	36
3.2.3. Die Klangfarbe: Physiologische Entstehung – Definition – allgemeine Anwendung.....	37
3.2.4. Die Relevanz der exakten Aussprache der Vokale beim Singen.....	42
3.2.5. Die Neuorientierung des Registerbegriffes	44
3.2.6. Die vier Vocal - Modes.....	46
3.2.6.1. Neutral.....	48
3.2.6.2. Curbing	49
3.2.6.3. Overdrive	51
3.2.6.4. Edge.....	53
3.3. Die Anwendung und das Zusammenspiel der vier Vocal-Modes	56
3.3.1 Der Wechsel zwischen den Modes.....	56
3.3.1.1. Die Relevanz der Kriterien Tonhöhe, Klangfarbe und Lautstärke beim Wechsel der Modes	57
3.4. Die stimmlichen Effekte als letzter Baustein der CVT.....	61
3.4.1. Distortion.....	62
3.4.2. Creaks und Creaking	63
3.4.3. Rattle	63
3.4.4. Growl	64

3.4.5. Grunt	64
3.4.6. Schreie.....	65
3.4.7. Brüche	65
3.4.8. Vibrato und Ornamentierungstechnik.....	66
3.5. Die Entstehung von stimmlichen Problemen und ihre Vorbeugung.....	67
4. Was macht die Complete Vocal Technique nun so besonders?	74
5. Zusammenfassung	79
6. Quellenverzeichnis.....	81
6.1. Literaturverzeichnis	81
6.2. Transkriptionen	82
6.3. Hörbeispiele	83
Anhang 1: zusätzliche Abbildungen.....	84
Anhang 2: CD Index	86
Abstract	88
Lebenslauf.....	89

Abbildungsverzeichnis

ABBILDUNG 1: DIE STELLUNG DES ZWERCHFELLS UND DER RIPPEN BEI DER EIN-UND AUSATMUNG	26
ABBILDUNG 2: DIE VIER BAUCHMUSKELSCHICHTEN EINZELN DARGESTELLT	29
ABBILDUNG 3: SITZ DER BREITEN RÜCKENMUSKEL	30
ABBILDUNG 4: SITZ DER LENDENMUSKELN	30
ABBILDUNG 5: DIE STÜTZE – EIN LEITFADEN	31
ABBILDUNG 6: KEHLKOPFSKELETT – ANSICHT VON HINTEN, DER LINKE STELLKNORPEL IST NUR DURCH SEINEN UMRISSE DARGESTELLT, DAMIT DIE STIMMLIPPEN UND IHR BEFESTIGUNGSPUNKT AM SCHILDKNORPEL ZU SEHEN SIND	33
ABBILDUNG 7: DIE STIMMLIPPEN IM QUERSCHNITT	34
ABBILDUNG 8: EIN SCHWINGUNGSDURCHGANG DER STIMMLIPPEN	35
ABBILDUNG 9: DIE STELLUNG DER STELLKNORPEL BEIM TWANG	36
ABBILDUNG 10: DAS ANSATZROHR IM ÜBERBLICK	38
ABBILDUNG 11: KOMPRIMIERTE ZUNGENSTELLUNG – BREITE ZUNGENSTELLUNG	39
ABBILDUNG 12: PHYSIOLOGISCHE STELLUNGEN DES MUND - UND RACHENRAUMES	
BEI DUNKLER KLANGFARBE	41
ABBILDUNG 13: PHYSIOLOGISCHE STELLUNGEN DES MUND - UND RACHENRAUMES BEI HELLER KLANGFARB ...	41
ABBILDUNG 14: DIE STELLUNG DER ZUNGE, BEI BILDUNG DER VERSCHIEDENEN VOKALE	43
ABBILDUNG 15: DIE ZENTREN DER MODES UND IHRE GRENZBEREICHE	47
ABBILDUNG 16: DER BISS	52
ABBILDUNG 17: DIE KLANGFARBE UND DIE MODES BEIM WECHSEL	58
ABBILDUNG 18: ÜBERSICHT ÜBER DIE LAUTSTÄRKE DER MODES IM BEZUG AUF DIE TONHÖHE	59

1. Einleitung

Die Ausbildung der Singstimme im Bereich der Populärmusik ist eine im Vergleich zur klassischen Gesangsausbildung recht junge Disziplin. Aufgrund der Vielzahl an unterschiedlichen Techniken und Methoden gibt es keine allgemein gültigen Definitionen und Ziele einer solchen Lehre.

Wird das gesamte Feld der Populärmusik betrachtet, fehlt auch hier eine eindeutige Definition, woraus folgt, dass es große Schwierigkeiten mit sich bringt, innerhalb dieser Disziplin Thesen zu bilden. Peter Wicke beispielsweise bezeichnet populäre Musik als eine Zusammenkunft von Ensembles verschiedenster Gattungen der Musik, die vor allem die Massenproduktion und deren Verbreitung gemeinsam haben. Daher ist es nicht denkbar einen Katalog von Merkmalen anzuführen, sondern sie eher als Folge von komplexen sozial-kulturellen Prozessen anzusehen. (vgl. Wicke 1997, S.389) Für Reinhard Flender ist Populärmusik weder der Kunst- noch der Volksmusik zuzuordnen und umfasst sowohl Stilrichtungen aus der Unterhaltungsmusik, als auch der ernsten Musik. (vgl. Flender 1989, S.11, 15)

An diesen beiden Auszügen ist deutlich erkennbar, wie komplex die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Populärmusik ist und diese Vielschichtigkeit ebenso auf die Gesangspädagogik übertragen werden kann. Differenzierter betrachtet, zeigt sich das größte Problem, das Sängerinnen und Sänger zu bewältigen haben, in der radikalen Trennung der Musikstile. Neben der Gliederung in das Repertoire des klassischen Gesanges und der Populärmusik, wird Letztere in weitere Untergruppen wie beispielsweise Jazzgesang, Rockgesang, Soulgesang und noch viele mehr aufgeteilt. Daraus folgt der Zwang zur Wahl einer Stilrichtung schon vor jeder Gesangsausbildung.

Die Lösung dieser Schwierigkeit machten sich schon viele zur Aufgabe und es gab in der vergangenen Zeit auch immer wieder sehr gute Ansätze, wie die Bemühung, die klanglichen Vorstellungen der Auszubildenden in den Vordergrund zu stellen unabhängig davon, welchen poplarmusikalischen Stilbereich es betrifft. Dennoch blieb hier, aufgrund der meist klassischen Gesangsübungen, das daraus resultierende klassische Klangideal immer vorhanden.

Die dänische Sängerin Cathrine Sadolin, die eine klassische Gesangsausbildung durchlief, aber immer schon großes Interesse an jeglichen musikalischen Stilen hatte, wollte eben

dieses starre Reglement nicht länger hinnehmen. So begann sie bereits in den Achtzigerjahren zu forschen und selbst gesanglich zu experimentieren wodurch die Geburtsstunde der „Complete Vocal Technique“ eingeleitet war. Die „Komplette Gesangstechnik“ soll nun eine allumfassende Technik sein, die den Sängerinnen und Sängern die Basis bietet, sich ganzheitlich in wirklich allen Gesangsstilen frei bewegen zu können. Durch eine bewusst gesunde Nutzung des Instrumentes Stimme, unter Berücksichtigung der anatomischen Gegebenheiten, soll es den Gesangsausübenden möglich sein, ihren klanglichen Vorlieben ohne Einschränkungen nachgehen zu können. In der Einleitung ihres Buches tätigt Cathrine Sadolin folgenden Ausspruch:

„Es ist mir wichtig, von jedem verstanden zu werden, da ich der festen Überzeugung bin, dass JEDER singen kann. Die Stimme ist kein kompliziertes Instrument, und deshalb sollte auch die Gesangstechnik nach Möglichkeit auf einfache und alltägliche Art vermittelt werden.“ (Sadolin 2010, S. 3)

Nun stellt sich die Frage, ob diese Technik die Erwartungen und Anforderungen, sowohl der Lehrenden als auch der Auszubildenden erfüllt, ferner was genau es ist, das die Complete Vocal Technique so innovativ und speziell wirken lässt und inwieweit ist sie anwendbar und umzusetzen.

Diesem Ansatz gilt es nun, in der vorliegenden Diplomarbeit auf den Grund zu gehen. Die Arbeit selbst ist in drei große Abschnitte gegliedert, beginnend mit dem einleitenden Kapitel zur Quellenbeschaffung und Quellenlage, gefolgt von der theoretischen Aufbereitung der Technik bis hin zur abschließenden Darstellung der Ergebnisse der durchgeführten Interviews und deren Auswertung.

Da es dieser Gegenstand unmöglich macht rein mit Literaturquellen zu arbeiten, beziehungsweise die Beschäftigung ausschließlich mit dieser einen Technik einen geringen Kreis an Literatur hervorbringt, ist es notwendig vor allem die qualitative Forschungsmethode des Interviews als Primärquelle heranzuziehen. So soll in der ersten Textstelle die Erhebung und Beurteilung sowie die Auswertung der verwendeten Quellen dargelegt und begründet werden.

Die darauffolgende theoretische Abhandlung der Complete Vocal Technique führt von ihrer Entstehung und Entwicklung, über die wichtigsten physiologischen Aspekte der Singstimme und die Voraussetzungen für eine erfolgreiche Arbeit mit der Kompletten Gesangstechnik, bis hin zum Aufbau und zur Anwendung der Technik selbst. Um diesen

Abschnitt zu komplettieren, gilt es in kurzen Abrissen Stimmprobleme und der von der Autorin angeführten Hilfestellungen aufzuzeigen.

Die Ausarbeitung der sechs mündlich durchgeführten Interviews mit Sängerinnen und einem Sänger aus Österreich und Deutschland, die unterschiedliche Erfahrungen mit der Complete Vocal Technique gemacht haben, sollen die Arbeit abrunden und die vorliegende Fragestellung zu einem Ergebnis bringen.

2. Der Umgang mit den vorhandenen Quellen, im Bezug auf deren Erhebung, Anwendung und Auswertung

Um eine adäquate Beantwortung der Forschungsfrage durchführen zu können, gilt es nunmehr einen genauen Blick auf die verwendeten Quellen zu werfen und deren Auswahl in dieser Arbeit wissenschaftlich zu begründen. Welche Stellung die gewählten Forschungsmethoden in der heutigen Wissenschaft einnehmen und inwiefern dieser Faktor für die Wahl der Methode relevant ist, soll in den nun folgenden Zeilen verdeutlicht werden. Dabei, handelt es sich um folgende Quellen: Die durchgeführten Interviews, mit Monika Ballwein und Martin Carbow, welche sich beide im dritten Jahr der Vocal-Coach Ausbildung in Kopenhagen am Complete Vocal Institute (CVI) befinden. Die Interviews mit Miriam Fuchsberger und Karin Bachner-Ravelhofer, die sich am Anfang der dreijährigen Vocal-Coach Ausbildung am CVI befinden. Die Gespräche mit Susanne Klimmer und Katrin Weber, die den Einführungsworkshop zur Complete Vocal Technique bei Monika Ballwein in Wien besucht haben. Das Audiomaterial, als verwendetes Medium, die Auswertung der gesammelten Informationen, die Beobachtung sowie die vorhandene Literatur, werden für diese Arbeit ebenfalls herangezogen.

Zur theoretischen Behandlung der Technik ist in erster Linie das Buch „Komplette Gesangstechnik“ von der Entwicklerin Cathrine Sadolin selbst heranzuziehen und kann auch nur in geringem Ausmaß durch weitere Literatur ergänzt werden, da hier explizit nur diese eine Gesangstechnik bearbeitet wird. Um dennoch den wissenschaftlichen Ansprüchen gerecht zu werden und ein Resultat hinsichtlich der Forschungsfrage erzielen zu können, ist es für diese Diplomarbeit unumgänglich mit dem Werkzeug, der empirischen Forschung, zu arbeiten.

Die Wissenschaft bedient sich schon seit mehr als hundert Jahren sowohl der quantitativen, als auch der qualitativen Forschungsmethode zur Erhebung von Daten. Trotz ihrer gleichwertigen Tradition ist erst seit einiger Zeit eine intensivere Befassung mit qualitativen Verfahren festzustellen. Die Grundlage bildet hierbei die Bestrebung nach dem deutenden und sinnverstehenden Zugang zur sozialen Wirklichkeit, die sprachlich bedingt ist und interaktiv erzeugt wird. Daraus resultiert eine ungleiche

Sichtweise der beiden Forschungsansätze hinsichtlich ihrer Definition des Wahrheitsbegriffes. (vgl. Mayer 2002, S. 21-22)

„Wird im kritischen Rationalismus von Wahrheit als Übereinstimmung mit der relativ konstanten Wirklichkeit ausgegangen (Korrespondenztheorie), so wird im Rahmen des qualitativen Forschungsansatzes das dialog-konsenstheoretische Wahrheitskriterium propagiert. Es besagt im Prinzip, dass sich die Forscher der Wahrheit durch einen Diskurs annähern. Die Realität ist nicht als konstante Wirklichkeit vorhanden, sondern entwickelt sich im Diskurs.“ (Saldern zit. nach Mayer 2002, S. 22)

Aus diesem Zitat lässt sich nun schlussfolgern, dass qualitative Forschungen offen gestaltete Methoden bieten, welche somit die notwendige Basis darstellen, um der Komplexität des zu untersuchenden Feldes dienlich zu sein. Dieses Phänomen ist eines der Wichtigsten bei der Auswahl der Methode, da es hierbei nicht um eine Überprüfung von Hypothesen geht, die schon vorab aufgestellt wurden, sondern um die Entdeckung von Neuem und um daraus empirisch begründete Theorien zu bilden. Durch Herleitung der beobachtbaren Einzelfälle hin zu einer allgemeinen Theorie wird deutlich, dass nicht die Darstellung von Fakten den Mittelpunkt der Forschung bildet, sondern die vorübergehende Perspektive, in der der zu behandelnde Gegenstand gesehen wird. (vgl. Mayer 2002, S. 23)

Ein weiterer Faktor, warum die qualitative Forschungsmethode für diese Diplomarbeit zu wählen ist, liegt in der Tatsache, dass die Beziehung zwischen Forscherin und Teilnehmer, Teilnehmerinnen eine völlig andere ist als die bei quantitativen Methoden. Somit steht die Analyse des Objekts nicht primär im Vordergrund, sondern ein gewisses Zusammenspiel zwischen gleichgestellten Parteien. (vgl. Cropley 2005, S. 55) Da sich die Fragestellung vorrangig mit den persönlichen Erfahrungen und Erwartungen der Gesprächspartner und Partnerinnen hinsichtlich der CVT beschäftigt und somit Aufschluss über bestimmte Details gibt, wird die Wahl der Forschungsmethode nochmals bekräftigt.

Empirische Methoden haben den Auftrag nach bestimmten Gütekriterien zu arbeiten, um die Zielsetzung und ihre Qualität zu überprüfen. Hierbei handelt es sich um die Objektivität, das heißt eine starke Standardisierung der Erhebungsbedingungen und der Auswertung, die Reliabilität, was die Genauigkeit der Messung und deren Ergebnisse bei wiederholter Anwendung unter gleichen Bedingungen betrifft und die Validität, wo es

um die Gültigkeit eines Instrumentes geht und genau das gemessen wird, was zu messen beansprucht wurde. Die angeführten Kennzeichen stammen aus der quantitativen Richtung der klassischen Messtheorie und können in diesem Ausmaß nicht wortgetreu in die qualitative Forschung umgelegt werden. Es besteht der Wunsch nach neuen, angepassten Gütekriterien an das Fach und ein Umstrukturieren, oder Reformieren der Kriterien Gültigkeit und Genauigkeit. Dies bedeutet für die qualitative Forschung, dass die Verfahren genauestens dokumentiert und offen gelegt werden müssen, um so die Nachvollziehbarkeit zu gewährleisten. Außerdem müssen die Interpretationen des Materials schlüssig sein und mithilfe von Argumenten begründet werden. (vgl. Mayer 2002, S. 54-55) Die Validität erhält in diesem Diskurs eine größere Bedeutung, „wobei die Reformulierung hier zu einem interpretativ-kommunikativen Charakter der Gültigkeit führt.“ (Mayer 2002, S. 56) Die Daten und Interpretationen haben somit eine gewisse Natürlichkeit und Alltagsnähe nachzuweisen. In der vorliegenden Arbeit wird nun versucht, diesen Kriterien nach bestem Wissen und Gewissen Folge zu leisten und im gesamten Verfahren umzusetzen. Sich ableitend aus dem Forschungsvorhaben und dem noch wenig wissenschaftlich explorierten Feld der CVT, ist das offen geführte, leitfadengestützte Experteninterview somit die einzig logische Konsequenz bezüglich der Methodenwahl.

Allgemein betrachtet ist die Methode des Interviews eine der Beliebtesten in der qualitativen Forschung. Daraus resultiert eine Vielzahl an unterschiedlichen Interviewverfahren wie beispielsweise das problemzentrierte Interview, das biographische Interview, das Experteninterview, oder das Leitfadeninterview. Die Abgrenzungen hierbei sind oft schwierig zu ziehen, und in manchen Fällen ist eine Verknüpfung der Methoden sinnvoll. Wie im voranstehenden Teil beschrieben, besitzen sie jedoch alle den Faktor der Offenheit der Kommunikation, der besagt, dass es keine Vorgaben hinsichtlich der Antwortmöglichkeiten der befragten Personen gibt, sowie dies bei standardisierten Interviews der Fall ist. (vgl. Nohl 2012, S. 13-14) Wird nun im Speziellen das leitfadengestützte Experteninterview betrachtet, skizzieren Michael Meuser und Ulrike Nagel ihre Sichtweise diesbezüglich wie folgt:

„In unseren Untersuchungen haben wir mit offenen Leitfäden gearbeitet, und dies scheint uns die technisch saubere Lösung nach dem Wie der Datenerhebung zu sein. Eine leitfadenorientierte Gesprächsführung wird beidem gerecht, dem

thematisch begrenzten Interesse des Forschers an dem Experten wie auch dem Expertenstatus des Gegenübers. Die in die Entwicklung eines Leitfadens eingehende Arbeit schließt aus, dass sich der Forscher als inkompetenter Gesprächspartner darstellt. [...] Die Orientierung an einem Leitfaden schließt auch aus, dass das Gespräch sich in Themen verliert, die nichts zur Sache tun, und erlaubt zugleich dem Experten, seine Sache und Sicht der Dinge zu extemporieren.“ (Meuser, Nagel 1991, S. 448)

Die Wahl dieser Methode für den praktischen Teil dieser Arbeit liegt den Vorteilen des Leitfadens zugrunde. Trotz der Offenheit des Gesprächs gibt es eine gewisse Strukturierung, welche die Möglichkeit für den Forscher oder die Forscherin bietet, sich inhaltlich zurechtzufinden. Des Weiteren stellt der Leitfaden bei der Durchführung von mehr als einem Interview eine gewisse Vergleichbarkeit sicher, was auch bei dieser Forschung der Fall ist und für die Auswertung eine große Bedeutung hat. (vgl. Albers 2007, S. 39) Dennoch ist es wichtig den Leitfaden nicht als Standard des Untersuchungsmomentes anzusehen, sondern ihn flexibel zu gestalten. Dies bedeutet, dass die Reihenfolge und die Formulierung der Fragen der Forscherin, dem Forscher selbst überlassen sind. Ebenso der Zeitpunkt der Frage innerhalb des Gesprächs, sowie etwaige Nachfragen werden von der Interviewerin, dem Interviewer selbst gewählt, nur sollte der Erzählfluss der befragten Personen nicht unterbrochen, oder gar ausgebremst werden. (vgl. Nohl 2012, S. 15)

Die Funktion des Experten, der Expertin liegt bei dieser Forschung primär in dem Wissen über sein oder ihr eigenes Handlungsfeld und seinen oder ihren Erfahrungen und nicht in der erworbenen Sachkenntnis über ein spezifisches Thema. (vgl. Albers 2007, S. 38) Meuser und Nagel haben für diese Differenzierung spezifische Begriffe definiert:

„Das Erfahrungswissen von ExpertInnen bezeichnen wir in Abhängigkeit von der Stellung und der Funktion innerhalb des Forschungsdesigns im ersten Fall als Betriebswissen, im zweiten Fall als Kontextwissen. Diese Unterscheidung ist eine forschungslogisch motivierte, begriffliche Bestimmung der Funktionen, die das erhobene Textmaterial erfüllt, und bezeichnet keine Denkfiguren der Experten.“ (Meuser, Nagel 1991, S. 446)

Daraus folgt, dass die Analyse der Erfahrungen und Handlungen der befragten Person als Betriebswissen zu deklarieren ist und für diese Forschung herangezogen wird. Was für den Befragten keine Rolle spielt, ist für die Auswertung der Daten und somit für den Interviewer von großer Bedeutung. Aufgrund dieser Trennung wird deutlich, welcher

Aufwand bei den Auswertungen zu betreiben ist. Auf diese Thematik wird im Verlauf des Kapitels noch genauer eingegangen. (Meuser, Nagel 1991, S. 446-447)

Ob nun ein Gesprächspartner, eine Gesprächspartnerin als Experte oder Expertin bestimmt werden kann, ist vor allem bedingt durch das Vorhaben und die dazugehörige Forschungsfrage, wobei es der Forscherin, dem Forscher selbst obliegt, diese Bezeichnung auf Personen zu übertragen. (Meuser, Nagel 1991, S. 443)

Der nächste Abschnitt soll nun Auskunft über die spezielle Auswahl der einzelnen Interviewpartner und Partnerinnen geben, den Vorgang der Kontaktaufnahme liefern und die Rahmenbedingungen der Interviews und die Interviewsituation selbst, mit all den technischen und sozialen Gegebenheiten aufzeigen. Dieser Schritt gewährleistet somit die Transparenz und die wissenschaftliche Nachvollziehbarkeit.

Überblicksmäßig lassen sich die Gespräche in drei Gruppen zu jeweils zwei Interviews gliedern. Diese Anordnung wurde vor der praktischen Phase aufgenommen, allerdings erst während der Dialogphase fertig gestellt, da sich auch hier noch Gespräche eröffnet haben. Die erste Gruppierung stellt diejenigen Personen mit der meisten Erfahrung bezüglich der CVT dar und bezieht sich auf die Gespräche mit Martin Carbow und Monika Ballwein. Die zweite Einheit bilden die Konversationen mit Miriam Fuchsberger und Karin Bachner-Ravelhofer, deren Erfahrungswert gegenüber der Technik im mittleren Bereich anzusiedeln ist. Die dritte Gruppierung, besteht aus den Dialogen mit Susanne Klimmer und Katrin Weber, welche im Vergleich zu den anderen zwei Gruppen noch die wenigsten Erfahrungen machen konnten. Diese Segmentierung hatte vor allem den Zweck, die Leitfäden dementsprechend zu gestalten und an die jeweilige Gruppe anzupassen. Die Auswahl dieser Interviewpartner lässt sich damit begründen, dass angesichts ihrer unterschiedlichen praktischen Erfahrungen mit der Complete Vocal Technique und den verschiedenen gesanglichen Vorerfahrungen, auch ein breiterer Blickwinkel hinsichtlich der zu erforschenden Thematik entstehen kann.

Aufgrund der genauen Bearbeitung der Literatur „Komplette Gesangstechnik“ wurde ich auf Martin Carbow aufmerksam, der Übersetzer des Buches ins Deutsche. Meine weitere Recherche brachte mich im März 2012 auf seine Homepage, und von dort aus auf den Chorworkshop Schönbach in Niederösterreich, der vom 09. bis 14. Juli 2012 stattfand. Hierbei hatte Martin Carbow die Position des Chorleiters inne. Ich habe an

diesem Workshop aktiv teilgenommen und durch den vorangegangenen e-Mail Verkehr einen Interviewtermin mit ihm vor Ort arrangiert. Er selbst befindet sich derzeit in der Endphase des dreijährigen Lehrgangs zum autorisierten CVT-Teacher am Complete Vocal Institute (CVI) in Kopenhagen und macht regelmäßig Einführungsworkshops zur CVT in seiner Heimatstadt Hamburg. In diesem Zusammenhang ist zu erwähnen, dass dem Befragten zuvor keine andere Gesangsausbildung zu Teil wurde und er sich selbst als Autodidakt bezeichnet. Das Gespräch fand im Gastgarten eines Gasthauses in Schönbach statt, dadurch sind auf der Aufnahme Hintergrundgeräusche des Straßenverkehrs und der anderen Gäste zu hören, jedoch in so geringem Ausmaß, dass es nicht störend wirkt. Mein Kollege Peter Zanzinger war mir bei diesem Interview mit der Tonaufnahme behilflich. Durch sein großes Interesse gegenüber dieser Thematik hat er unbewusst an einigen Stellen durch Kommentare dem Interview beigewohnt, dies wiederum hatte aber keine negativen Auswirkungen auf das Gespräch und den weiteren Verlauf. Die Gestaltung des Leitfadens bezog sich vor allem auf die Tätigkeit als Lehrer im Zusammenhang mit der CVT und beinhaltet die folgenden Fragen: Wie bist du zu dieser Technik gekommen, wann, durch wen oder was, was war gesanglich davor? Was bedeutet die CVT für dich als Sänger und als Lehrer? Welche Motivation hattest du, dich mit der Technik näher zu beschäftigen und welche Kurse hast du bereits besucht? Was hattest du dir durch die CVT erhofft, haben sich deine Erwartungen erfüllt? Welche Unterschiede siehst du zwischen der CVT und anderen Gesangstechniken, als Lehrer und als Sänger? Was könnte der Grund für den momentanen Hype rund um die CVT sein? Gibt es Bereiche, welche für dich innerhalb der Technik noch eine nähere Betrachtung verlangen? Da dieses Interview durch den erzählenden Charakter des Befragten dominiert wurde, ergab sich daraus, einige Fragen des Leitfadens nicht direkt zu stellen, um den Interviewpartner nicht in seinem Redefluss zu stören. Dennoch bedeutet dies keinen Verlust der Antworten, denn sie wurden ohne konkrete Aussprache in seinen Ausführungen beantwortet. Vor Beginn der Tonaufnahme wurde die Zustimmung für die Verwendung der Daten in dieser Arbeit und die Aufnahme des Gespräches eingeholt. Die nächste Interviewsituation ergab sich durch einen Hinweis einer Studienkollegin, die mich auf einen Einführungsworkshop zur CVT aufmerksam gemacht hat und ich dadurch zum ersten Mal mit dessen Leiterin Monika Ballwein in Kontakt getreten bin.

Anschließend habe ich mich für den Workshop im Juni 2012 angemeldet, welcher von mir als passive Hörerin absolviert wurde. Davor und danach stand die befragte Person mit mir per E-Mail in Verbindung, wobei die Zusage für ein persönliches Gespräch nach dem Workshop vor Ort erteilt wurde. Aus zeitlichen Gründen kam es erst Ende August zur Durchführung. Monika Ballwein besucht zurzeit den gleichen Kurs wie Martin Carbow in Kopenhagen und ist somit ebenfalls in der Abschlussphase ihrer Autorisierung als CVT-Teacher am CVI. Davor hat sie Jazzgesang studiert, aber sich dennoch immer als Autodidakt bezeichnet. Das Gespräch hat in einem Gastgarten eines Cafés im 14. Bezirk in Wien stattgefunden. Auch hier sind im Hintergrund Straßengeräusche zu hören, welche aber für die Verständlichkeit des Gesprochenen kein Problem darstellen. Der Ablauf stellte sich als reibungslos dar und wies keinerlei unvorhersehbare Vorkommnisse auf. Vor der Inbetriebnahme des Tonbandes wurde das Einverständnis zur Nutzung der Angaben von der Befragten erteilt. Die Fragestellungen des Leitfadens sind in diesem Fall ident mit denen von Martin Carbow, da diese eine von mir definierte Gruppe bilden. Den Kontakt zur nächsten interviewten Person, Miriam Fuchsberger, erhielt ich von einer potentiellen Interviewpartnerin, mit welcher ich zuvor per E-Mail in Verbindung stand und durch einen befreundeten Musikpädagogen auf sie hingewiesen wurde. Aufgrund ihrer geringen Zeit konnte sie sich für ein Gespräch jedoch nicht zur Verfügung stellen, verwies mich aber an zwei ihrer Sangeskolleginnen, wovon eine die eben genannte Person war. Miriam Fuchsberger willigte ein, mir ihr Wissen zu vermitteln, und via E-Mail wurde ein Gesprächstermin Ende September in ihrer Wohnung vereinbart. Die befragte Person studierte Gesang, nahm an Einführungsworkshops bei Monika Ballwein und Martin Carbow teil, absolvierte den einjährigen Lehrgang der CVT in Wien und ist seit Herbst 2012 Studentin am CVI zur Erwerbung des autorisierten CVT-Teacher Diploms. Diese Aspekte kamen jedoch erst während des Gesprächs zum Vorschein, da ich der Annahme war, die befragte Person sei lediglich Teilnehmerin des Einjahreskurses der CVT in Wien. Der Verlauf des Gespräches erwies sich als unproblematisch, und durch die ruhige Atmosphäre ergaben sich keinerlei auditive Störfaktoren. Sie genehmigte vor Beginn des Gespräches die Nutzung der Daten und die Verwendung des Aufnahmegerätes. Die Leitfragen wurden in ihrer Gestaltung ursprünglich an die der ersten Gruppe angelehnt, nur der Faktor des Lehrerdaseins fand aufgrund meiner Vorinformationen bezüglich Miriam Fuchsberger in dieser Gruppe keine Verwendung.

Da sich jedoch, wie schon erwähnt, während des Gesprächs herausstellte, dass auch hier gesangspädagogische Erfahrungen vorhanden sind, ergab sich eine spontane Erweiterung um diesen Aspekt, und somit finden sich die Fragestellungen der Gruppe eins bezüglich der Erfahrungen als Lehrerin, auch bei Gruppe zwei wieder.

Bei dem folgenden Gespräch mit Karin Bachner-Ravelhofer ist genau derselbe Kontakterhebungsverlauf und die Abwicklung des Gesprächstermins anzuführen, wie es bei Miriam Fuchsberger der Fall ist. Selbst der Tag des Dialogs war derselbe und es fand ebenfalls bei ihr zuhause statt. Während des Interviews gab es weder Störfaktoren noch Abweichungen in eine negative Richtung. Die befragte Person studierte Gesang, bevor sie Erfahrungen bezüglich der Technik machte, hat ebenso Einführungsworkshops bei Martin Carbow und Monika Ballwein besucht und befindet sich jetzt am Beginn des dreijährigen CVT-Teacher Lehrganges am CVI in Kopenhagen. Der Leitfaden ist aufgrund der Gruppierung gleich in seiner Fragestellung, als auch in der Erweiterung bezüglich der pädagogischen Gesichtspunkte anzusehen, wie der von Miriam Fuchsberger. Auch hier wurde vor Gesprächsbeginn die Erlaubnis zur Verwendung der Daten und des Aufnahmegerätes erworben.

Nach dem Gespräch mit Monika Ballwein im August habe ich von ihr die E-Mail Adressen einiger Teilnehmer und Teilnehmerinnen des Einführungsworkshops zur CVT im Juni erhalten und diese kontaktiert. Insgesamt waren es vier Kontaktdaten, und von diesen vier Personen haben zwei positiv geantwortet und somit war der erste Interviewtermin mit der Teilnehmerin Susanne Klimmer fixiert. Das Gespräch fand bei der Befragten zuhause statt, wodurch die Aufnahme keine Störgeräusche aus dem Hintergrund aufweist. Im Verlauf des Interviews ergaben sich kleinere Unterbrechungen, durch beispielsweise das Vorspielen von Hörbeispielen, welche für die befragte Person als passend zu diesem Thema galten und daher mitten in der Aufnahme platziert sind. Diese Punkte wurden in der Transkription gekennzeichnet und zusammengefasst angeführt. Sie selbst hat gegenüber den anderen Dialogpartnern und Partnerinnen die wenigsten Erfahrungen mit der CVT gemacht. Der Workshop von Monika Ballwein war neben den Einzelstunden bei der eben erwähnten Person, in denen sie die Technik einbaut, die einzige praktische Erkenntnisquelle, aber gerade dieser Faktor gilt als äußerst wichtig für die Beantwortung der Forschungsfrage, da so der Aspekt des schnell zu Erlernenden und

die Anwendbarkeit dieser Technik ohne viel Hintergrundwissen herausgefiltert werden können. Des Weiteren ist es wichtig zu erwähnen, dass die Befragte keine ausgebildete Sängerin ist, sondern lediglich Singen als Hobby ansieht was einen weiteren Blickwinkel ergab. Der Interviewleitfaden für diese Gruppierung beinhaltet folgende Fragestellungen: Wie bist du zu dieser Technik gekommen? Gab es im Vorfeld schon Erfahrungen mit anderen Gesangstechniken, wenn ja, welche Unterschiede zeigen sich, wenn nein, warum wurde die CVT als erstes gewählt? Was hast du dir durch den Workshop oder die Technik erhofft, und haben sich die Erwartungen erfüllt? Welche Motivation hattest du diesen Workshop zu besuchen? Gibt es Bereiche, welche für dich innerhalb der Technik noch eine nähere Betrachtung verlangen? Bei diesem Interview wurde trotz der kurzen Unterbrechungen sehr genau nach dem Leitfaden gearbeitet. Die Zustimmungserklärung zum Gebrauch der erhobenen Daten und der Verwendung des Tonbandes wurden von der befragten Person zu Beginn in mündlicher Form gegeben.

Der Kontakt zu Katrin Weber wurde ebenso durch Monika Ballwein und ihren Einführungsworkshop hergestellt. Aufgrund von anderwärtigen Verpflichtungen kam das Gespräch jedoch erst Anfang Oktober 2012 zustande. Es erfolgte bei der interviewten Person zuhause und weist auch hier aufgrund dessen keinerlei akustische oder andere Störfaktoren auf. Eine Ausbildung im Bereich der CVT hat auch sie nicht angeführt, dennoch ergab sich in ihrem Fall die Möglichkeit an mehr als einem Workshop teilzunehmen, und somit war der gemeinsam besuchte schon der dritte in ihrer Reihung. Im Unterschied zu Susanne Klimmer, der zweiten Person der dritten Gruppe, hat sie eine Gesangsausbildung genossen und arbeitet deshalb auf eine spezifischere Art und Weise mit der Technik. Dennoch wurde der Leitfaden aus dem Dialog mit Susanne Klimmer übernommen. Im Laufe des Gespräches kamen neue Erkenntnisse über ihre professionelle Gesangsausbildung hinzu was mich dazu führte, die Fragestellungen dahingehend zu erweitern. Dieser neue Faktor ist in der Transkription dieses Interviews ersichtlich. Katrin Weber erteilte mir ebenfalls die Befugnis, die erhobenen Daten in diese Arbeit zu integrieren und das Aufnahmegerät zu nützen.

Abschließend ist noch zu erwähnen, dass alle Tonaufnahmen der Interviews bei mir persönlich aufbewahrt sind und bei Belangen oder Unklarheiten bezüglich der Quellen, beziehungsweise der Transkriptionen zur Einsicht herangezogen werden können.

Um nun den Faktor der Vergänglichkeit weitgehend ausschalten zu können und eine gelungene Basis für die Auswertung der Gespräche zu bieten, gilt es die Transkriptionen und das einhergehende Regelwerk genau zu betrachten und anzuführen. Die Konstruktion eines Transkripts hat immer einen gewissen Konflikt in der Umsetzung zur Folge, denn einerseits soll eine realistische Nähe zum Gespräch nachvollziehbar sein, doch andererseits ist eine zweckmäßige verdichtete Form des Materials erstrebenswert. Abgesehen davon ist es fast unmöglich, ein Interview in seiner Vollständigkeit und unter Berücksichtigung aller Faktoren wie nonverbale Äußerungen, Mimik oder Gestik festzuhalten. (vgl. Dresching 2012, S. 20-21) Jochen Gläser und Grit Laudel führen dies in ihrem Buch über Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse wie folgt aus:

„Für die Transkription von Interviewprotokollen gibt es bislang keine allgemein akzeptierten Regeln. Sie müssen deshalb Ihre eigenen Regeln aufstellen, dokumentieren und im Projekt konsistent anwenden. Wie genau transkribiert wird, das heißt, was von den Geräuschen auf dem Band wie schriftlich festgehalten wird, hängt vom Untersuchungsziel ab.“ (Gläser, Laudel 2010, S. 193)

Diese Äußerung führt nun wieder zu den Begrifflichkeiten des Betriebs- und Kontextwissens von Meuser und Nagel, welche zuvor schon kurz angeführt wurden. Je nach Zugehörigkeit des Gespräches zu einer der beiden Kategorien, nimmt auch die Transkription unterschiedliche Dimensionen an. „Generell lässt sich sagen, daß die Transkription umfassender sein wird, wenn es um die Analyse von Betriebswissen geht, als wenn Kontextwissen das Erkenntnisinteresse ist.“ (Meuser, Nagel 1991, S. 456) Fallen die Äußerungen der Gesprächspartner in die Kategorie des Betriebswissens, so ist auch die Transkription für diese Forschung eine umfangreichere. Da das Hauptaugenmerk auf den Inhalt des Gespräches und nicht auf die Eigenheiten lautsprachlicher Phänomene, oder nichtsprachlicher komplexer Erscheinungen gesetzt wurde, hat in diesem Zusammenhang folgendes Regelwerk seine Verwendung gefunden.

Wort- und Satzabbrüche werden begradigt, eventuelles Stottern wird ausgelassen, und Wortwiederholungen sind nur dann in das Transkript aufgenommen, wenn sie zur Verdeutlichung genutzt werden. Begonnene Sätze oder Worte ohne Vollendung, welche einen anderen Verlauf annehmen, sind mit dem Abbruchzeichen / vermerkt. Andeutungen hinsichtlich des Verständnisses, wie beispielsweise „mhm“, sind für diese Arbeit nicht relevant und werden daher nicht in die Niederschrift aufgenommen, außer

eine Antwort besteht nur aus solch einer Äußerung. Pausen der Gesprächspartner sind durch Auslassungspunkte, gestellt in Klammern (...) gekennzeichnet, wobei die Pausenlänge keine größere Bedeutung hat und deshalb nicht genauer notiert wird. Damit die Lesbarkeit gewährleistet ist, werden bei Senkung der Stimme Punkte als Satzzeichen und keine Kommas verwendet. Nonverbale Äußerungen, wie zum Beispiel Lachen, die der Unterstreichung des Gesagten dienen, werden in Klammern angeführt. Am Ende jedes Absatzes sind Zeitmarken zu finden, und bei sprachlichen Überlagerungen wird das gleichzeitig Gesprochene innerhalb der Zeichen // \ gesetzt. Des leichteren Lesens willen werden die befragten Personen mit dem Buchstaben B und die Interviewerin mit einem I vermerkt. Bei mehreren Personen, wie es bei dem Gespräch mit Martin Carbow der Fall ist, sind die Benennungen I1 und I2 angeführt. Verzerrungen im Ausdruck werden nicht transkribiert, sondern dem Hochdeutschen angenähert. (vgl. Dresching 2012, S. 26-31)

Im Fall der Transkription von Monika Ballwein zeigte sich eine weitere Schwierigkeit, da die befragte Person im Dialekt gesprochen hat. Hier wurde wie folgt vorgegangen:

*„Es wird wörtlich transkribiert, also nicht lautsprachlich oder zusammenfassend. Vorhandene Dialekte werden möglichst wortgenau ins Hochdeutsche übersetzt, wenn keine eindeutige Übersetzung möglich ist, wird der Dialekt beibehalten.“
(Deschnig 2012, S. 26)*

Diesen Vorgaben folgend wurden die Transkriptionen unter Berücksichtigung aller bekannten Informationen und in der Überzeugung, fachgemäß und bedacht gehandelt zu haben, erstellt und können somit als Grundlage für die Auswertung und Interpretation der Interviews angesehen werden. Aufgrund des enormen Umfangs dieser Transkriptionen sind diese auf der beiliegenden CD zu finden.

Für eine bestmögliche Analyse der gesammelten Daten und Informationen ist es notwendig, die verwendete Methode im Detail darzulegen und die Arbeitsschritte zu dokumentieren. Leitfadeninterviews, welche im Sinne der qualitativen Forschung geführt worden sind, erstellen die jeweiligen Auswertungsbereiche und Instrumente in starker Anlehnung an das gesammelte Material, was bedeutet, dass durch die intensive Beschäftigung mit den Informationen die geeigneten Kategorien zur Auswertung geschaffen werden. Durch die Offenheit, die ein leitfadengestütztes Interview kennzeichnet, lässt sich nur schwer vor der Untersuchung eine fixe

Auswertungsstrategie mit vorgefertigten Themenverzeichnissen aufstellen. (vgl. Schmidt 2007, S. 447) Dennoch weist die Auswertung von qualitativen Interviews eine Vielzahl an Methoden zur Analyse auf, wie beispielsweise die qualitative Inhaltsanalyse von Mayring, die dokumentarische Interpretation von Bohnsack, die Auswertung des narrativen Interviews von Schütze, oder den Weg der objektiven Hermeneutik von Oevermann. (vgl. Meuser, Nagel 1991, S. 452) Welche Methode und Richtlinien nun gewählt werden oder als richtig anzusehen sind, hängt immer vom Forschungsschwerpunkt und der jeweiligen Zielsetzung ab. Aufgrund des Aspektes des Experten, der Expertin, welcher bzw. welche eine wesentliche Rolle in dieser Forschung einnimmt, ist das Ziel der Analyse

„[...] vielmehr, im Vergleich mit den anderen ExpertInnen-texten das Überindividuell- Gemeinsame herauszuarbeiten, Aussagen über Repräsentatives, über gemeinsam geteilte Wissensbestände, Relevanzstrukturen, Wirklichkeitskonstruktionen, Interpretationen und Deutungsmuster zu treffen.“ (Meuser, Nagel 1991, S. 452)

Da die für diese Arbeit durchgeführten Interviews mehr als einen zu berücksichtigenden Aspekt beinhalten, kann sich auch die Wahl der Auswertungsmethode nur sehr schwer auf eine einzige beschränken. Aus diesem Grund ist ein Heranziehen von einerseits der interpretativen Auswertungsstrategie von Michael Meuser und Ulrike Nagel, die sich auf den Aspekt des Expertenwissens spezialisieren, sinnvoll und diese andererseits durch das Auswertungsverfahren von Christiane Schmidt zu erweitern. Als nächstes soll nun die von mir gewählte Methode erläutert werden, denn somit kann die Nachvollziehbarkeit und Transparenz der Vorgangsweise gewährleistet werden.

„Im Folgenden wird eine Auswertungsstrategie vorgestellt, die sich im Rahmen von Forschungsansätzen bewährt hat, die einen offenen Charakter des theoretischen Vorverständnisses postulieren, jedoch nicht auf explizite Vorannahmen [...] und den Bezug auf Theorietraditionen verzichten. [...] Unter Auswertungsstrategie wird hier eine Zusammenstellung verschiedener, für die Analyse von Leitfadeninterviews geeigneter Auswertungstechniken verstanden.“ (Schmidt 2007, S. 447-448)

Die angewandte Analysemethode lässt sich in einem Fünf-Stufen-System darstellen. Der erste Schritt ist das intensive und wiederholte Lesen der Transkripte und eine Verdichtung des Textmaterials durch die Paraphrasierung. Daraus ergeben sich

Trennlinien zwischen den Themen, Argumentationsmuster werden sichtbar und Relevanzen und Erfahrungen treten in Erscheinung. (vgl. Meuser, Nagel 1991, S. 457) Hierbei ist wichtig, dass bei der Abgrenzung der Inhalte nicht nur auf den Wortlaut der gestellten Fragen des Leitfadens eingegangen wird, sondern genau zu betrachten ist, inwieweit sich die Befragten auf diese Begrifflichkeiten beziehen, welche Aspekte von ihnen ergänzt werden, welche eventuell ausgeklammert werden und ob neue Schwerpunkte, die im Leitfaden nicht zu finden sind, eingebaut werden. Diese Stufe hat nicht das Ziel, gemeinsame Themen für die gesamten Interviews zu finden und Vergleiche aufzustellen, sondern jedes Interview einzeln und gesondert in seiner Individualität zu betrachten. (vgl. Schmidt 2007, S. 449)

Als nächstes werden nun den Textpassagen Überschriften, welche sich auf die jeweilige Fachsprache der interviewten Personen beziehen, zugeordnet. Ob nun eine oder mehrere Überschriften zu einer Passage hinzugefügt werden, ist von der Anzahl der Themen dieses Gespräches abhängig. Auch die Aufhebung der Abfolge innerhalb bestimmter Passagen ist sinnvoll, da hier das Hauptaugenmerk nicht wie bei der Einzelfallanalyse auf den Lebenszusammenhang der Personen gerichtet ist, sondern die Analyse eines gewissen Teils der Information des Experten und der daraus resultierenden Ordnung im Mittelpunkt steht. Für die Auswertung wird die Person von dem dazugehörigen Text losgelöst und nur der Text selbst als Dokument betrachtet. Da die vorliegenden Interviews leitfadenorientiert sind, sind in der Regel der verfügbare Text und dessen Passagen auf ein Thema fokussiert. Zusammenfassend kann hierfür folgende Aussage herangezogen werden:

„Passagen, in denen gleiche oder ähnliche Themen behandelt werden, werden zusammengestellt. Eine Hauptüberschrift, die den Inhalt sämtlicher subsumierter Passagen abdeckt, wird formuliert. Auf diese Weise wird eine Übersicht über den Text erzielt, die sich [...] auf Themen und Informationen, nicht aber auf eine Falldarstellung bezieht. Gegenstand der Auswertung ist in dieser Phase allerdings immer noch das einzelne Interview. Die Verdichtungen, Typisierungen, Abstraktionen, die hier vorgenommen werden, verbleiben in dessen Horizont.“ (Meuser, Nagel 1991, S. 458)

Christiane Schmidt bezeichnet diese Phase als eine Zusammenfassung der Auswertungskategorien zu einem Codierleitfaden, wobei hier der Begriff codiert bedeutet, dass bestimmte Textabschnitte einer Kategorie zugeordnet werden. Diese

Kategorien können in ihrer Charakteristik spezifiziert ausformuliert werden. (vgl. Schmidt 2007, S. 451-452)

Die nächste Ebene beinhaltet den thematischen Vergleich der Textabschnitte aller Interviews. Hier werden gleiche oder ähnliche Teile zusammengefügt und normiert. Dieser Schritt ist durch eine weitere Verringerung der Terminologie gekennzeichnet, kann aber genau dadurch den Zweck der Aufhebung überflüssiger Aussagen erfüllen. Bezüglich der Benennung der Kategorie kann im besten Fall ein Begriff oder eine Redewendung direkt vom Interviewten übernommen werden, da in dieser Phase eine weitere Konkretisierung der Überschriften stattfindet. Dennoch ist es unerlässlich, die durchgeführte Verdichtung der Daten hinsichtlich ihrer Vollständigkeit, Wichtigkeit und Gültigkeit in Bezug auf die Fragestellungen zu prüfen, da durch etwaige überstürzte Zusammenfassungen wichtige Daten verloren gehen oder falsch interpretiert werden könnten. Das betrifft beispielsweise die Angaben bezüglich Deckung der Antworten, und etwaige Beziehung von unterschiedlichen Standpunkten oder Themen, welche von allen Befragten angesprochen werden. Diese Überprüfung ist nicht nur für die Auswertung relevant, sondern bildet auch einen bedeutenden Hintergrund für die Interpretation der Daten. (vgl. Meuser, Nagel 1991, S. 459-462) Bei den vorliegenden Transkriptionen wird zunächst innerhalb der von mir angeführten Gruppierungen ein Vergleich angestellt, der im weiteren Verlauf auf die gesamten Interviews ausgeweitet wird, um somit alle Aspekte adäquat auslegen zu können.

Der Abschnitt der soziologischen Konzeptualisierung stellt nach Meuser und Nagel die vierte Stufe des Auswertungsverfahrens dar. Hier liegt die Schwerpunktsetzung vor allem in der Loslösung von der Terminologie der Befragten. Alle existierenden Zusammenhänge oder auch Unterschiede werden, basierend auf theoretischem Vorwissen und anderen empirischen Studien, in einer wissenschaftlichen Sprache wiedergegeben. (vgl. Meuser, Nagel 1991, S. 462) Meuser und Nagel spezifizieren diesen Vorgang folgendermaßen:

„Die Abstraktionsebene, auf der wir uns bei dem Auswertungsabschnitt der soziologischen Konzeptualisierung bewegen, ist die empirische Generalisierung. Es werden Aussagen über Strukturen des ExpertInnenwissen getroffen, und auf dieser Grundlage kann die Reichweite der Geltung soziologischer Konzepte geprüft werden. Die Anschlussmöglichkeit an theoretische

Diskussionen [...] ist zwar gegeben, die Verallgemeinerung bleibt aber auf das Vorliegende empirische Material begrenzt, auch wenn sie in einer Begrifflichkeit geschieht, die in diesem selbst nicht zu finden ist.“ (Meuser, Nagel 1991, S. 463)

Dieses Phänomen lässt sich dadurch erklären, dass viele Experten und Expertinnen bereits eine wissenschaftliche Sprache in ihren Antworten verwenden, aber in manchen Fällen deren Begriffe nicht mit den in der wissenschaftlichen Fachdisziplin verwendeten übereinstimmen, sodass hier mit Bedacht vorgegangen werden muss. (vgl. Mayer 2002, S. 53) Dieser Punkt wird in der Auswertung für diese Arbeit nicht zur Gänze übernommen und umgesetzt, da es meines Erachtens durchaus zulässig ist, neben der wissenschaftlichen Sprache auch prägnante und nicht umzulegende Äußerungen der Befragten als direkte Zitate einzubauen, um so die Ausführung zu unterstreichen und ihre Aussagekraft nicht abzumindern.

Der fünfte und somit letzte Punkt der Methode zur Analyse von leitfadenorientierten Experteninterviews ist die theoretische Generalisierung. Erst ab dieser Stufe werden adäquate Theorien mit einbezogen und die einzelnen Themen in ihrer internen Zusammengehörigkeit systematisch geordnet. „Die Systematik gelangt in der Darstellung der Ergebnisse darin zum Ausdruck, daß wir aus der erweiterten Perspektive der soziologischen Begrifflichkeit eine Interpretation der empirisch generalisierten “Tatbestände“ formulieren.“ (Meuser, Nagel 1991, S. 464) Dies bedeutet für die Auswertungspraxis, dass Aussagen zu Theorien verbunden werden und zwar an den Stellen, wo sie zuvor nebeneinander existiert haben. Meuser und Nagel unterstreichen in diesem Zusammenhang die Verwendung der Einteilungen als gewisse sensibilisierende Konzepte und den dazugehörigen Zwang nach fortwährender Begutachtung des Verhältnisses zwischen der aufgestellten Theorie und der Praxis. Für die Auswertung bedeutet dies, dass immer alle Stufen der Methode durchlaufen werden sollten und in manchen Fällen eher ein Schritt rückwärts gemacht werden muss, um eine etwaige Verallgemeinerung zu prüfen. (vgl. Meuser, Nagel 1991, S. 463-466)

Es gilt der Versuch, das eben angeführte Auswertungsverfahren im vierten Kapitel dieser Arbeit nach bestem Wissen und Gewissen und unter Berücksichtigung aller bekannten Faktoren umzusetzen.

Als letztes Kriterium, wenn es um den Umgang mit den vorhandenen Quellen geht, ist die Beobachtung zu nennen. Obwohl sie in dieser Forschung nicht den Mittelpunkt der Datenerhebung stellt, fließt sie als wesentlicher Faktor aus subjektiver Sicht in die Auswertung ein. Eine offene, wenn auch nur passive Beobachtung wurde von mir bei dem Einführungsworkshop zur Complete Vocal Technique bei Monika Ballwein im Juni 2012 in Wien durchgeführt. Hierbei konnte ich zusehen, wie die Leiterin mit den Teilnehmern anhand von ausgewählten Stücken mit der Gesangstechnik gearbeitet hat und welche Veränderungen im Gesang stattfanden. Diese Eindrücke lassen sich nicht wegreduzieren und tragen einen wesentlichen Teil zu meinem theoretischen Wissen hinsichtlich der Technik bei und werden in die Auswertung und Interpretation mit einbezogen.

Wie in der Interviewbeschreibung zu Martin Carbow schon erwähnt, habe ich außerdem an seinem einwöchigen Chorworkshop in Schönbach, Niederösterreich im Juli 2012 aktiv teilgenommen, das heißt die teilnehmende Beobachtung angestrebt. In der Informationsbroschüre zu diesem Workshop fand sich wohl der Hinweis auf CVT, im Verlauf des Workshop wurde diese Technik allerdings nur am Rande gestreift, was nicht als Kritik zu werten ist, sondern nur erklären soll, warum die teilnehmende Beobachtung in diesem Forschungsvorhaben nicht schwerpunktmäßig berücksichtigt werden konnte.

Somit ist ganz deutlich erkennbar, dass die Methode des Interviews für die Beantwortung der Forschungsfrage primär heranzuziehen ist, aber dennoch die Beobachtung beziehungsweise die gesammelten Eindrücke eine Auswirkung auf die Ergebnisse dieser Forschung haben.

3. Complete Vocal Technique – Eine theoretische Abhandlung

3.1. Einführung

Das nun folgende Kapitel beschäftigt sich intensiv mit den Fakten und Gegebenheiten rund um die Complete Vocal Technique. Um die theoretischen Aspekte der Technik zu verstehen, ist es von Nöten, einen Einblick in die Forschungsarbeit und Laufbahn der Autorin Cathrine Sadolin zu bekommen, sowie den richtigen Umgang mit der von ihr verfassten Literatur anzuführen. Dies soll als Basis dienen, um anschließend die grundlegende Philosophie hinter der CVT verdeutlichen zu können und die Forschungsfragen der Arbeit anhand der Interviews bestmöglich auszuarbeiten. Zur konkreteren Veranschaulichung werden in diesem Teil der Arbeit Hörbeispiele angeführt, welche auf der beiliegenden CD zu finden sind.

3.1.1. Die Entwicklerin Cathrine Sadolin - ihre Forschung und der Aufbruch der CVT

Cathrine Sadolin, aus Dänemark stammend, beschäftigt sich schon seit den 80er Jahren intensiv mit der Thematik rund um die Phänomene Stimme und Gesangstechnik. Den Grundstein dafür legte vor allem ihre Neugierde an den verschiedensten Klängen, die die menschliche Stimme zu produzieren vermag. Sadolins musikalischer Werdegang begann mit einer klassischen Gesangsausbildung, wobei die ersten Gesangsstunden nur den Zweck hatten, ihre asthmatisch bedingten Atmungsprobleme in den Griff zu bekommen. Sie selbst spricht sich eine gewisse Talentfreiheit zu, doch die Liebe zu jeglicher Art von Musik in Kombination mit Lernbereitschaft ermöglichte in ihrem Fall den Erfolg. (vgl. Sadolin 2010, S. 7)

Die ersten Schritte in Richtung CVT ergaben sich für sie aus der Tatsache, dass die klassische Gesangstechnik immer in Zusammenhang mit dem dazugehörigen Klangideal steht, was zur Folge hat, dass jenes bei der Ausübung dieser Technik auch angenommen werden muss. Diese Konvention war für die Autorin undenkbar, da ihrer Ansicht nach Ideale eher als Geschmack deklariert werden sollten und deshalb nicht mit dem Begriff Technik in Verbindung gebracht werden dürften.

„[...] Technik ist lediglich ein HILFSMITTEL, das es uns ermöglicht uns auszudrücken. Ich denke der AUSDRUCK ist das Wichtigste – eine Botschaft zu

vermitteln. Es ist die künstlerische Entscheidung jeder Sängerin und jedes Sängers, was sie oder er ausdrücken möchte und wie.“ (Sadolin 2010, S. 6)

Das nachstehende Zitat von Martina Freytag, einer renommierten Sängerin, Gesangsdozentin und Chorleiterin, beschreibt in diesem Zusammenhang folgendes:

„Zu weit liegen die musikalischen Richtungen auseinander, die gesanglichen Anforderungen und die zur Musikausübung erforderlichen Kompetenzen. Zu verschieden sind die Stimmideale, die von den Sängern verkörpert und stimmtechnisch gemeistert werden sollen. Der klassische Gesang und der Pop – und Jazzgesang erheben differente, jeweils kontextabhängige Klang- und Ausdrucksideale zu ihrer Norm.“ (Freytag 2003, S. 20)

Aus diesem Grund begann Cathrine Sadolin, sich neben der kritischen Auseinandersetzung mit den vielen verschiedenen Gesangsstilen auch mit den Disziplinen Logopädie, Gehörphysiologie, Akustiklehre und mit der Lehre des spektralen Hörens intensiv zu beschäftigen. (vgl. Sadolin 2010, S. 7)

Ein weiterer Schwerpunkt ihrer Forschung beschäftigt sich mit den Sängern und Sängerinnen ohne klassische Gesangsausbildung, welche mit den verschiedensten Klängen experimentieren, ohne ihre Stimme dabei zu schädigen. Dennoch müssen auch sie nach bestimmten technischen Gegebenheiten arbeiten, auch wenn das unbewusst geschieht, da sonst ein positives Ergebnis nicht erzielt werden könnte. Die nächste Zielsetzung für Cathrine Sadolin war es nun, nach Gemeinsamkeiten in allen Stimmen und Klängen zu suchen, um ein allgemein gültiges System dafür festzulegen. Sie verglich hierbei die Singstimmen anhand des Klanges, der Vokale, der Tonhöhe und der Lautstärke miteinander. Durch die intensive Betrachtung der genannten Parameter wurde für die Verfasserin eine Struktur sichtbar, welche eine Einteilung in zwei übergeordnete Bereiche ergab. Die härteren und raueren Klänge sammelte sie unter dem Begriff „metallisch“, im Gegensatz dazu werden die weicheren, sanfteren Klänge als „nicht-metallisch“ beschrieben. Bei genauerer Untersuchung ergaben sich innerhalb der metallischen Klänge zwei weitere Unterordnungen, die C. Sadolin als „halb-metallisch“ und „voll-metallisch“ bezeichnet. Um das System übersichtlich und klar halten zu können, ordnete sie diese Klänge vier Hauptkategorien, den sogenannten Vocal-Modes zu. Somit entstand der „nicht-metallische“ Klang namens Neutral, der „halb-metallische“ Klang namens Curbing und die beiden „voll-metallischen“ Klänge Overdrive und Edge.

Die genaue Beschreibung der Vocal-Modes sowie die Erläuterung der Synonyme, finden sich im Kapitel 3.2.6 Die vier Vocal-Modes wieder. (vgl. Sadolin 2010, S. 8)

Bevor diese These jedoch in die Welt hinaus getragen werden konnte, ging es in erster Linie um den größten Teil der Forschung, nämlich nachzuweisen, dass alle vier Modes auch in der Praxis funktionieren und somit die Basis aller Gesangsstile und Klänge darstellen. Martin Carbow, einer der Interviewpartner, beschrieb Cathrine Sadolins Arbeit folgendermaßen:

„[...] Also weil es gibt ja kaum Techniken die sowas als Möglichkeiten in Betracht ziehen und zu sagen, es muss die Stimme nicht kaputt machen, wenn man es richtig macht und sie sie sagt halt „na gut muss man halt rausfinden wies geht“. Ja und das ist ja auch ihr Verdienst, also die hat ja zwanzig Jahre lang geforscht und ihre Stimme auch ruiniert damit, weil sie das alles ausprobiert, hat bis sie es rausgefunden hat [...]“ (Interview Martin Carbow 2012, Z. 385-390)

Auch wenn die Forschung noch lange nicht ihr Ende gefunden hat und viele Bereiche der CVT am Anfang ihrer Entwicklung stehen, konnte die Autorin, wie im Zitat von Martin Carbow beschrieben, durch Selbsterfahrung, aber auch von anderen Sängern und Sängerinnen erprobt, behaupten, dass sie funktioniert.

3.1.2. Die Handhabung des Buches „Komplette Gesangstechnik“

In erster Linie geht es darum, dass die Technik leicht zugänglich, klar verständlich und schnell anwendbar ist. Diese Eigenschaften bilden einen roten Faden, der sich durch die gesamte Technik und somit auch durch die Beschreibung der CVT im Buch führt. Durch diese Technik ist es den Sängern und Sängerinnen möglich, sich gezielt mit den Problemstellen ihres Gesanges auseinanderzusetzen und so Verbesserungen zu erreichen. Es ist in C. Sadolins Augen auch überhaupt nicht notwendig, die bereits als positiv deklarierten Erfahrungen zu verwerfen, oder ständig von Anfang an beginnen zu müssen, wenn neue Aspekte hinzukommen. Dies führt dazu, dass die Autorin ihre Literatur als eine Art Nachschlagewerk bezeichnet bzw. als Ergänzung zur praktischen Ausübung des Gesanges sieht. (vgl. Sadolin 2010, S. 9)

3.1.2.1. Die unterschiedlichen Lerntypen

Cathrine Sadolin versucht mit ihrem Buch, es jedem Sänger, jeder Sängerin zu ermöglichen, sich gesanglich zu entfalten und das gewünschte Ziel zu erreichen. Jeder Mensch hat jedoch seine eigene Lernmethode, welche ihm persönlich als am effektivsten erscheint. Einige benötigen eine theoretische Abhandlung, andere wiederum lernen durch körperliche Eindrücke, welche am eigenen Leib erlebt werden müssen. Weiters gibt es diejenigen, die durch das Gehör, sprich durch Hören und Imitieren des Klanges zum gewünschten Ziel gelangen. Wieder andere versuchen ihre gesanglichen Probleme durch visuelle Impressionen zu lösen. Aber auch die Personen, welche ihre Vorstellungskraft verwenden, beispielsweise durch Vergleiche mit Alltagssituationen, dürfen hier nicht außer Acht gelassen werden. So beinhaltet jedes Kapitel einen anatomischen und physiologischen Teil, mitgelieferte Hörbeispiele zum Downloaden, Abbildungen, Anweisungen zur körperlichen Erfahrung und Muster für innere Bilder. (vgl. Sadolin 2010, S. 11)

Wichtig ist in diesem Zusammenhang zu erwähnen, dass jeder Sänger seinen bzw. jede Sängerin ihren präferierten Lerntyp wählen und danach arbeiten sollte. Dennoch ist es empfehlenswert, die anderen Beschreibungen durchzusehen, da die unterschiedlichen Gesichtspunkte sich oftmals gegenseitig ergänzen und so effizienter gearbeitet werden kann.

Ein weiterer wichtiger Faktor im Umgang bzw. in der Ausübung der CVT ist der Leitsatz: „Übernimm Verantwortung für dich selbst“ (Sadolin 2010, S. 11).

Es mag nach einem Ratschlag eines Freundes oder Verwandten klingen, dennoch ist dies die einzige Methode, gesanglich das zu finden, was Sänger und Sängerinnen selbst brauchen. Dieses wichtige Prinzip geht von der Tatsache aus, dass Gesangsausübende sich von ihren Lehrern abhängig machen und zu viel beeinflussen lassen, was ihr gewünschtes Ziel betrifft. Günther Habermann fasst dies wie folgt zusammen:

„Noch immer ist ohne Zweifel die Gefahr beim Gesangsunterricht recht groß, das subjektiv Beobachtete und durch die persönliche Erfahrung des Lehrers Fundierte und von ihm daher als vorteilhaft Befundene als objektiv existierend und allgemeingültig anzusehen.“ (Habermann 1986, S. 3)

Daher ist es wichtig, seinem eigenen Urteilsvermögen, sowie seinen inneren Gefühlen Vertrauen zu schenken und nicht dem Geschmack des Gesangspädagogen, der Gesangspädagogin Folge zu leisten, da dieser, oder diese zwar klangliche Vorschläge bringen kann, aber die Entscheidungsfreiheit letztendlich immer der Schüler, die Schülerin inne haben sollte.

3.1.2.2. Das richtige Üben

Die Grundvoraussetzung für richtiges und erfolgreiches Üben besteht in einer gesunden und erhaltenen Stimme. Ist diese Anforderung nicht gegeben, werden die mangelnde Kraft und die Überforderung der Stimme oftmals durch Verspannungen kompensiert, und dies kann zu gravierenden Stimmproblemen führen. Große Bedeutung wird in diesem Zusammenhang dem sogenannten muskulären Gedächtnis zugesprochen. Wird eine Passage immer wieder mit gesunder Stimme gesungen, so speichert das Gehirn den körperlichen Ablauf, um somit später automatisch darauf zurückgreifen zu können. Damit das muskuläre Gedächtnis aber seine volle Funktion aufzeigen kann, ist die Regelmäßigkeit des Übens von enormer Bedeutung. Des Weiteren sollten Übungsabläufe immer einfach sein, da hier nicht der Schwierigkeitsgrad der Übung bzw. bestimmte Übungen selbst ausschlaggebend sind, sondern die Art und Weise, wie man mit der Stimme umgeht. Aus diesem Grund verwendet Cathrine Sadolin in ihrem Buch einfachere Vorgänge, die sich immer nur mit einem technischen Anliegen auseinandersetzen, denn wenn die Basis vorhanden ist, das heißt einfache Aufgaben mit korrekter Technik ausgeführt werden können, ist der Wechsel zu schwierigen Abläufen leichter. Übungen müssen sich immer angenehm anfühlen und sofort greifen, was wiederum nur durch die richtige Anwendung und das Vertrauen auf die eigene Wahrnehmung erreicht werden kann. (vgl. Sadolin 2010, S. 12-13)

3.2. Die Technik

Am Anfang jeder Technik sei, es im populären aber auch klassischen Gesang, steht die bewusste Auseinandersetzung mit der Anatomie bzw. Physiologie des Instrumentes Stimme.

„Ein Sänger sollte wissen, was beim Singen mit und in seinem Körper passiert, weil er ein Problem erst bewusst lokalisieren kann, wenn er die möglichen Schwachstellen kennt.“ (Balhorn 2008, S. 9)

Wie in dem eben genannten Zitat beschrieben, erleichtert das Wissen über muskuläre Abläufe das Verstehen von Gesangstechniken jeder Art und vereinfacht deshalb das Lösen von Stimmproblemen. Cathrine Sadolin legt ebenfalls großen Wert auf die anatomische Betrachtungsweise, die in knapper, aber für das Verständnis und die Umsetzung der CVT ausreichender Form dargelegt wird. Neben den drei Grundprinzipien (Stütze, Vermeidung des vorgeschobenen Unterkiefers und Lippenspannung, sowie notwendiger Twang), gilt ihr Augenmerk dem Phänomen der Atmung, welche im nun Folgenden behandelt werden soll.

3.2.1. Die Atmung

„Die Atmung liefert mit dem durch die Luftröhre nach oben fließenden Ausatemstrom die Grundlage für die Entstehung eines Klanges: eines gesprochenen Wortes, eines Schreies oder eines gesungenen Tones.“ (Mathelitsch, Friedrich 2000, S. 13)

Die Atmung selbst findet in den Lungen statt, welche ihren Sitz im Brustkorb, dem Thorax haben. Der eingeatmete Sauerstoff wird vom Blut aufgenommen, und die bei diesem Vorgang entstandene Kohlensäure wird als sogenanntes Stoffwechselendprodukt wieder ausgeatmet. (vgl. Habermann 1986, S. 7) Der mit Abstand wichtigste Muskel für die Atmung ist das kuppelförmige Zwerchfell oder Diaphragma, das den Brustraum vom Bauchraum trennt. Es entspringt kreisförmig an der unteren Begrenzung des Brustkorbs, und durch eine Öffnung gelangen die Speiseröhre, die Hohlvene und die große Körperschlagader vom Brust- in den Bauchraum. (vgl. Faller 2004, S. 160) Mittels Muskelfasern am Brustbein, ist es vorne seitlich an den Rippen und hinten an der Lendenwirbelsäule fixiert. Den Mittelteil des

Zwerchfells bildet eine Sehnenplatte, an der die Muskelfasern verwachsen sind. (vgl. Sadolin 2010, S. 22) Dadurch, dass der vordere Teil der Rippen und Wirbel durch Gelenke miteinander verbunden ist und sich dieser Bereich aus elastischen Knorpeln zusammensetzt, ist die Ausweitung des Zwerchfells und des Brustraums nach vorne und an den Seiten am größten und nach hinten weg am geringsten. Siehe folgende Abbildung. (vgl. Habermann 1986, S. 10)

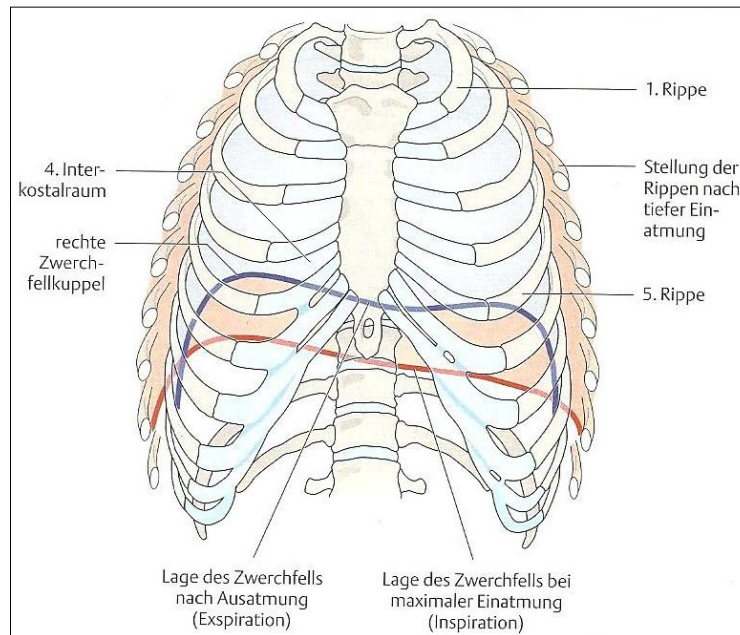


Abbildung 1: Die Stellung des Zwerchfells und der Rippen bei der Ein- und Ausatmung (Faller 2004, S. 162)

Beim Singen ist es notwendig, die eingeatmete Luft zurückzuhalten und nicht die ganze Luftmenge auf einmal herausströmen zu lassen, da sonst eine bestmögliche Arbeit der Stimmlippen nicht gewährleistet werden kann. (vgl. Sadolin 2010, S. 23) Die Atmung kann jedoch in unterschiedlichen Formen passieren, welche aber am effizientesten oder korrektesten sein mag, kann nicht allgemein dargelegt werden, da dies eine subjektive Empfindung jeder einzelnen Sängerin, jedes einzelnen Sängers ist. Im Folgenden sollen drei Möglichkeiten der Einatmung erläutert werden.

Die Hebung des Brustkorbs im Zuge der Einatmung ist verantwortlich für die Vergrößerung des Brustraumes, was wiederum eine Ausbreitung der Lungen und eine Luftzufuhr durch die Luftröhre in die Bronchien mit sich bringt. (vgl. Mathelitsch, Friedrich 2000, S. 14) Dieser Vorgang ist als sogenannte Hochatmung bekannt und wird nur von wenigen Gesangsausübenden angewandt, da sie oftmals als unangenehm und

anstrengend empfunden wird und es in weiterer Folge zu Verspannungen im Rachenraum kommen kann. Erkennbare Zeichen der Bauchatmung sind das Vorwölben und Einziehen der Bauchwand, wobei die Bezeichnung wohl nicht ganz treffend gewählt ist, da sich beim Menschen die Lungen nicht im Bauch befinden und wohl nur das Optische zu diesem Namen führt. (vgl. Sadolin 2010, S.23-24)

Bei dieser Bauchatmung senkt sich die Zwerchfellkuppel und drückt somit alle Organe, die unterhalb des Zwerchfells in der Bauchhöhle liegen, hinab. Da diese keine Ausweichmöglichkeit nach hinten und unten haben, wird dem Druck von oben nachgegeben und nach vorn und seitlich ausgewichen. (vgl. Habermann 1986, S. 14) Es erfordert jedoch viel Kraft, das Zwerchfell lange in dieser Position zu belassen und den Bauch so auszudehnen. Hört ein Sänger, eine Sängerin nun nicht auf die Signale seines Körpers, oder ihres Körpers, dass es sich unangenehm anfühlt, kann dies auch zu einer Überbeanspruchung der Stimm lippen führen. Durch die erhobenen Erfahrungsberichte ist Cathrine Sadolin der Ansicht, dass sich die Anspannung des Zwerchfells, sowie die Weitung der unteren Rippen und die dadurch entstehende Wölbung des Solarplexus und des Bauchnabels als angenehmste Form der Einatmung für den Gesang anfühlen. Bei der Ausatmung entspannt sich das Zwerchfell wieder, die Rippen und der Solarplexus kehren in ihre Ursprungsstellung zurück. (vgl. Sadolin 2010, S. 25)

Alle Sängerinnen und Sänger haben ein unterschiedliches Empfinden was die Atmung betrifft und wählen deshalb auch unterschiedliche Formen. Einzig wesentlich ist wohl für alle die harmonische Beziehung zwischen der gewählten Art der Atmung und dem eigenen Körpergefühl, also ein Empfinden der Natürlichkeit.

3.2.2. Die drei Grundprinzipien und ihre physiologischen Aspekte

Um einen gesunden Klang zu erzeugen, ohne die Stimme dabei zu schädigen und als Voraussetzung für alle vier Vocal-Modes gilt es, die drei Grundprinzipien stets bewusst durchzuführen. Die Stütze, die Vermeidung des vorgeschobenen Unterkiefers und der Lippenspannung und der sogenannte notwendige Twang wurden von Cathrine Sadolin aufgrund ihrer Forschung als Grundprinzipien ausgewählt, und ihre enorme Wichtigkeit für die gesunde Arbeit mit der CVT soll in den nachstehenden Zeilen aufgezeigt werden.

3.2.2.1. Die Stütze

Das Phänomen Stütze ist keineswegs ein neuer Begriff, den die CVT geprägt hat, im Gegenteil ist es eine gemeinsame Komponente aller Gesangsarten, ganz gleich, welchem Stil sie angehören. Dies lässt sich dadurch erklären, dass die positiven Aspekte einer effizienten Stütze durch beispielsweise eine längere Tonproduktion, einen voluminöseren Stimm – und Dynamikumfang, aber auch eine kontrollierbare Intonation hörbar werden. (vgl. Sadolin 2010, S. 27) Was die Stütze nun genau ist, wie sie definiert wird und wie sie anzuwenden ist, darüber sind sich Gesangspädagogen und Wissenschaftler noch nicht einig. Günther Habermann beispielweise beschreibt Stütze folgendermaßen:

„Nach der Röntgenuntersuchung von SCHILLING sen. kann man zwei Stützarten unterscheiden, je nachdem, ob die durch die maximale Inspiration aufgespeicherten Kräfte zuerst von der Thoraxmuskulatur oder zuerst vom Zwerchfell freigegeben werden. Im ersten Fall verharrt das Zwerchfell noch längere Zeit (bis zu 8 Sekunden) beim Beginn der Stimmgebung in der Einatemungsstellung, während der Brustkorb sich senkt (Zwerchfellstütze, oder Bauchstütze bei Mitwirkung der Bauchwandmuskulatur). Im letzteren Fall bleibt der Thorax in der Inspirationsstellung stehen, während sich das Zwerchfell hebt (Thoraxstütze). (Habermann 1986, S. 122)

Die Erläuterung der Autorin ist keinesfalls eine Gegendarstellung zu Günther Habermanns Definition, dennoch formuliert sie ihre sehr klar und eindeutig. Für Cathrine Sadolin ist Stütze die Weiterführung der natürlichen Stütze, welche der Mensch automatisch zum Beispiel beim Husten anwendet. Es ist ein Zurückhalten der Luft, anstatt sie gebündelt freizusetzen. Dieser Vorgang erfordert nicht nur körperliche Kraft, sondern auch Kontrolle über sein Tun, da das Zwerchfell unten gehalten werden muss, die Rippen eine geweitete Position beibehalten und dies durch das Zusammenwirken dreier Muskelpartien passiert. (vgl. Sadolin 2010, S. 27)

Um diesen Ablauf bewusst umsetzen zu können, ist es notwendig, über die Muskeln, welche für die Weitung der Rippen zuständig sind, genau Bescheid zu wissen. Den ersten Teil bilden die Bauchmuskeln, die sich aus vier Schichten zusammensetzen. Der gerade Bauchmuskel (Muskulus rectus abdominis) ist der äußerste Muskel und verläuft vom Schambeinoberrand nach oben zu den Rippenansätzen. Dahinter befindet sich der äußere schräge Bauchmuskel (Muskulus obliquus abdominis externus) der von den

Außenseiten der unteren Rippen zum Hüftbein führt. Die nächste Schicht bildet der sogenannte innere schräge Bauchmuskel (Musculus obliquus abdominis internus), der von den Rippen zum Schambein gerichtet ist. Der letzte dieser vier Muskeln und gleichzeitig auch der am weitesten innen liegende, ist der quere Bauchmuskel (Musculus transversus abdominis). (vgl. Faller 2004, S. 159) Durch das Einziehen des Bauches mithilfe dieser Muskeln wird die Außenhaltung der Rippen hervorgerufen.

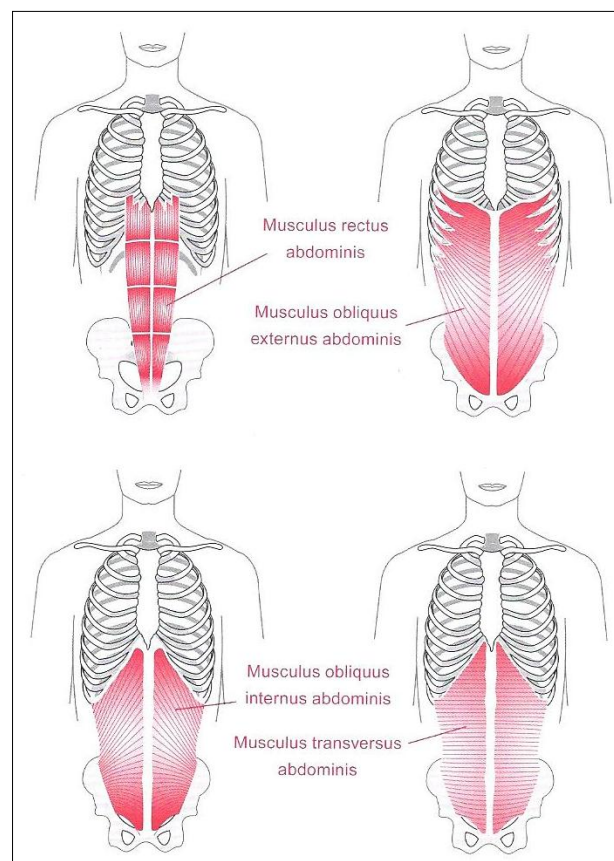


Abbildung 2: Die vier Bauchmuskelschichten einzeln dargestellt (Sadolin 2010, S. 29)

Den zweiten wichtigen Bereich bildet die Rückenmuskulatur mit den breitesten Rückenmuskeln (Musculus latissimus dorsi). Die Muskeln erschließen sich auf der Rückseite des Körpers unter den Armen, enden in einem Sehngewebe, welches sich weiter bis hin zum Hüftknochen bzw. Rückgrat zieht, was in Abbildung 3 deutlich zu erkennen ist. Sie sind während des Stützvorgangs dafür zuständig, die hinteren Rippen gedehnt zu halten. (vgl. Sadolin 2010, S. 29)

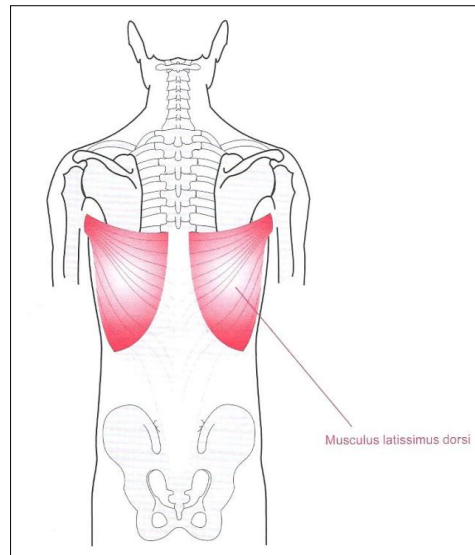


Abbildung 3: Sitz der breiten Rückenmuskel (Sadolin 2010, S. 30)

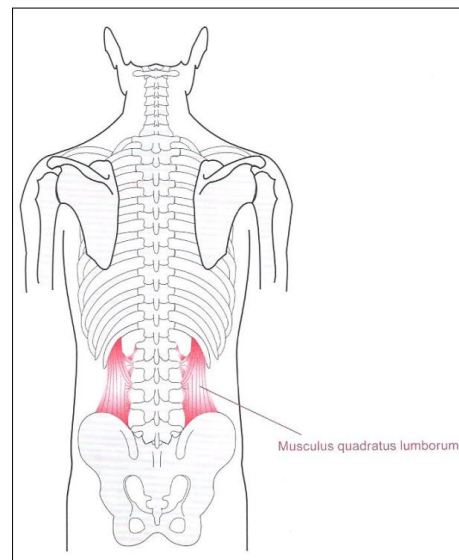


Abbildung 4: Sitz der Lendenmuskeln (Sadolin 2010, S. 30)

Abbildung 4 zeigt die letzten der drei Muskeln, welche wesentlich für die Stützfunktion sind, die quadratischen Lendenmuskeln (*Musculus quadratus lumborum*). Sie sind die Bindeglieder zwischen dem Becken und den untersten Rippen und hemmen ebendiese daran sich zu heben, um so dem Zwerchfell eine effektive Tätigkeit zu ermöglichen.

„Wenn die Bauchmuskeln zur gleichen Zeit wie der Quadratus lumborum angespannt werden, dann entsteht ein „Kampf“ zwischen den beiden Muskelgruppen: Der Quadratus lumborum versucht das Becken nach vorne zu kippen, sodass ein Hohlkreuz entsteht, während die Bauchmuskeln das Becken

unter dem Körper hindurch nach vorne ziehen, sodass der Rücken gerade wird. Dieser Kampf ist ein wichtiger Teil der Stütze [...]“ (Sadolin 2010, S. 29)

Die Verfasserin verwendet für die resümierende Beschreibung der Stütze eine sehr anschauliche und übersichtliche Abbildung, welche hier als Abbildung 5 zu sehen ist, die sowohl in ihrer Literatur, als auch im praktischen Unterricht einen hohen Stellenwert hat.

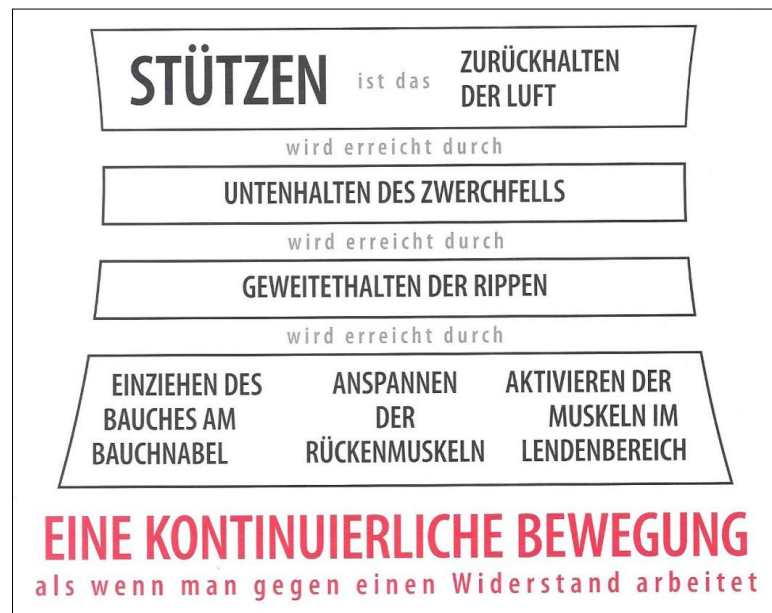


Abbildung 5: Die Stütze – Ein Leitfaden (Sadolin 2010, S. 31)

Um als Sängerin, als Sänger nun eine korrekte Stütze ermitteln zu können, gilt es zuerst die natürliche Stütze anzuwenden, da diese keine zusätzliche Kraft kostet. Senkt sich das Zwerchfell, verharrt es automatisch für einen kurzen Augenblick in dieser Stellung, obwohl bereits Luft ausgegeben wird. Genau dieser Moment wird als natürliche Stütze bezeichnet. Nun geht es darum die aktive Stütze erst dann anzuwenden, wenn die natürliche Stütze beginnt abzusinken. Als nächsten Schritt gilt es die Stütze bewusst zu fühlen. Dies passiert bei jeder Sängerin, bei jedem Sänger keineswegs an der gleichen Stelle. Es sollen nun verschiedene Optionen aufgelistet werden, die aufzeigen wo die Stütze überall lokalisiert werden kann, sodass jede Sängerin bzw. jeder Sänger für sich die angenehmste Art und Weise wählt. Trotz der örtlichen Unterschiede ist der körperliche Verlauf bei allen nun folgenden Möglichkeiten derselbe. (vgl. Sadolin 2010, S. 33-34)

Werden die Rippen solange wie möglich während des Singens geweitet gehalten, ist dies eine Möglichkeit die Stütze zu spüren. Bewegt sich die Taille nach außen und der Bauch am Bauchnabel nach innen, ist dies eine weitere Art zur Ortsbestimmung. Weiters ist die Stütze zu lokalisieren, wenn der Bauch in einer andauernden, zähen Bewegung nach innen fließt, oder die Muskeln sich an den unteren Rippen am Rücken nach außen bewegen und zur gleichen Zeit der Bauch nach innen geht. Genauso zu spüren ist es, wenn der Solarplexus nach außen führt und der Bauch sich wiederum nach innen wölbt. Was aber auf jeden Fall gemieden werden soll ist, die inkorrekte Stütze, die an der Wölbung des Bauches nach außen, während sich der Solarplexus ebenfalls nach außen bewegt, erkannt wird. Ist der Stützvorgang in einer stetigen Bewegung, so als würde gegen einen Widerstand gearbeitet, ist die Kontrolle über den Ablauf vorhanden. Als letzten Schritt geht es darum, das Maß an Stützenergie, welche für einen Ton bezüglich seiner Tonhöhe, Lautstärke, usw. angewandt werden muss, festzulegen. Durch das aktive Üben wird der Vorgang verinnerlicht und im muskulären Gedächtnis abgespeichert, sodass jeder Zeit auf jeden Ton zurückgegriffen werden kann. (vgl. Sadolin 2010, S. 34-43)

3.2.2.2. Vorgeschobenen Unterkiefer und Lippenspannung meiden

Damit dieses Grundprinzip optimal umgesetzt werden kann, gilt es den für die Stimmbildung zuständigen Bereich, das heißt den Kehlkopf und die Stimm lippen in ihrer anatomischen Funktion genau zu analysieren.

Der Kehlkopf baut sich aus einer Vielzahl an gelenkig miteinander verbundenen Knorpeln auf, wie in Abbildung 6 zu sehen ist. Die Hauptkomponente bildet der Schildknorpel, bestehend aus zwei schräg nach hinten laufenden Platten, die in der Mitte eine V-förmige Kante bilden. (vgl. Mathelitsch, Friedrich 2000, S. 17) Beim Mann wächst der Schildknorpel, hervorgerufen durch die Hormone in der Pubertät, verstärkt und wird durch den sogenannten Adamsapfel sichtbar. Hinten ist der Schildknorpel geöffnet und bildet hier sowohl nach oben, als auch nach unten hin eine Verlängerung. Diese Ausdehnung mündet im unteren Bereich in den Ringknorpel, der vorne aus einem Ring und hinten aus einer Platte besteht. (vgl. Faller 2004, S. 375) Auf dieser Platte befinden sich zwei gelenkig verbundene Stellknorpel, die eine besondere Funktion im Bezug auf die Stimmbildung haben, da an ihnen die Stimm lippen angebracht sind. Die

Bewegung der Stellknorpel lenkt sowohl das Öffnen und Schließen der Stimmlippen, als auch ihren Druck. (vgl. Mathelitsch, Friedrich 2000, S. 17)

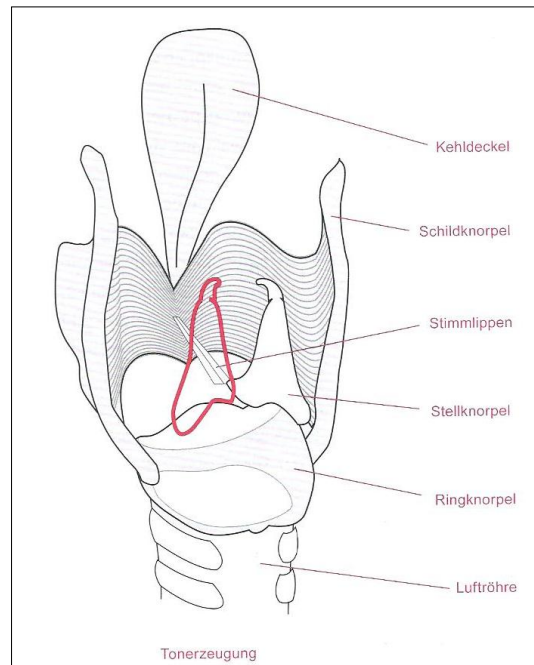


Abbildung 6: Kehlkopfskelett – Ansicht von hinten, der linke Stellknorpel ist nur durch seinen Umriss dargestellt, damit die Stimmlippen und ihr Befestigungspunkt am Schildknorpel zu sehen sind (Sadolin 2010, S. 45)

Die Stimmlippen bestehen aus dem von vorne nach hinten verlaufenden Stimmuskel (*Musculus vocalis*), dessen innen verlaufende Ränder in dehnbare Membranen einmünden. Diese Fasern sind die tatsächlichen Stimmbänder und nicht die sehr viel größeren Furchen der Stimmlippen, wobei immer noch fälschlich dieser Bereich so bezeichnet wird. (vgl. Habermann 1986, S. 33) Der Platz zwischen den Stimmlippen, die Stimmritze (Glottis) verläuft nach hinten zwischen den Innenflächen der Stellknorpel hindurch. Oberhalb der Stimmlippen befinden sich die Taschenfalten, welche oftmals als falsche Stimmlippen bezeichnet werden. Sie bestehen aus Gewebe, Muskeln und Drüsen und können bei Verlust der echten Stimmlippen, beispielsweise durch einen operativen Eingriff deren Platz einnehmen. (vgl. Mathelitsch, Friedrich 2000, S. 18)

An der vorderen oberen Kante des Schildknorpels sitzt der bewegliche Kehlideckel (Epiglottis), welcher sich bei einem Schluckvorgang durch Anheben des Kehlkopfes auf den Kehlkopfeingang legt und die Speisen in die hinter der Luftröhre liegende

Speiseröhre befördert. (vgl. Habermann 1986, S. 35) Als nächstes gilt es die Entstehung eines Tones im Bezug auf seine Höhe und Lautstärke zu erfassen.

„Wenn man geräuschlos ein- und ausatmet, dann sind die Stimmlippen geöffnet und die Luft bewegt sich zwischen ihnen hindurch in die Lunge und wieder heraus. Wenn man die Stimmlippen beim Ausatmen einander annähert, dann werden ihre Schleimhäute in Schwingungen versetzt und es entstehen Töne.“ (Sadolin 2010, S. 44)

Gilt es nun die Tonhöhe zu verändern, haben die Stellknorpel die Möglichkeit nach oben oder unten zu kippen, um somit die Länge der Stimmlippen zu variieren. Werden die Stimmlippen also gestreckt, führt dies zu einer Erhöhung des Tones. Wie im oben beschriebenen Zitat erläutert, entsteht ein Ton durch die Schwingungen der Schleimhäute. Diese Schwingungen sind auch die zuständigen Faktoren, wenn es um die Lautstärke geht, denn je größer die Schwingungen sind, desto lauter ist der Ton. (vgl. Sadolin 2010, S. 44-45)

Zur Veranschaulichung dieses Vorgangs, wird in Abbildung 7 die Stimmlippen im Querschnitt und in Abbildung 8 ein Schwingungsdurchgang dargestellt.

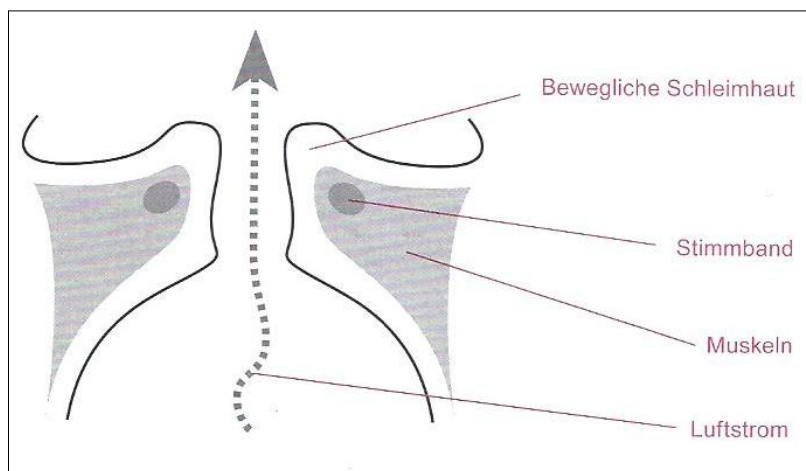


Abbildung 7: Die Stimmlippen im Querschnitt (Sadolin 2010, S. 45)

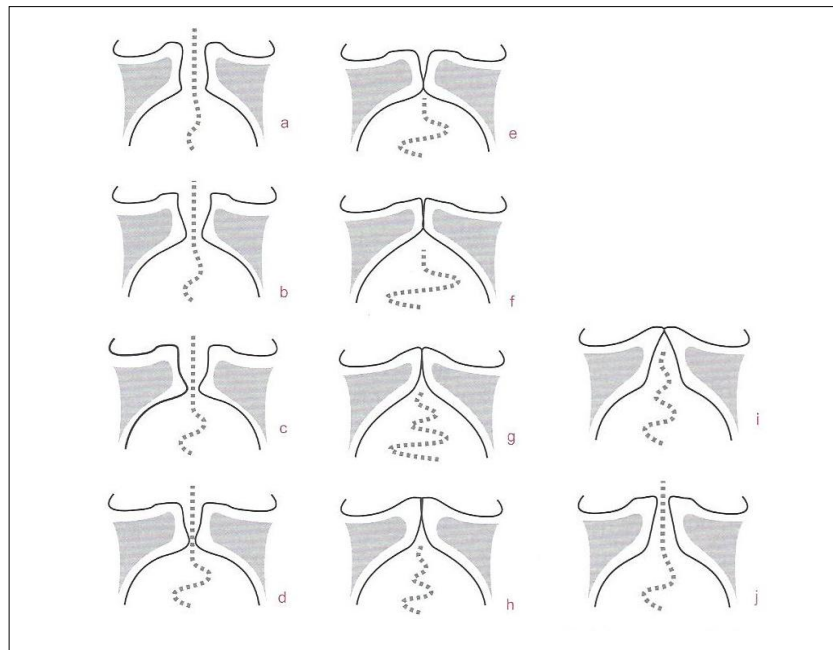


Abbildung 8: Ein Schwingungsdurchgang der Stimmlippen (Sadolin 2010, S. 46)

Ein Luftstrom dringt durch die Öffnung der Stimmlippen, welche deshalb dazu veranlasst werden, sich zueinander zu bewegen. Dadurch entsteht ein Berührungspunkt am unteren Ende, wie bei Bild e zu sehen ist, und führt in eine fließende Bewegung nach oben. Im geschlossenen Zustand (Bild f) entsteht ein Druck, dessen Ausgleich zum Ende der Aufwärtsbewegung und zur erneuten Trennung der Stimmlippen führt (Bild g – i). Der Vorgang ist somit abgeschlossen und kann wieder von Neuem beginnen. Um die Stimmlippen keiner Verspannung auszusetzen, muss der Luftstrom kontrolliert werden, indem mit der Stütze gearbeitet wird und somit ein freies Bewegen der Membranen gegeben ist. (vgl. Sadolin 2010, S. 46)

Doch nicht nur das Einsetzen der Stütze ist für die Funktionstüchtigkeit der Stimmlippen verantwortlich, sondern auch die richtige Stellung des Unterkiefers und die Vermeidung von Lippenspannungen, die solch eine enorme Bedeutung haben, dass sie als eigenes Grundprinzip fungieren. Der Unterkiefer geht beim Öffnungsvorgang automatisch nach unten und hinten. Diese Position sollte auch beim Singen eingehalten werden und niemals in eine vorgeschobene Stellung des Unterkiefers wechseln, da sonst eine weitere Verspannung der Stimmlippen oder des Rachenbereichs hervorgerufen werden kann. (vgl. Sadolin 2010, S. 50)

3.2.2.3. Der notwendige Twang

Der Kehldeckel befindet sich im sogenannten Mesopharynx, dem mittleren Abschnitt des Rachens, und bildet mit den gegenüberliegenden pyramidenförmigen Stellknorpeln und den Stimmlippen die Form eines Horns, den Kehlkopftrichter. (vgl. Faller 2004, S. 442) Durch die Veränderung der Form des Kehlkopftrichters wird der von Cathrine Sadolin als notwendig bezeichnete Twang erzeugt.

„Der Twang entsteht dadurch, dass die Öffnung des Kehlkopftrichters verkleinert wird, indem die Stellknorpel näher an den unteren Teil des Kehldeckels (Petiolus epiglottidis) gebracht werden. Die Stimme klingt so klarer und weniger hauchig, und man kann allein durch Twangen die Lautstärke um 10-15 Dezibel erhöhen. Eine korrekte Gesangstechnik braucht immer [...] den „notwendigen Twang“ [...] Nur mit dem notwendigen Twang kann die Stimme leicht und ungehindert arbeiten.“ (Sadolin 2010, S. 51)

In Abbildung 9 ist das soeben beschriebene Näherbringen der Stellknorpel an den Kehldeckel deutlich erkennbar.

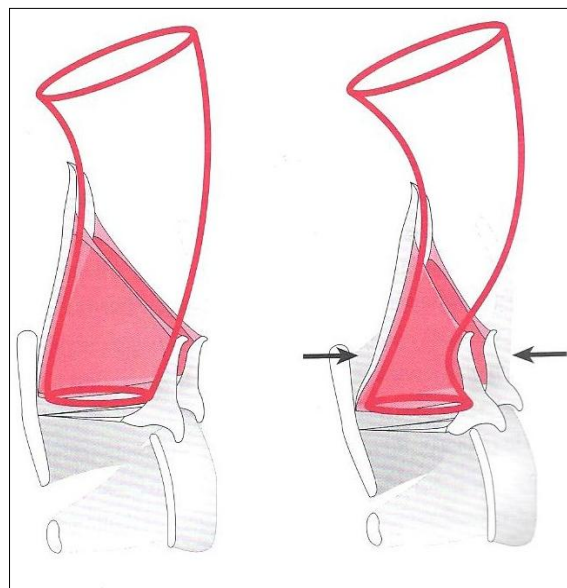


Abbildung 9: Die Stellung der Stellknorpel beim Twang (Sadolin 2010, S.51)

Die Wichtigkeit des Twangs für den Gesang ist enorm. Durch ihn wird die Singstimme nicht nur deutlicher und konzentrierter, er erleichtert die gesamte gesangliche Arbeit erheblich. Die populäre Gesangstechnik ist jedoch nicht die Einzige, die sich dieses

Phänomen zu Nutze macht, alle anderen Gesangsstile bis hin zur Klassik nehmen den Twang in Anspruch.

3.2.3. Die Klangfarbe: Physiologische Entstehung – Definition – allgemeine Anwendung

Die Klangfarbe, oft auch unter dem Synonym Timbre bekannt, beschreibt den Charakter eines Klanges bezüglich der Zusammensetzung aus Grund- und Obertönen. Sie ist außerdem ein komplexes Wahrnehmungsmerkmal, das mit der Tonhöhen- und Lautheitswahrnehmung zusammenhängt. (vgl. Dickreiter 2008, S. 338) Eine weitere mögliche Definition liefert Martina Freytag im nun folgenden Zitat:

„[...] Klangfarben entstehen durch die Resonanzverteilung. Dem Klang werden anteilig, nachdem er den geweiteten oder verengten Kehlrachenraum passiert hat, die Resonanzen vom Mundraum (gehobener weicher Gaumen, Lage der Zunge, Öffnungswinkel des Unterkiefers) und den weit verzweigten Nasenräumen beigelegt, bevor er den Körper verlässt. Wird er zu gleichen Teilen mit Resonanzen des Mundraumes und der Nasenräume angereichert, ist er am ausgeglichensten.“ (Freytag 2003, S. 25)

Unterschiede in der Anatomie des Rachenraumes und der Mundhöhle, aber auch die Einstellung des Ansatzrohres haben somit eine direkte Auswirkung auf die Farbe des Klanges. Daraus folgt, dass die Stimme dunkler gefärbt ist, wenn sie ein geweitetes Ansatzrohr durchläuft. Andererseits kann die Stimme einen helleren Klang annehmen, wenn ein verengtes Ansatzrohr passiert wird. Glücklicherweise befindet sich der Mensch in der Lage sein Ansatzrohr willentlich zu verändern, was wie eben erwähnt, eine unmittelbare Änderung der Klangfarbe zur Folge hat. (vgl. Sadolin 2010, S. 158) Abbildung 10 veranschaulicht den Bereich des Ansatzrohres.

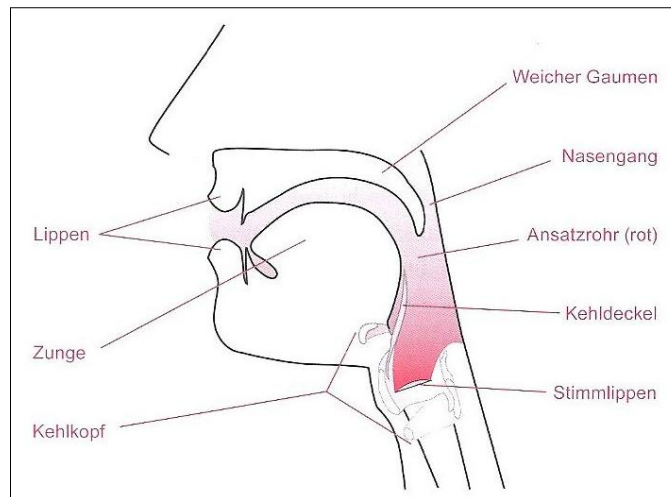


Abbildung 10: Das Ansatzrohr im Überblick (Sadolin 2010, S. 158)

In den nachstehenden Zeilen sollen alle veränderbaren anatomischen Eigenheiten des Mundraumes und ihre Auswirkungen auf den Klang und somit ihre Bedeutung für die Klangfarbe beschrieben werden.

Als erster Punkt wird hier nochmals der Twang angeführt, der für die Klangfarbenänderung wichtig ist. Der anatomische Vorgang während des Twangs wurde im vorangegangenen Kapitel bereits beschrieben und wird hier nur der Vollständigkeit halber nochmals angeführt. Neben dem Twang bzw. dem Kehlkopftrichter hat auch die Stellung des Kehlkopfes einen ganz wesentlichen Einfluss auf die Klangfarbe. Cathrine Sadolin beschreibt wie folgt, in wie weit der Kehlkopf angehoben bzw. gesenkt werden muss, um die gewünschte Tonhöhe zu erzielen und die Änderung der Farbe des gesungenen Tones ins Dunkle oder Helle zu ermöglichen. Wird der Kehlkopf angehoben, so ergibt sich eine farbliche Veränderung ins Hellere, im Gegensatz dazu verursacht das Senken des Kehlkopfes eine dunkle Färbung. (vgl. Sadolin 2010, S. 162-165)

- Hörbeispiel 1: Gehobener Kehlkopf
- Hörbeispiel 2: Gesenkter Kehlkopf

Bei hohen Tönen ist das Anheben immer notwendig, da es sonst unmöglich wäre, diesen Bereich stimmlich zu erreichen. Dieses Phänomen hat Andrés Balhorn ebenfalls beschrieben und in dieser Darstellung die Bezeichnung eines metallisch klingenden Klanges verwendet, wodurch deutlich wird, dass auch hier der Begriff Metallklang seine Verwendung findet.

„Um dem Ton mehr Metallklang zu geben, bedarf es der kleinen Resonanzräume in der Stirn. Hier werden bestimmte Obertöne verstärkt. Um diese Räume zu intensivieren [...], ist [...] die Arbeit mit der Gesichtsmuskulatur von entscheidender Bedeutung. Bei theaterhaft übertriebener Mimik kannst du deutlich feststellen, dass der Ton heller, metallischer – übrigens nicht zu verwechseln mit tatsächlich höher – wird.“ (Balhorn 2008, S. 25)

Der nächste Faktor im Bezug auf die Klangfarbe ist die Stellung der Zunge. Im Wesentlichen werden von der Autorin zwei Positionen, zum einen die komprimierte Zunge, zum anderen die breite Zunge, angeführt. Unter Komprimierung der Zunge kann also verstanden werden, dass die Zunge eine zusammengezogene Stellung einnimmt, woraus folgt, dass der Klang des gesungenen Tones dunkler wird, da die Mundhöhle und somit das Ansatzrohr sich weitet. Jedoch erhalten die Vokale mit dieser Stellung einen klassischen Klangcharakter, der in der Popularmusik weniger erwünscht ist. Im Gegensatz dazu erzeugt eine „breite“ Zunge demzufolge einen helleren Klang. In dieser Position wird die Zunge gegen den weichen Gaumen gekrümmt, und zur gleichen Zeit sollten die oberen Backenzähne berührt werden. Der Klang wird umso heller, je kleiner der Raum zwischen Zunge und Gaumen ist. Diese beiden Positionen sieht man nochmals verdeutlicht in der folgenden Grafik. (vgl. Sadolin 2010, S. 166-167)

- Hörbeispiel 3: komprimierte Zungenstellung
- Hörbeispiel 4: Breite Zungenstellung



Abbildung 11: Komprimierte Zungenstellung – Breite Zungenstellung (Sadolin 2010, S. 166)

Ein weiterer Einfluss auf die Klangfarbe ist die Form der Mundöffnung. Sind die Mundwinkel entspannt, wird der Klang dunkler und somit auch das Ansatzrohr geweitet, wird hingegen der Mund zu einem Lächeln geformt, ist der Klang hell und dadurch auch

das Ansatzrohr verkleinert. In der zweiten Position legt sich die Zunge üblicherweise an die oberen Backenzähne, und der Kehlkopf wird ein klein wenig angehoben. Trotz der Variation der Mundöffnung zur Veränderung der Klangfarbe, sollte daran gedacht werden, dass die Weite der Mundöffnung an die Tonhöhe anzupassen ist. (vgl. Sadolin 2010, S. 168)

- Hörbeispiel 5: Entspannte Mundwinkel
- Hörbeispiel 6: Lächelstellung

Der nächste Faktor, der die Klangfarbe beeinflusst, ist der Bereich des weichen Gaumens. Das Anspannen des weichen Gaumens wird als Anheben bezeichnet und hat eine Aufstellung dieses Körperteils zur Folge. Daraus resultiert der Beiname Gaumensegel, da dieser Vorgang mit dem Aufstellen eines Segels verglichen werden kann. Dies führt zu einem dunkleren Klang und der Senkung des Kehlkopfes, was wiederum eine Vergrößerung des Ansatzrohres bedeutet. Im Gegensatz dazu steht das Senken des Gaumens, diese Position wird bei Entspannung eingenommen und führt zu einem hellen Klangcharakter. (vgl. Sadolin 2010, S. 169-170)

- Hörbeispiel 7: Heben des Gaumens
- Hörbeispiel 8: Senken des Gaumens

Als letzten klangregulierenden Aspekt ist der Nasengang anzuführen. Das Öffnen des Nasenganges erzeugt einen nasalen Klang, da der Ton sowohl aus dem Mund, als auch aus der Nase erklingt. Bei manchen Gesangsstilen ist ein nasalere Klang mehr oder weniger gefragt, dies hängt vom persönlichen Befinden der Sängerin, des Sängers ab. Wird der Nasengang geschlossen, dann erfolgt das Austreten des Tons ausschließlich über den Mund, wodurch er einen dunklen und lauten Charakter erhält. Dies entspricht eher dem klassischen Klangideal. (vgl. Sadolin 2010, S. 173)

- Hörbeispiel 9: Offener Nasengang
- Hörbeispiel 10: Geschlossener Nasengang

Abschließend werden nun alle Faktoren, welche die Klangfarbe beeinflussen, nochmals in Abbildung 12 und 13 dargestellt und in einer zusammengefassten Form angeführt.

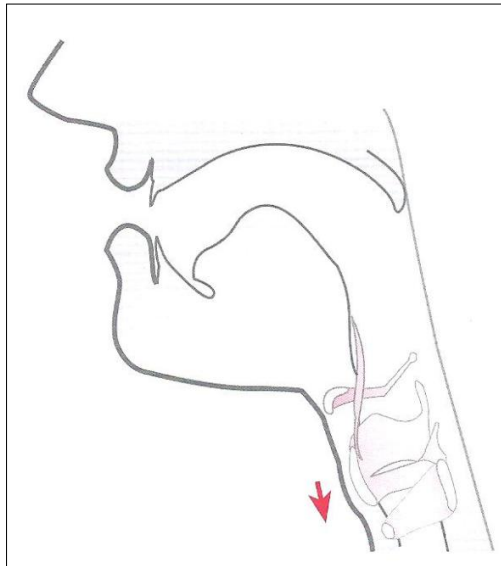


Abbildung 12: Physiologische Stellungen des Mund - und Rachenraumes bei dunkler Klangfarbe (Sadolin 2010, S. 173)

Der dunkle Klang wird erzeugt durch den notwendigen Twang, einen gesenkten Kehlkopf, eine komprimierte Zunge, entspannte Mundwinkel, einen angehobenen Gaumen und einen geschlossenen Nasengang. (vgl. Sadolin 2010, S. 173)

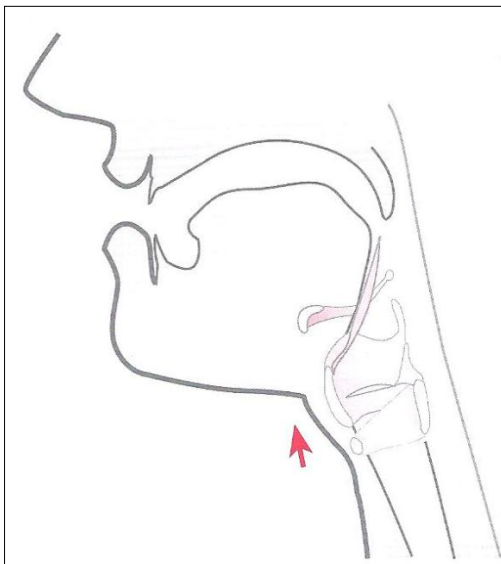


Abbildung 13: Physiologische Stellungen des Mund - und Rachenraumes bei heller Klangfarbe (Sadolin 2010, S.173)

Der helle Klang wird durch einen übertriebenen Twang auf dem Kehlkopftrichter, einen angehobenen Kehlkopf, eine breite Zunge, angespannte Mundwinkel, einen gesenkten Gaumen und einen geöffneten Nasengang hervorgerufen. (vgl. Sadolin 2010, S. 173)

3.2.4. Die Relevanz der exakten Aussprache der Vokale beim Singen

Die vollkommen korrekte Aussprache von Vokalen und das Erkennen des richtigen Vokalklangles sind grundlegende Voraussetzungen für das Funktionieren der kompletten Gesangstechnik. Eine zum Buch gelieferte Download-Soundlibrary macht es möglich, die genauen Klänge anzuhören und zu erlernen. Dies ist besonders dann zu empfehlen, wenn mit Vokalen gearbeitet wird, die in der deutschen Sprache nicht vorkommen, damit es bei der Aussprache der geschriebenen Vokale allein nicht zu Fehlschlüssen kommt.

Die eigene Muttersprache und Dialekte verleiten dazu, die Aussprache von Vokalen als korrekt anzusehen. Dennoch liegen oft Verspannungen im Rachenbereich vor, die sich aus der eigenen Sprache ergeben und jahrelang unbewusst in den Sprach- und Gesangsgebrauch eingearbeitet wurden, welche es zu lösen gilt. Vorzubeugen ist diesen Belastungen der Stimme, indem die Vokale mittels Zungenstellung gebildet werden und somit nicht der Unterkiefer überstrapaziert wird, oder die Lippen unter zu großer Spannung stehen. In der gesangspädagogischen Arbeit wird zwischen den Hauptvokalen und den Satellitenvokalen unterschieden, wobei in den meisten Fällen eine Auseinandersetzung mit den Hauptvokalen stattfindet, da die Satellitenvokale mit dem gleichen Verfahren benutzt werden können. Ein spezielles Augenmerk wird nur dann auf sie gelegt, wenn sie sich von den Hauptvokalen gesangstechnisch abheben und dadurch Probleme auftreten könnten, wie es zum Beispiel beim Satellitvokal A (wie in aber) des Hauptvokals Ä (wie in lässig) der Fall ist. Aus diesem Grund ist es ebenso empfehlenswert genau zu wissen, welche Satellitenvokale zu welchen Hauptvokalen gehören, wenn mit diesen gearbeitet wird. (vgl. Sadolin 2010, S. 53) Im nächsten Abschnitt geht es darum, die richtige Lage der Zunge ausfindig zu machen. „Die Position der Zunge pflegt man in zwei Dimensionen anzugeben: Zungenstellung (vorn, neutral, hinten) und Zungenhöhe (hoch, tief). Bei der Lippenstellung unterscheidet man gerundet und ungerundet.“ (Habermann 1986, S. 179)

Die Vokale I, EE, Æ, Ä und Ö bilden eine Gruppe. Bei der Findung der Zungenstellung dieser Vokale empfiehlt Cathrine Sadolin genau das Gegenteil von dem zu tun, was beim Sprechen getan wird. Beispielsweise sollten Vokale wie das I in Liebe, nicht mit den Mundwinkeln gebildet werden, die nach außen ziehen, sondern mit einer sich an die

vorderen oberen Backenzähne legenden Zunge, was wiederum entspannte Mundwinkel mit sich zieht. Beim Vokal EE (wie in Tee) und Ö (wie in Öl) sind die Zungenränder an den hinteren Seiten der oberen Backenzähne anzusetzen. Der Vokal Æ (wie in Fell) verlangt eine noch weiter hinten oben anliegende Zunge, und der Vokal Ä (wie in lässig) ist am hintersten Teil anzusiedeln. (vgl. Sadolin 2010, S. 54) In Abbildung 14 soll die Stellung der Zunge bei den unterschiedlichen Vokalen nochmals verdeutlicht werden.

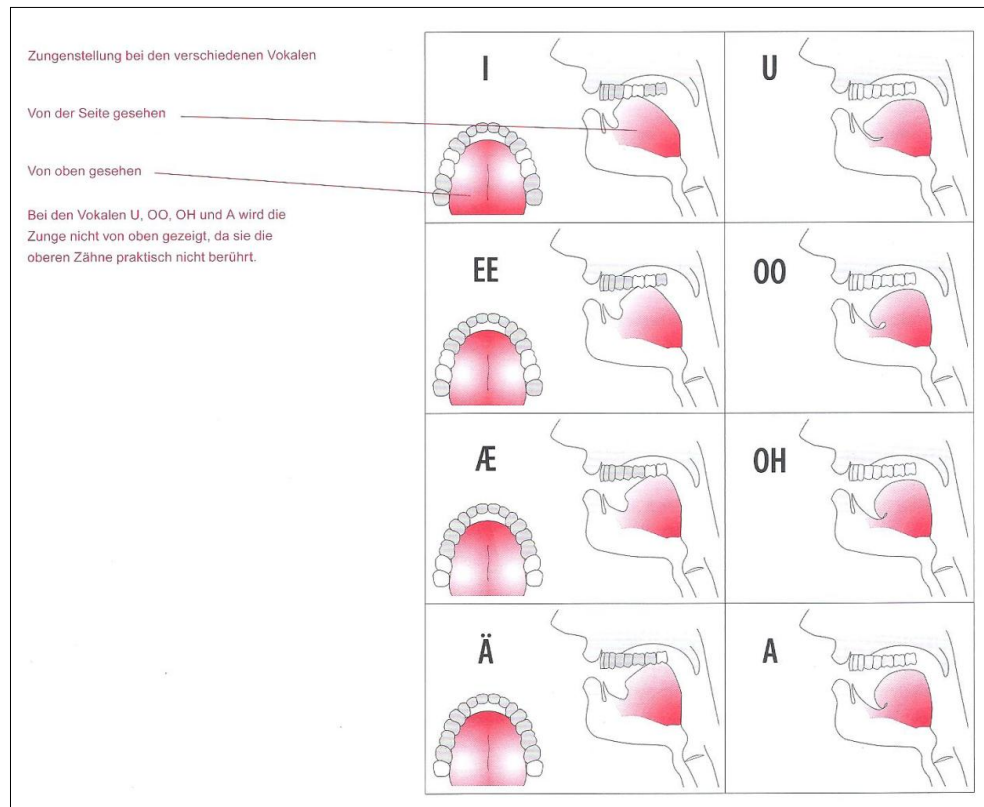


Abbildung 14: Die Stellung der Zunge, bei Bildung der verschiedenen Vokale (Sadolin 2010, S. 55)

Dem gegenüber steht die andere Vokalgruppe, die ebenfalls in Abbildung 14 zu sehen ist, mit den Vokalen U (wie in Uhu), OO (wie in oder), OH (wie im englischen Wort go) und A (wie in aber). Beim Bilden dieser Vokale erzeugen die Lippen ein Lächeln, und die Zungenspitze rückt hinunter in den Unterkiefer. Hierbei sollten die Lippen nicht angespannt oder rund geformt werden. Genauso wie in der anderen Gruppe gleitet die Zunge bei jedem folgenden Vokal ein Stück weiter nach hinten. (vgl. Sadolin 2010, S. 55) In den hohen Stimmlagen gibt es ein Phänomen, das Vokalausgleich genannt wird. Hier klingt es so, als ob Vokale zu Einem werden und sich im Klang verbinden. Dies ist ein natürlicher Ablauf, dem nicht entgegengewirkt werden sollte, da es sonst zu

Verspannungen führen könnte. Im Unterschied dazu stehen die Konsonanten, die eine verbindende Funktion inne haben. Diese werden durch Lippenspannung gebildet, jedoch ohne negative Auswirkungen, da diese Spannung nur für kurze Zeit beibehalten wird und vor allem bei den darauffolgenden Vokalen gelöst ist. (vgl. Sadolin 2010, S. 56)

3.2.5. Die Neuorientierung des Registerbegriffes

Der Begriff Register bei der menschlichen Stimme wurde vom Instrument Orgel hergeleitet. Dieser ist es möglich, in einer Reihe von ähnlich gebauten Pfeifen in einem begrenzten Tonbereich Klänge hervorzubringen, die in ihrer Tonhöhe zwar unterschiedlich sind, jedoch als zusammengehörig wirken. Dies wiederum ist deshalb möglich, da sie mit einer bestimmten kontinuierlichen Klangfarbenart ausgestattet sind. Bezüglich des Registerbegriffs beim Gesang gibt es bis heute keine Einigkeit über die Auffassungen. Das folgende Zitat gibt eine mögliche Definition des Registerbegriffes. (vgl. Habermann 1986, S. 116)

*„Unter Register verstehen wir eine Reihe von aufeinanderfolgenden, unter sich gleichartigen Stimmklängen, die das musikalisch geübte Ohr von einer anderen, sich daran anschließenden Reihe ebenfalls unter sich gleichartiger Klänge an bestimmten Stellen begrenzen kann. Ihr gleichartiger Klang ist durch ein bestimmtes konstantes Verhalten der Obertöne bestimmt. Diesen Klangreihen entsprechen an Kopf und Brust bestimmte, objektiv und subjektiv wahrnehmbare, von der Resonanzbreite der Körperhöhlen abhängige Vibrationsbezirke [...]“
(Nadoleczny zit. nach Habermann 1986, S. 118)*

Wie in diesem Zitat zu erkennen ist, werden die Stimmen in meist drei bis fünf Register bzw. Tonlagen eingeteilt, welche sich in ihrer Beschreibung sowie Bezeichnung sehr ähnlich sind. Cathrine Sadolin hingegen vermeidet das Wort Register komplett, da manche Menschen mit diesem Begriff entweder die Klangfarbe, die Tonhöhe, oder aber auch die Lautstärke bezeichnen und dadurch eine zu große Unklarheit entstehen würde. Anstatt dieser Beschreibung wird in der gesamten CVT die direkt betroffene der fünf Stimmlagen verwendet, die von der Autorin neue wertfreie Namen erhalten haben. (vgl. Sadolin 2010, S. 66)

Subregister nennt sie die sehr tiefe Stimmlage, die bei Frauen unter C0 und bei Männern unter C-1 liegt. Die nächste Stimmlage wird anstatt Bruststimme tiefe Stimmlage genannt und ist bei Frauen unter C1 und bei Männern unter C0 zu finden. Hierbei

müssen die Stimmlippen nicht übermäßig gestreckt werden, sie sind bei der Tonproduktion kurz und eher entspannt. Die Misch – bzw. Mittelstimme wird von Sadolin als die mittlere Stimmlage bezeichnet. Die Stimmlippen werden eine Spur mehr gestreckt, damit auch die hohen Töne erzeugt werden können. Frauen befinden sich hier zwischen C1 und C2, Männer eine Oktave darunter von C0 bis C1. Bei der nächsten Stimmlage handelt es sich um die Kopfstimme, bzw. um das Falsett, das von Cathrine Sadolin als hohe Stimmlage angeführt wird. Die Brustresonanz wird zur Gänze durch die Kopfresonanz ersetzt, und die Stimmlippen vollziehen eine noch kräftigere Dehnung. Wenn sich die Stimmlippen aufeinander zu bewegen und im geschlossenen Zustand sind, ist anzunehmen, dass sich nur ihre Ränder berühren, da sie durch die stärkere Streckung auch dünner werden. Diese Stimmlage ist bei Frauen von C2 bis C3 anzusiedeln und bei Männern über C1. Als fünfte und letzte der umbenannten Stimmlagen, ist das Pfeifregister bzw. das hohe Falsett aufzuzählen. Die Autorin verwendet stattdessen den Begriff sehr hohe Stimmlage, da sie bei Frauen über dem C3 und bei Männern über dem C2 anzutreffen ist. Bei dieser Art wird ein sogenanntes Stimmflageolet eingesezt, das durch eine Muskelspannung entsteht, welche die Stimmlippen hindert vollständig zu vibrieren. (vgl. Sadolin 2010, S. 66-67)

„Die Stimmlippen werden dadurch etwas steif, ein wenig gewölbt und sehr dünn. Sie schwingen nicht in ihrer ganzen Länge, sondern mit einem kleineren Bereich in der Mitte, der verlängert oder verkürzt werden kann. Auf diese Weise bekommt man schnellere Schwingungen und deshalb höhere Töne.“ (Sadolin 2010, S. 67)

Wird die richtige Technik verwendet, greift die Stimme automatisch zum Stimmflageolet zurück. Verwenden Sängerinnen und Sänger diesen Vorgang jedoch unter dem C3 bzw. C2, kann keine hohe Lautstärke erreicht werden, da die Stimme nur zur Produktion von dünnen und leisen Klängen in der Lage ist. Wird trotzdem versucht, eine größere Lautstärke zu erreichen, sind Brüche und Splits die logische Konsequenz daraus. An diesem Punkt wird der Klang der Stimme einseitig und mit Nebenluft erzeugt und ist so zu hören, als ob zwei Töne gleichzeitig gesungen werden. Daraus folgt, dass Sängerinnen und Sänger den Split wieder entfernen müssen, was durch Üben in hoher Lautstärke passiert. Die Stimmlippen werden daran gehindert, das Flageolet auszuführen. Beide Varianten werden im muskulären Gedächtnis abgespeichert und können je nach Bedarf wieder abgerufen werden. (vgl. Sadolin 2010, S. 78-80)

3.2.6. Die vier Vocal - Modes

Als Einleitung zu diesem Kapitel möchte ich die im Abschnitt 3.1.1. dargestellten Begriffe und Paradigmen nochmals in einer zusammengefassten Form wiedergeben.

Für Cathrine Sadolin galt es in ihrer Forschung eine universelle Gesetzmäßigkeit und die damit verbundene stilübergreifende Struktur zur Kategorisierung und Organisation von Klängen zu finden. Dieses Bestreben festigte sich durch die Annahme, dass das Instrument Stimme, unabhängig von Stilmerkmalen oder Klangfarben, immer das Gleiche ist. Zur Optimierung dieses Systems war es wichtig, jedes einzelne Kriterium wie die Tonhöhe, Lautstärke, Klangcharakter und die Vokale anhand ihres Klanges näher zu betrachten. Ein weiterer nennenswerter Punkt ist die Reformierung bzw. Aufhebung von vorhandenen Begriffen. Dadurch entstand ein neuer Ausdruck, der von der Autorin als „der Anteil an Metall“ bezeichnet wird, aus dem sich die vier Vocal-Modes Neutral (nicht-metallischer Klang), Curbing (halb-metallischer Klang), Overdrive und Edge (voll-metallische Klänge) ergeben. (vgl. Sadolin 2010, S. 81-82)

Eine ähnliche Betrachtungsweise hat Martina Freytag entwickelt und versucht verschiedene Gesangsarten zu unterscheiden. Dennoch bezieht sie in ihrem System nur populäre Klänge ein, die ihre Unterteilung nur anhand der Klangfarbe finden. Bei ihr gibt es Gesangsarten wie natürlich entspannt, natürlich verdichtet, expressiv geweitet, expressiv mit Belting und expressiv verdichtet (vgl. Freytag 2003, S. 27-32), die Ähnlichkeiten mit den vier Vocal-Modes aufweisen, aber in ihrer Ausführung und Umsetzung abweichen, somit nicht als gleiches System betrachtet werden dürfen, separat behandelt werden müssen und aufgrund dessen in dieser Arbeit nicht näher angeführt werden.

Das Phänomen des metallischen Anteils im Klangbild kristallisiert sich bei Rock- und Popsängern deutlicher heraus als im klassischen Klang, dennoch ist er ebenfalls vorhanden, nur die Feststellung erweist sich oft als schwieriger.

„Wenn Sänger/innen die Regeln der vier Modes ebenso wie ihre Vor- und Nachteile respektieren, dann sind sie in der Lage, alle Klänge zu erzeugen. Sie können sich gesangstechnisch frei durch alle Musikstile bewegen und sich gleichzeitig gegen Stimmschäden absichern.“ (Sadolin 2010, S. 81)

Durch Berücksichtigung der Regeln die jeder Mode mit sich bringt, das heißt wenn man die für den Mode zutreffenden Merkmale wie Klangfarbe, Tonhöhe, Lautstärke oder Vokale verwendet, wird die Erzeugung eines Klanges begünstigt. Der Wechsel zwischen den Modes beim Singen oder Sprechen ist keine Ausnahme, trotzdem ist es wichtig die äußeren Grenzbereiche der einzelnen Modes zu kennen, um die Veränderung der Lautstärke, Klangfarbe, etc. entsprechend durchzuführen, und somit fast alle klanglichen Aspekte erzielen zu können. Das Zentrum des Modes ist die sogenannte Grundeinstellung, in welcher man technisch exakt singt und folglich Stimmprobleme oder Verspannungen vermeidet. (vgl. Sadolin 2010, S. 83-84)

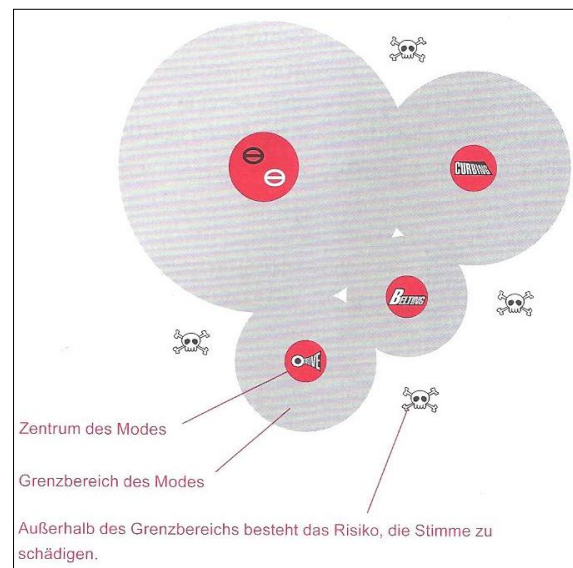


Abbildung 15: Die Zentren der Modes und ihre Grenzbereiche (Sadolin 2010, S. 83)

In Abbildung 15 sind genau diese Zentren sichtbar. Das größte Feld links oben stellt den Mode Neutral dar und wird mit seinem Symbol angezeigt. Danach folgt der zweitgrößte Bereich Curbing, dahinter Overdrive und zum Schluss Edge, welcher in dieser Darstellung noch mit dem alten Begriff Belting bezeichnet wird. Was es genau mit der Begriffsänderung auf sich hat, ist im Kapitel über den Mode Edge zu finden. Ein weiterer wesentlicher Faktor für das Singen im Zentrum des jeweiligen Modes ist das Anwenden des richtigen Umfangs an körperlicher Kraft, was uns wieder zum unumgänglichen Faktor des Einsatzes der Stütze führt. (vgl. Sadolin 2010, S. 85)

Im weiteren Verlauf ist nun die Reihenfolge, wie jeder einzelne Mode erlernt werden kann, immer gleich aufgebaut. In erster Linie gilt es das Zentrum zu finden, damit

anschließend der Aktionsradius der einzelnen Kriterien bemessen werden kann. Dieses Verfahren ermöglicht der Sängerin, dem Sänger den passenden Mode für den persönlichen Gebrauch zu finden und bei richtiger Umsetzung zwischen den Modes zu wechseln.

3.2.6.1. *Neutral*

Die Voraussetzung für Neutral ist das Nicht-Metallische im Klang. Seine charakteristischen Eigenschaften werden als eher weich und sanft bezeichnet, wobei sich hier zwei Unterkategorien herauskristallisiert haben. Einerseits Neutral mit Hauch, das heißt das Singen mit Nebenluft, von der Autorin als eher weich und hauchig beschrieben, und Neutral ohne Hauch, ohne Nebenluft, was die Eigenschaften dicht und klar mit sich bringt. Neutral mit Hauch wird oft bei leisen Passagen in der populären Musik verwendet, da die höchste zu erreichende Lautstärke mezzopiano ist, Neutral ohne Hauch hingegen sowohl in allen Genres der Popmusik, als auch im klassischen Gesang, unabhängig von der Lautstärke. (vgl. Sadolin 2010, S. 88)

Um beim Singen mit Hauch Schädigungen der Stimme zu vermeiden, ist es notwendig die drei Grundprinzipien ordnungsgemäß anzuwenden. Der Hauch kann nur dann zu hören sein, wenn die Luft an den Stimmlippen vorbeifließt. Durch die korrekte Stütze wird der Fließstrom kontrolliert und begrenzt, um genug Nebenluft zu produzieren, aber nicht völlig außer Atem zu geraten. Im gleichen Zuge ermöglicht der Stützvorgang auch die ungehinderte Arbeit der Stimmlippen. Diese Art zu singen ist in allen Stimmlagen, mit allen Vokalen und jeder Art der Klangfarbe möglich. Trotz alledem ist das Beherrschen von Neutral ohne Hauch Voraussetzung für die Anwendung des Singens mit Hauch, damit der Hauch nicht durch fehlende Gesangstechnik gegeben wird. (vgl. Sadolin 2010, S. 206-208)

- Hörbeispiel 11: Neutral mit Hauch
- Hörbeispiel 12: Neutral ohne Hauch

Der Terminus Neutral wurde von Cathrine Sadolin neu entwickelt, da die davor existierende Beschreibung „klassisch“ wertende Gedankenverknüpfungen mit sich bringt und es sowohl im klassischen Gesang metallische Klänge gibt, als auch in der populären Musik den Mode Neutral. (vgl. Sadolin 2010, S. 87-88)

Für den Mode Neutral ist die lockere Stellung des Unterkiefers die wichtigste Voraussetzung. Der Unterkiefer sollte immer etwas nach hinten versetzt sein, damit ein Finger breit Platz zwischen Ober- und Unterkiefer bleibt. Dadurch werden Verspannungen vermieden und eine Ausführung des „Biss“ (siehe Kapitel 3.2.6.3. Overdrive), der einen metallischen Klang zu Folge hat, umgangen. Die Tonhöhe und die Verwendung der Vokale ist in Neutral sowohl bei Männern, als auch bei Frauen uneingeschränkt. Innerhalb der CVT wird der Dynamikumfang in eine Skala von 1-10 unterteilt. Im Ganzen betrachtet befindet sich der Mode im leiseren bis mittellauten Bereich, das heißt eine Lautstärke im Spektrum von 1 – 4, nur in höheren Stimmlagen ist eine Steigerung der Lautstärke erzielbar. Die Klangfarben sind als schier unbegrenzt zu bezeichnen, da es unendlich viele Möglichkeiten gibt, die Form des Ansatzrohres zu variieren, was bei allen vier Modes der Fall ist. Trotzdem dürfen sich die Klänge beim Singen nicht erzwungen anfühlen, denn sonst besteht die Gefahr einer Überbeanspruchung der Stimme. (vgl. Sadolin 2010, S. 87-95)

Möchte eine Sängerin, ein Sänger einen klassischen Klang im Mode Neutral hervorbringen, gelingt dies durch den Einsatz des Twangs in Kombination mit einer dunklen Klangfarbe. Das heißt, der Kehlkopf wird gesenkt, der Twang aber aufrechterhalten und nimmt somit weiterhin eine tragende Rolle im Klang ein. Dadurch erhält der Ton eine dunkle Färbung, welche eines der wesentlichen Klangideale für diese Stilrichtung ist.

3.2.6.2. Curbing

Dieser Mode zeichnet sich durch seinen halb-metallischen Klang aus. Im Vergleich zu Overdrive und Edge wird Curbing eine gewisse Feinheit zugeschrieben, wobei er dennoch satter klingt als Neutral. Die deutsche Übersetzung des Wortes „to curb“ bedeutet, etwas zu dämpfen, drosseln, einzuschränken, oder im Zaum zu halten (vgl. Pons Wörterbuch 2001, S. 270). Genau diese Verben beschreiben die stimmliche Situation, die vor dem Singen in Curbing erreicht werden muss. Die Autorin nennt diesen Moment „Hold“. (vgl. Sadolin 2010, S. 96)

„Curbing kann man finden, indem man die Luft anhält und die Stütze kräftig einsetzt [...] als ob etwas den Kehlkopf hält, als wenn eine Art Druck ausgeübt

wird, oder als ob etwas in einer bestimmten Position festgehalten wird. Dieses Gefühl wird als Hold bezeichnet.“ (Sadolin 2010, S. 97)

- Hörbeispiel 13: Curbing

Der Klang selbst darf sich jedoch nicht gepresst oder gedrückt anhören. Er soll klar wahrgenommen werden und trotzdem das Klagende hervorbringen. Die Wichtigkeit, den Hold vor dem Singen zu erzielen, soll hier nochmals explizit erwähnt werden. Dieses Gefühl könnte so beschrieben werden, dass eine Sängerin, ein Sänger sich vorstellt husten zu müssen und genau in diesem Zustand bleibt, oder sie bzw. er stelle sich vor beim Singen angewidert zu sein, um so dieses Gefühl des Klagenden zu erreichen. Im besten Fall automatisiert sich diese Voraussetzung und kann durch gezieltes Üben als elementarer Teil des Modes eingesetzt werden. Im schlechtesten Fall verliert man den Hold und driftet entweder in die Richtung Nicht-metallisch oder entgegengesetzt ins Voll-metallische ab. Genau aus diesem Grund wird Curbing von Sängerinnen und Sängern oftmals als schwierigster Mode angesehen. Auch hinsichtlich der Lautstärke und der Klangfarbe lässt sich dieses Phänomen beobachten. Der Mode ist eher im mittleren Bereich angesiedelt, das heißt wird zu leise gesungen bzw. wird der Klang dunkler, besteht die Gefahr das Metall zu verlieren, wird zu laut gesungen, landet die Sängerin, der Sänger in Overdrive oder Edge. Die Lautstärke bei Curbing wird in einem Spektrum von 4 – 7 angegeben. Was die Tonhöhe betrifft, gibt es hier weder für Frauen noch für Männer Grenzen. Frauen wählen den Mode eher dann, wenn ihnen Overdrive zu laut wäre, oder sie auch eine höhere Range erreichen wollen, als dies in Overdrive möglich ist. Nach unten hin gibt es keine Einschränkungen. Gesangsausübende müssen jedoch damit rechnen, dass der Klang flacher wird. Bezüglich der Vokale ist besonders darauf zu achten, dass die Aussprache exakt durchgeführt wird, vor allem bei den Vokalen, die in der fragten Struktur in der deutschen Sprache nicht vorhanden sind. (vgl. Sadolin 2010, S. 96-100)

„In tiefer Stimmlage können alle Vokale benutzt werden. Je höher man jedoch singt, desto größer wird die Notwendigkeit, die Vokale in Richtung EE (wie in Tee), OO (wie in oder CE (wie franz. „vin“ oder e in Hacke) zu verändern, um weiter in Curbing singen zu können.“ (Sadolin 2010, S. 100)

Trotz der Tatsache, dass es bei hoher Stimmlage nur drei Vokale gibt, macht es den Anschein, als ob bei Curbing mehr Vokale zur Auswahl stehen als bei Overdrive und Edge. Dies ist damit zu begründen, dass der Vokal CE mit vielen verschiedenen Klängen eingesetzt werden kann, aber sein Ende immer, wie im Zitat beschrieben, beispielsweise mit dem Klang des französischen Wortes *vin* findet. Bei den Vokalen I und U ist die Etablierung des Holds von enormer Bedeutung, da vor allem Frauen hier das Metallische im Klang einbüßen und so ungewollt im Mode Neutral landen. Im Gegensatz dazu besteht bei den Vokalen Æ und OH die Gefahr, bei zu hoher Lautstärke in den Mode Overdrive abzudriften. Deshalb ist hier die Änderung von Æ zu EE und OH zu CE erforderlich und dies zusätzlich in einer eher leisen Lautstärke, bis die Vokale ausreichend beherrscht werden. In wieweit die Vokale verändert werden müssen, ist von Sängerin zu Sängerin und Sänger zu Sänger verschieden, manche müssen diese Vokaländerung vermehrt anwenden bzw. üben und können bei der richtigen Anwendung wieder nachlassen, andere brauchen von Anfang an weniger Vokalveränderungen durchzuführen. Wichtig im gesamten Mode Curbing ist, dass niemals mit Nebenluft gesungen werden darf, da dies erhebliche Stimmschäden und Schmerzen verursachen würde. (vgl. Sadolin 2010, S. 100-105)

3.2.6.3. *Overdrive*

Overdrive ist einer der beiden voll-metallischen Klänge. In diesem Mode kann man nicht mit Nebenluft singen, so wie es bei Neutral mit Hauch der Fall ist. Charakteristisch zeichnet er sich durch seine Lautheit und Direktheit aus. Deshalb wird er auch sowohl von Frauen, als auch von Männern gewählt, wenn diese in tiefer Stimmlage bzw. in hohen Lautstärken singen. In der populären Musik findet Overdrive beispielsweise bei Rockmusik seine Anwendung, da diese einen hohen Anteil an Metall fordert und einen gewissen Lautstärkegrad mit sich bringt. Im klassischen Gesang findet sich Overdrive vor allem bei Männern, welche laut singen seine Verwendung, manchmal auch bei Frauen in eher tieferen Stimmlagen. (vgl. Sadolin 2010, S. 106)

Den Entschluss für diese Bezeichnung fasste Sadolin durch die Betrachtung des Overdrive-Effektes bei elektrischen Gitarren, der in Michael Dickreiter's Handbuch für Tonstudioteknik als „Verzerrungen wie ein Röhrenverstärker“ beschrieben wird

(Dickreiter 2008, S. 76), und der deutschen Übersetzung des Wortes, was so viel bedeutet wie Schnellganggetriebe bei Autos. Um den Mode gesund aufzubauen, das heißt den voll-metallischen Klang zu finden, ist die Durchführung des sogenannten „Biss“ von großer Bedeutung. Der Biss kann auf viele verschiedene Arten und Weisen gefunden werden. Im Folgenden werden nun einige von der Autorin angeführte Möglichkeiten beschrieben. Zwischen Ober- und Unterkiefer bleibt ein Platz von einer Fingerbreite, wie es in Abbildung 16 zu sehen ist. Der Unterkiefer muss im Verhältnis zum Oberkiefer immerzu nach hinten versetzt sein. Auf keinen Fall darf eine Lockerheit zu spüren sein, da sonst das Metallische im Klang verloren geht und der Mode Neutral die Folge ist. Es wirkt so, als ob die Sängerin, der Sänger selbst auf einen Finger beißt, dieser anschließend entfernt wird, doch die Stellung der Zähne einen gewissen Abstand beibehalten und somit der Biss vorhanden bleibt. (vgl. Sadolin 2010, S. 106-107)

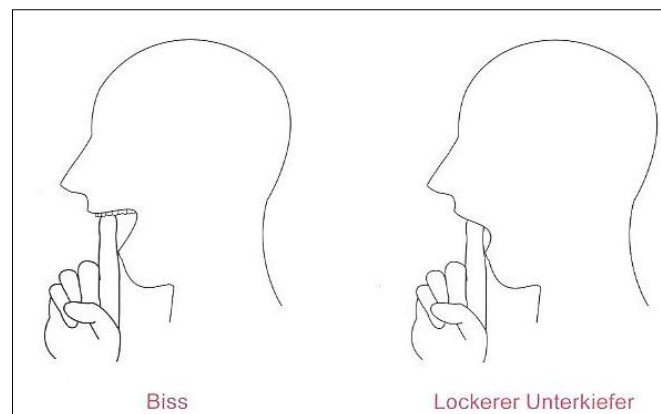


Abbildung 16: Der Biss (Sadolin 2010, S. 109)

Als weiteres Beispiel zur Findung des Bisses gilt die Vorstellung, zwischen den Backenzähnen des Ober- und Unterkiefers sind Gummibänder fixiert, welche weiter gestreckt werden müssen, ohne den Unterkiefer dabei zu bewegen. Hierbei wird eine Anspannung des Kiefergelenks spürbar. Ist es der Fall, dass der Biss verloren geht und damit auch der Mode Overdrive, kann dies nach einem Einschnitt in der Stimme klingen und dazu schmerzhaft und ungesund sein. (vgl. Sadolin 2010, S. 108)

Overdrive ist der erste Mode mit Grenzen hinsichtlich der gesungenen Tonhöhe. Bei Frauen liegt diese bei D2/Eb2 und bei Männern bei C2. Trotz dieser Einschränkung gilt für beide Geschlechter folgende Devise: je höher gesungen wird, desto besser tritt der

Charakter von Overdrive in den Vordergrund. Aber auch die Lautstärke erhöht sich mit einer hohen Range, welche von mezzoforte bis fortissimo reicht, das heißt im Spektrum von 7 – 10 auf der Lautheitsskala anzusiedeln ist. Auch für die Änderung der Klangfarbe gibt es hier wieder unzählige Möglichkeiten, doch am einfachsten funktioniert dies in eine helle Richtung mit mehr Twang auf der Stimme. Zu guter Letzt werden auch die Vokale bei hoher Stimmlage in *Æ* und *OH* abgeändert, dies ist jedoch nur bis zu einer bestimmten Höhe möglich, darüber hinaus müssen sie zur Gänze von den Vokalen ersetzt werden, wie beispielsweise beim Ausruf „Hey Baby“ welches sich zu „H*Æ* B*Æ* – B*Æ*“ ändert. (vgl. Sadolin 2010, S.109-115)

- Hörbeispiel 14: Overdrive

Zusammenfassend ist zu erwähnen, dass bei diesem Mode die Suche nach dem Zentrum viel anstrengender und energieraubender ist, als das Singen im bereits gefundenen Kern.

3.2.6.4. Edge

Dieser Mode wurde von Cathrine Sadolin früher als „Belting“ bezeichnet, der das laute Singen umschreiben sollte, doch der Begriff beschreibt mittlerweile zu viele gesangliche Phänomene, wodurch Verwirrungen bzw. Verwechslungen bei den Sängerinnen und Sängern entstehen. Er wurde beispielsweise für einen Curbing Klang, oder auch für einen Overdrive Klang verwendet. Karin Ploog, Sängerin und Dozentin an der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg, beschreibt „Belting“ beispielsweise wie folgt:

„In Deutschland ist man sehr oft der Meinung, „Belten“ (so nennen sie hier das Heraufziehen der Bruststimme in eine Lage, in der dieselbe nun überhaupt nichts zu suchen hat) sei der „Popeffekt“ schlechthin. OK, wenn du damit so ein bis zwei Jahre, falls überhaupt, singen willst, dann nur zu ... für mich ist die Befürwortung einer solchen „Technik“ verantwortungslos und schlechthin Körperverletzung. Dich trifft es – nicht den Gesangslehrer oder die Leute, die solch einen Blödsinn jungen SängerInnen erzählen wollen.“ (Ploog 1999, S. 11)

Dieses Zitat zeigt nicht nur die Verwendung des Begriffes, sondern auch die damit verbundene Abneigung und Abwehrhaltung gegen einen Gesangsstil, der sich vielleicht nicht gesund anhört. Deshalb wird die Meinung vertreten, dass er auch ungesund sein muss und somit strengstens davon abzuraten ist.

Mittlerweile wird die Bezeichnung Belting von der Autorin durch das Synonym Edge, welches hier als kraftvoll verstanden werden soll, ersetzt. (vgl. Sadolin 2010, S. 116-117). Um Edge auszumachen, ist der ausgeprägte Twang auf dem Kehlkopftrichter erforderlich. Wird der Kehlkopftrichter durch ein dichtes Zusammenführen der Stellknorpel hin zum Kehlideckel noch weiter verengt, entsteht ein scharfer und penetranter Klang, den Sadolin als ausgeprägten Twang bezeichnet. Ein übertriebener Twang kann mit dem Schnattern einer Ente verglichen werden. (vgl. Sadolin 2010, S. 159-160) „Je kleiner die Öffnung, desto schärfer der Ton. Mit dem ausgeprägten Twang kann man die Lautstärke um 10-15 Dezibel steigern.“ (Sadolin 2010, S. 117)

Wurde der ausgeprägte Twang gefunden, gilt es die Zunge breiter zu machen und mit einer hohen Lautstärke zu singen, um einen hellen Klang und damit das Metallische zu erzeugen. Dazu sollten der Kehlkopf noch weiter angehoben und die Mundwinkel nach hinten gezogen werden wie beim Lächeln. Ein weiterer wichtiger Punkt zur Findung von Edge ist die Vermeidung des lockeren Unterkiefers, wie auch schon beim Mode Overdrive, da sonst die Gefahr besteht, den ausgeprägten Twang erst gar nicht zu finden, oder ihn wieder zu verlieren und somit auch in einen nicht - metallischen Mode zu rutschen. Wie schon erwähnt hat Edge viel Metall im Klang, was ihn zu einem voll-metallischen Mode macht, und er kann von beiden Geschlechtern über den ganzen Tonumfang verwendet werden. Frauen verwenden ihn tendenziell, wenn sie das Limit D2 von Overdrive überschreiten möchten. (vgl. Sadolin 2010, S. 118-122)

Edge ist der Mode mit der höchsten Lautstärke, das heißt im Spektrum 7-10 der Lautstärkenskala, und auch hier gilt die Devise, je höher gesungen wird, desto lauter, schriller und schärfer ist der Klang. In diesem Lautstärkenbereich müssen auch die Vokale zunehmend getwangt und in Richtung EE (wie in Tee), Æ (wie in Fell), Ä (wie in lässig) und Ö (wie in Öl) umgewandelt werden. Damit der ausgeprägte Twang nicht verloren geht und die Vokale in diesem Mode gefunden werden können, sind die Seiten der Zunge an den oberen Backenzähnen zu positionieren, und die Zungenspitze zeigt nach unten. Zu Beginn ist es empfehlenswert, die Zungenstellung sowie die Aussprache der Vokale überspitzt darzustellen, um so die attraktivste Stellung für Edge zu finden. Die Klangfarbenänderung bringt nur dann Schwierigkeiten mit sich, wenn Sänger und Sängerinnen diese dunkler gestalten möchten. Der Verlust des Metallischen kann sehr

schnell auftreten, wenn man die drei Grundprinzipien nicht vollkommen beherrscht, bzw. den Mode Edge nicht ausreichend verinnerlicht hat. Deshalb sollte diese Änderung nur von erfahrenen und routinierten Sängern und Sängerinnen durchgeführt werden, die die Grenzen der Klangfarbengestaltung in diesem Mode vollkommen zu beachten und umzusetzen wissen. (vgl. Sadolin 2010, S. 122-127)

Der Mode Edge findet seinen Anwendungsbereich in der populären Musik vor allem dort, wo in hoher Lautstärke und in hoher Stimmlage gesungen wird. Dies führt ebenso zu einem Verlangen nach Metall im Klang. Beispiele hierfür wären etwa Rock, Gospel oder auch kraftvolle Soulmusik, wie die von Whitney Houston. Im klassischen Gesang wird Edge nur von Männern angewendet, wenn diese in hoher Stimmlage sehr laut singen möchten. Frauen hingegen verwenden diesen Mode nicht. Dennoch birgt die Anwendung einige Gefahren, da ohne vorhandene Kontrolle des Modes, die vollkommene Beherrschung der drei Grundprinzipien, die Gewohnheit der Stimme an den klassischen Klang und das Beachten der Grenzen erhebliche Stimmschäden auftreten können. (vgl. Sadolin 2010, S. 117,124)

- Hörbeispiel 15: Edge

Es folgt nochmals ein kurzer Überblick über die wichtigsten Punkte, welche im Zusammenhang mit Edge unbedingt unterlassen werden sollten.

Die Nebenluft auf der Stimme muss vollkommen gemieden werden, sowie eine dunkle Klangfarbe bei mangelhafter Übung. Um Brüche zu vermeiden, ist bei hoher Lautstärke die ausreichende Stütze von enormer Wichtigkeit. Vor allem aber darf beim Singen in Edge nicht zu viel Energie aufgewendet werden. Wird mit den Vorgaben und Richtlinien richtig umgegangen, benötigt das Singen im Zentrum des Modes Edge nicht mehr oder weniger Energie als bei all den anderen Modes.

3.3. Die Anwendung und das Zusammenspiel der vier Vocal-Modes

Nach der Erläuterung und Findung der einzelnen Modes, beschäftigt sich das nun folgende Kapitel mit dem Zusammenspiel aller vier und wird eine Erweiterung der schon vorhandenen Erkenntnisse bzw. neue Perspektiven auf die Thematik bringen. Für einen leichteren Einstieg sei auf die Abbildung im Anhang 1: zusätzliche Abbildungen „Die vier Vocal-Modes und ihre Kriterien“ als zusammenfassende Darstellung verwiesen.

3.3.1 Der Wechsel zwischen den Modes

Wurden nun die einzelnen Vocal-Modes soweit verinnerlicht und trainiert, ist es möglich ohne unbeabsichtigte Brüche, oder Stimmschäden, zwischen den Modes zu wechseln. In diesem Fall wird der Bruch auch als stilistisches Mittel eingesetzt und zählt zu den stimmlichen Effekten, wie im Kapitel 3.4.7. Brüche noch genauer erläutert wird. Um diesen Übertritt bestmöglich zu vollziehen, ist es laut Cathrine Sadolin hilfreich, sich der sogenannten Übungsvokale zu behelfen. Sie dienen dazu, die Grenzen der Modes bezüglich ihrer Tonhöhe, Lautstärke, Klangfarbe und der Vokale genauestens kennen zu lernen und sich dadurch innerhalb der Modes frei bewegen zu können. Die Verfasserin gibt für jeden Mode einen Vokal an, beginnend mit Neutral mit Hauch und dem Vokal A, der leise mit Nebenluft gesungen und mit nicht metallischem Ansatz dargebracht werden soll. Neutral ohne Hauch gibt den Vokal U vor, mit einem klassisch gefärbten Klang und einem halb-metallischen Ansatz. Curbing hat den Vokal OO als Übungsvorgabe, der mittellaut mit einem halb-metallischen Ansatz und einem wehmütigen Klang geübt werden soll. In Overdrive wird der Vokal Æ laut, mit einem voll-metallischem Ansatz und seinem rufenden Charakter, verwendet. Zu guter Letzt wird im Mode Edge auf den Vokal EE zurückgegriffen, der laut ebenfalls mit voll-metallischen Ansatz und den Eigenschaften eines Schreis umgesetzt werden sollte. (vgl. Sadolin 2010, S. 131)

- Hörbeispiel 16: Die Übungsvokale der Modes für die Übergänge

Beherrschen Sänger und Sängerinnen die Anforderungen der Übungsvokale, ist das nächste Ziel, unhörbar zwischen den Modes zu wechseln. In diesem Fall gilt es zu beachten, welche Vokale in dem zu singenden Mode verwendet werden dürfen und

welchen klanglichen Charakter dieser aufweist, denn bei zwei Modes, die zu weit voneinander entfernt sind, muss ein sogenannter assistierender Mode dazwischen eingesetzt werden. Ein Beispiel dafür wäre der Übergang von Curbing zu Overdrive. In Curbing wird der Vokal EE gesungen, dieser führt zum Mode Edge, da auch hier der Vokal verwendet werden kann. Der Vokal EE wird zu Æ geändert und somit ein unhörbarer Wechsel zu Overdrive ermöglicht. (vgl. Sadolin 2010, S. 132-133)

- Hörbeispiel 17: Übergang von Curbing zu Overdrive

3.3.1.1. Die Relevanz der Kriterien Tonhöhe, Klangfarbe und Lautstärke beim Wechsel der Modes

Es ist zu berücksichtigen, welche Modes aufgrund der Tonhöhe für einen Song in Betracht gezogen werden können und ab welchem Zeitpunkt ein Wechsel notwendig wird.

„Beim Üben der Wechsel zwischen den Modes ist es wichtig, sich der Tonhöhe sehr bewusst zu sein. Soll der Übergang unhörbar sein, dann sind einige Tonhöhenbereiche innerhalb der unterschiedlichen Modes besser für den Wechsel geeignet als andere. [...] Je höher man singt, desto deutlicher werden die Unterschiede zwischen den Modes. Deshalb wird es mit steigender Tonhöhe immer schwieriger, unhörbar zwischen den Modes zu wechseln.“ (Sadolin 2010, S. 135)

In der Populärmusik werden vor allem metallische Klänge verwendet, was bei der Wahl nur eines Modes dazu führen kann, sich bezüglich der Klangfarbe ständig in seinen Grenzbereichen zu befinden, da in manchen Modes der gesungene Bereich an der Grenze angesiedelt ist, aber bei einem anderen Mode wiederum genau das Zentrum bildet. Hier ist es sinnvoll die Modes einander anzupassen, um somit einen unhörbaren Übergang zwischen den Modes zu erreichen und den für das zu Singende einfachsten Mode auszusuchen. Die Wahl des Modes hängt nun davon ab, bei welchen am nächsten des Zentrums gesungen werden kann, damit anschließend dem Experimentieren mit der Klangfarbe nichts im Wege steht. Soll nun der Wechsel unhörbar vonstatten gehen, um einen einheitlichen Klang der Stimme zu erzielen, kann dies am besten durch eine dunkle Klangfarbe erreicht werden. Im klassischen Gesang wird dieses Verfahren häufig angewendet, wodurch hier die Übergänge verborgen bleiben. Bei metallischen Klängen, vor allem im popularmusikalischen Bereich, ist es andererseits zu empfehlen in eine

hellere Richtung zu ändern, da bei fast allen Modes eine dunkle Klangfarbe in hoher Stimmlage nicht möglich ist. Es ist also von vornherein anzuraten, sich als Sängerin und Sänger zu überlegen, welche Tonhöhen in einem Lied erreicht werden müssen, um erstens die passenden Modes zu wählen und zweitens in hoher Lage leichter und ohne hörbare Wechsel singen zu können. (vgl. Sadolin 2010, S.139-140)

Die nun folgende Abbildung soll einen Überblick über die Anwendungsbereiche der einzelnen Modes bezüglich ihrer Klangfärbung geben und im Anschluss durch ein Zitat der Autorin erläutert werden.

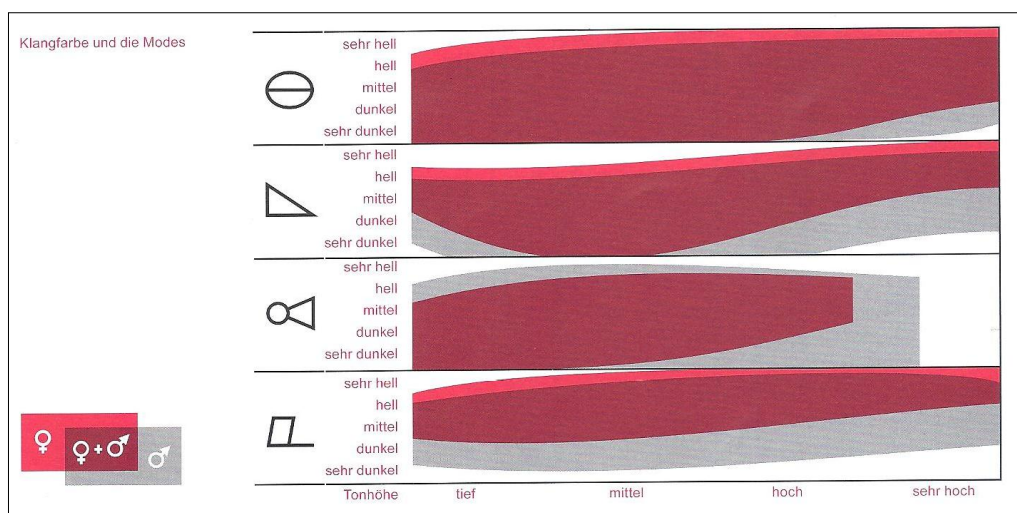


Abbildung 17: Die Klangfarbe und die Modes beim Wechsel (Sadolin 2010, S. 139)

„[...] Die Übersicht zeigt ebenfalls, dass mit steigender Tonhöhe zunehmend hellere Klangfarben realisiert werden können [...]. Je tiefer man singt, desto dunklere Klangfarben werden möglich. Möchte man zum Beispiel eine sehr dunkle Klangfarbe in tiefer Stimmlage haben, dann kann man zwischen Neutral, Curbing und Overdrive wählen. Wenn man in mittlerer Stimmlage eine sehr helle Klangfarbe wünscht, dann kann man zwischen Neutral, Curbing und Edge wählen. Eine dunkle Klangfarbe in hoher Stimmlage kann von Frauen nur in Neutral realisiert werden, während Männer alle vier Modes zur Auswahl haben.“ (Sadolin 2010, S. 139)

Beim nun folgenden Faktor Lautstärke gilt die Regel: je metallischer der Mode ist, umso höher kann die Lautstärke ausgeführt werden. Im Gegensatz dazu gilt, je weniger Metall in einem Mode vorhanden ist, desto leichter ist es, einen leisen Klang zu erzeugen. Die nun folgende Grafik zeigt die vier Modes im Bezug auf die zu erreichende Lautstärke in den unterschiedlichen Tonhöhen.

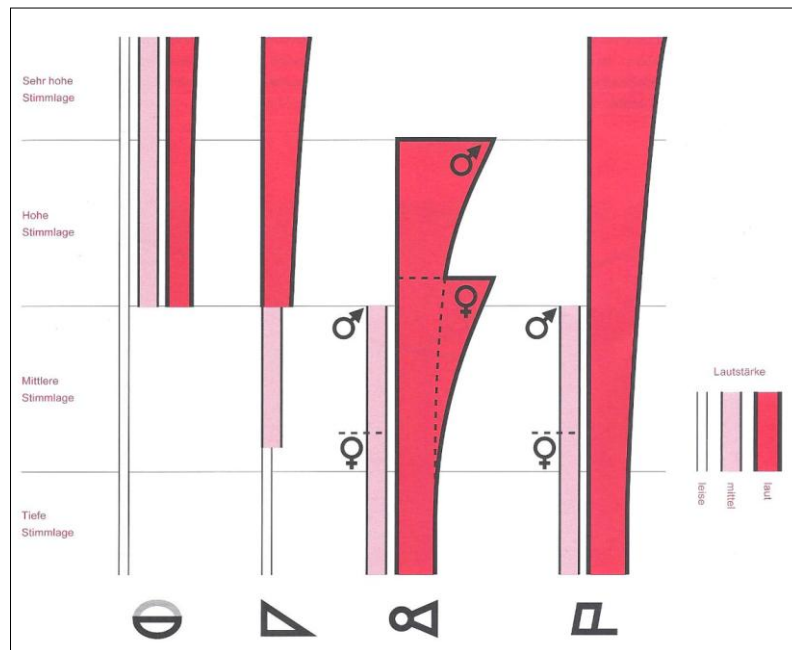


Abbildung 18: Übersicht über die Lautstärke der Modes im Bezug auf die Tonhöhe (Sadolin 2010, S. 141)

Im Mode Neutral können über den kompletten Stimmumfang leise Klänge erzeugt werden. Ab der hohen Stimmlage sind alle Lautstärkenverhältnisse erreichbar, das heißt leise, mittlere und laute Töne können gesungen werden. In Curbing ist die Lautstärke im Verhältnis zur Tonhöhe ansteigend. Bei tiefer Stimmlage kann leise gesungen werden, bei mittlerer Stimmlage ist auch die Lautstärke im mittleren Bereich, und ab der hohen Stimmlage ist der Klang laut. In Overdrive ist es sowohl in tiefer, als auch in mittlerer Stimmlage möglich in mittlerer und in hoher Lautstärke zu singen. „Direkt vor dem Tonhöhenlimit in Overdrive wird die Lautstärke unverhältnismäßig hoch. [...]“ (Sadolin 2010, S. 142)

Edge bietet wie Overdrive ebenfalls die Möglichkeit, in tiefer Stimmlage entweder mit mittlerer oder lauter Lautstärke zu singen. Dennoch ist es hier ebenso wie bei allen anderen metallischen Modes, je höher gesungen wird, desto höher steigt die Lautstärke. Etliche Gesangsausübende sind der Meinung, dass zur Erreichung eines harmonischen Klanges bis in die hohe Stimmlage nur ein Mode anzuwenden ist. Doch genau das Entgegengesetzte ist der Fall. Soll nun ein harmonischer Klang entstehen, ist es von Nöten unterschiedliche Modes anzuwenden. Dies zeigt sich vor allem bei der mittleren Lautstärke sehr deutlich, wenn diese über die gesamten Stimmlagen ausgeführt werden soll. Sind nun die Wechsel, bzw. der passende Mode für das zu Singende im muskulären

Gedächtnis gespeichert, kann der Sänger, die Sängerin einen Schritt weiter Richtung Kombiniierungsmöglichkeiten gehen. Dies bedeutet, dass die verschiedenen Lautstärken mit dem dazu passenden Mode zusammengeführt werden. Daraus folgen vier Lautstärkekombinationen, welche durch effizientes Üben dafür verantwortlich sind, dass das häufigste gesangliche Problem bezüglich der Lautstärke beseitigt werden kann. Zum besseren Verständnis seien hier drei dieser vier Kombinationen als Klangbeispiel angeführt. (vgl. Sadolin 2010, S. 141-148)

- Hörbeispiel 18: Steigern der Lautstärke
- Hörbeispiel 19: Reduzieren der Lautstärke
- Hörbeispiel 20: Reduzieren und Steigern der Lautstärke

Gelingt einer Sängerin, einem Sänger nun der Wechsel zwischen den Modes unter Berücksichtigung aller Kriterien unhörbar und ist er ebenfalls im muskulären Gedächtnis abgespeichert, kann die letzte Erweiterung der Technik, und zwar die Stimmeffekte angegangen werden.

3.4. Die stimmlichen Effekte als letzter Baustein der CVT

Als Effekte werden jene klanglichen Eigenheiten bezeichnet, die auch autonom eingesetzt werden, das heißt keine zwingende Verbundenheit mit der Melodie oder dem Text aufweisen. In vielen Fällen behelfen sich Künstler auch der Effekte, um den Wiedererkennungswert der eigenen Stimme zu erhöhen. Diese Charakterzüge in der Stimme gelten oft als stilprägend für ganze Generationen von Sängerinnen und Sänger. Cathrine Sadolin hat im Bezug auf die Effekte Bedingungen bzw. allgemein gültige Richtlinien aufgestellt, da dieser Bereich des Gesangs nur von erfahrenen Gesangsausübenden durchgeführt werden sollte. Bevor also an das Arbeiten mit Effekten nur ansatzweise gedacht werden kann, ist es unbedingt notwendig, die drei Grundprinzipien zu beherrschen. Danach gilt es, ohne gesangliche Probleme in den Modes zu arbeiten, um in weiterer Folge die gewünschte Klangfarbe wählen zu können. Als letzte Instanz folgt die Wahl des jeweiligen Effekts, wobei der bewusste Umgang mit seinen Grenzen zu beachten ist. Abgesehen von dem Wissen um die physiologische Entstehung der Effekte, welche ebenso wie die Klangfarbe im Ansatzrohr gebildet werden, sollte ein Effekt spontan wirken und im Bezug zur Gefühlslage der Sängerin, des Sängers entsprechen. Die von der Autorin angeführten Effekte Distortion, Creaks und Creaking, Rattle, Growl, Grunt, Schreie, beabsichtigte Brüche, Hauch auf der Stimme, Vibrato und Ornamentierungstechnik, teilt sie je nach ihrer Bildung im Ansatzrohr in sogenannte Entstehungsebenen. (vgl. Sadolin 2010, S. 177-178)

„Erste Ebene: Die Ebene der Stimmlippen. Hier entstehen Creaks und Creaking, Hauch auf der Stimme, Hammervibrato und Ornamentierungstechnik.

Zweite Ebene: Die Ebene der Stimmfalten (bzw. falschen Stimmlippen). Hier wird Distortion erzeugt.

Dritte Ebene: Die Ebene der Stellknorpel und alles, was darüber liegt. Hier werden Röcheln und Grunt erzeugt.

Grunt, Schreie, Brüche und Kehlkopfvibrato werden in einer Kombination der verschiedenen Ebenen erzeugt.“ (Sadolin 2010, S. 177)

Im Zusammenhang mit den Effekten tritt einer der Leitsprüche der CVT besonders stark in Kraft, da dieses Phänomen bei nicht richtiger Ausübung zu schweren stimmlichen Schäden führen kann. Somit gilt es stets zu beachten, dass sich das Singen niemals unangenehm anfühlen darf und unbedingt auf die Signale des Körpers zu hören ist.

Die nun folgenden Zeilen beinhalten die ausführliche Beschreibung der einzelnen Effekte anhand ihrer Entstehung, Findung, Umsetzung und der Zuordnung des passenden Modes, wobei auf den Effekt Hauch auf der Stimme verzichtet wird, da dieser bereits im Kapitel 3.2.6.1. Neutral seine Erläuterung findet.

3.4.1. Distortion

Der Effekt Distortion, welcher vor allem aus dem Bereich der E-Gitarrenmusik bekannt ist und in diesem Fall als Verzerrung mit einstellbaren Eigenschaften (vgl. Dickreiter 2008, S. 76) beschrieben wird, findet auch im Gesang seine Verwendung. Er ist in allen vier Modes anwendbar, hat sich aber somit auch den Gegebenheiten und Voraussetzungen der einzelnen Modes zu beugen. Bei diesem Effekt gibt es zwei Möglichkeiten des Einsatzes. Einerseits die reine Distortion, welche nur als Geräusch und gänzlich ohne Ton produziert wird, andererseits eine Mischung aus Geräusch und Ton, wobei das Verhältnis des Mischgrades der Sängerin, bzw. dem Sänger und deren jeweiligem individuellen Gebrauchsfeld obliegt. Erzeugt wird dieser Effekt mit Hilfe von Schwingungen der falschen Stimmlippen, da diese keine elastische Schleimhaut besitzen und dadurch nicht so schnell schwingen können wie die echten Stimmlippen. Dieser Vorgang hat eben das gewünschte verzerrte Geräusch und eine hohe Lautstärke zu Folge. (vgl. Sadolin 2010, S. 179)

Bei der Erzeugung von Distortion gleitet die Hinterzunge an die hintere Wand des Rachens und führt zu einem Kitzelgefühl in Ohren und Gaumen, jedoch darf es niemals die echten Stimmlippen stören. Ist es einer Sängerin oder einem Sänger nun möglich, dieses Geräusch ausschließlich mit den falschen Stimmlippen zu produzieren, wird auf den gesungenen Ton die Distortion gesetzt und somit ein Verschmelzen dieser beiden Faktoren herbeigeführt.

- Hörbeispiel 21: Distortion

Das Fundament für die gesunde Etablierung des Effekts im Zusammenhang mit dem gewählten Mode hängt besonders von der exakten Anwendung und Einstellung von eben diesem ab. Zu Beginn ist es empfehlenswert jenen Mode zu wählen, der bei allen Einstellungen am leichtesten durchzuführen ist, um Distortion im Zentrum des Modes zu erreichen.

3.4.2. Creaks und Creaking

„Creaks und Creaking werden auf der Ebene der Stimmlippen erzeugt. Das sehr feine knarrende Geräusch (Creaking) entsteht durch unregelmäßige Schwingungen der Stimmlippen.“ (Sadolin 2010, S. 187)

Creaks können dadurch produziert werden, dass sich der Sänger oder die Sängerin sich auf das Singen eines metallischen Modes vorbereitet, die Lautstärke aber soweit herabgesetzt wird, dass nur ein knarrendes Geräusch zu hören ist. Wird die Lautstärke erhöht, geht der Effekt verloren und ein reiner Ton ist die Folge, was in der Popularmusik gerne am Anfang oder am Ende einer Phrase verwendet wird. Dieser Effekt findet vor allem in Neutral und Curbing seine Verwendung und klingt folgendermaßen.

- Hörbeispiel 22: Creaks

Im Gegensatz dazu ist Creaking, wie Distortion auch, eine Mischung aus Ton und Geräusch. Am besten kann er durch nicht korrekt durchgeführte Wechsel zwischen zwei Modes, beispielsweise Neutral und Curbing, gefunden werden. Dabei entstehen unregelmäßige Schwingungen der Stimmlippen, die zu einem wie verletzt klingenden Mischklang aus Geräusch und Klang führen. Auch hier ist es notwendig die Lautstärke entsprechend niedrig oder hoch zu halten, um den Effekt nicht zu verlieren. (vgl. Sadolin 2010, 187-188)

- Hörbeispiel 23: Creaking

3.4.3. Rattle

Rattle oder Röcheln, wie dieser Effekt im Deutschen genannt wird, bildet sich weiter hinten im Ansatzrohr. Hierbei wird der Bereich um die Stellknorpel und darüber, das heißt der Hinterzunge und des weichen Gaumens in Schwingung gebracht. Wird er allein angewendet, klingt es etwas weniger streng als es bei Distortion der Fall ist. Durch seine Kombinationsmöglichkeiten mit anderen Effekten kann sein Charakter noch zusätzlich verstärkt werden. (vgl. Sadolin 2010, S. 191)

- Hörbeispiel 24: Rattle

3.4.4. Growl

Dieser der Distortion ähnliche Effekt, jedoch in etwas milderer Form, weist ebenfalls einen verzerrten Klang bzw. eine Art Knurren auf. Der Kehldeckel wird nach hinten gekippt und verdeckt somit fast gänzlich die Stimmlippen, was wiederum ein Schwenken der Stellknorpel gegen den Kehldeckel nach sich zieht, wodurch ein rollender Klang zustande kommt.

- Hörbeispiel 25: Growl

Growl kann in jedem Mode verwendet werden, dennoch ist auch hier wieder die richtige Einstellung und der bewusste Umgang mit den dazugehörigen Kriterien unumgänglich und beeinflusst die Charakteristik des Effekts enorm. (vgl. Sadolin 2010, S. 192-193)

- Hörbeispiel 26: Growl in Neutral mit Hauch
- Hörbeispiel 27: Growl in Neutral ohne Hauch
- Hörbeispiel 28: Growl in Curbing
- Hörbeispiel 29: Growl in Overdrive
- Hörbeispiel 30: Growl in Edge

3.4.5. Grunt

Dieser Effekt weist einen sehr dunklen, aber dennoch kräftigen Klangcharakter auf und wird häufig in tiefer Stimmlage angewendet. Dadurch erlangt eine Sängerin bzw. ein Sänger die Möglichkeit, Emotionen wie Aggression oder Trostlosigkeit optimal darzustellen. Grunt wird vor allem im Stil des Black Metals oder Death Metals eingesetzt, da hier diese Charakterzüge stilprägend sind. Erzeugt wird Grunt, indem der gesamte Kehlkopf, die Stellknorpel, der Kehldeckel und der unterste Teil des Ansatzrohres, welches im besten Fall stark geweitet ist, zum Schwingen gebracht werden, woraus eine Erhöhung der Lautstärke bei sehr tiefen Frequenzen resultiert. Ein gewöhnlicher Ton kann allerdings hierbei nicht produziert werden, da die Stimmlippen normalerweise nicht geschlossen sind. Grunt ist eine der anspruchsvollsten Techniken und deshalb sollte hier mit Bedacht gearbeitet und erprobt werden. Ohne die hundertprozentige Beherrschung der Grundprinzipien, der Modes und ihrer Kriterien, sowie den richtigen Umgang mit diesen und deren Wechsel ist strengstens von der Anwendung abzuraten. Bei der inkorrekten Anwendung würden sofortiger Husten und Augentränen auftreten,

sodass in dem Moment sichtbar wird, dass der Effekt nicht greift. (vgl. Sadolin 2010, S. 196-198)

- Hörbeispiel 31: Grunt

3.4.6. Schreie

Schreie können als laute, oft unerwartete Töne beschrieben werden, die sich von anderen Tönen nicht unterscheiden. Ist eine Sängerin, ein Sänger in der Lage, nach den vorgegebenen Richtlinien in einem Mode zu singen, so ist es auch möglich Schreie zu produzieren. Mit deren Hilfe ist die gesangliche Umsetzung von verschiedenen Emotionen wie Begeisterung, Erschütterung oder Schwäche möglich und können diese und auch verzerrt dargeboten werden. Schreie finden so gut wie in jeder Stilrichtung ihre Verwendung und werden ebenfalls im Ansatzrohr gebildet und verändert, vor allem durch das Zwingen des Kehlkopftrichters. Sie können in allen Modes umgesetzt werden, solange die Gesangsausübenden fähig sind, dabei im Zentrum des Modes zu bleiben und wählen diesen je nach verlangtem Klang und Lautstärke. (vgl. Sadolin 2010, S. 199)

- Hörbeispiel 32: Schrei in Neutral
- Hörbeispiel 33: Schrei in Curbing

3.4.7. Brüche

Diese Technik ermöglicht eine plötzliche Klangänderung während eines Wechsels zwischen zwei Modes, wobei hier immer ein nicht-metallischer Ton vorhanden sein muss. Es wird zwischen beabsichtigten und unbeabsichtigten Brüchen unterschieden. Ist ein Mode noch nicht genug gefestigt, passieren beim Wechsel eben diese sogenannten unbeabsichtigten Brüche, die in späterer Folge zu Stimmschäden führen können. Ist jedoch die Gesangstechnik soweit verinnerlicht, kann der Bruch als Effekt eingesetzt werden und findet in allen Modes seine Anwendung, was wiederum unterschiedlichste Klangfarben, Lautstärken und Vokale gestattet. Nur mit genügend Übung können sich Brüche gesund anfühlen, da diese vor allem in den Grenzbereichen der Modes erzeugt werden. Cathrin Sadolin empfiehlt daher, zumindest die zwei Modes, zwischen denen gewechselt wird, vollkommen zu beherrschen. Es benötigt eine große gesangstechnische Fertigkeit, wo, wann und wie die Brüche vonstatten gehen sollen. Am deutlichsten

werden sie, indem Modes gewählt werden, die sich in ihren Kriterien drastisch voneinander unterscheiden. Ein bekanntes Beispiel dafür, ist das Jodeln. Hierbei wird ein Wechsel zwischen Overdrive und Neutral, meist in Sext- oder Septimsprüngen, ausgeübt, der in seiner Geschwindigkeit variiert wird. (vgl. Sadolin 2010, S. 202-203)

- Hörbeispiel 34: Brüche

3.4.8. Vibrato und Ornamentierungstechnik

Der Effekt des Vibratos wird in zwei Unterkategorien gegliedert. Auf der einen Seite steht das Hammervibrato, welches als eine Art rhythmisches Pochen bei gleich bleibender Tonhöhe anzusehen ist und wie eine Reihe voll-metallischer Tonansätze klingt. Die Stimmbänder bilden diesen Effekt, deshalb wird er in manchen Fällen auch als Stimmbandvibrato bezeichnet. Die wellenförmige Abwandlung betrifft hier vor allem die Lautstärke. (vgl. Sadolin 2010, S. 209)

- Hörbeispiel 35: Hammervibrato

Die andere Seite bildet das sogenannte Kehlkopfvibrato, oder auch Halsvibrato genannt. Wie der Name schon vermuten lässt, wird es durch ein Auf-und Abbewegen des Kehlkopfes erzeugt, was eine Modulation sowohl der Lautstärke, als auch der Tonhöhe zur Folge hat. Dieser Effekt klingt etwas langsamer und hat einen größeren Frequenzumfang als das Hammervibrato. (vgl. Sadolin 2010, S. 209)

- Hörbeispiel 36: Kehlkopfvibrato

Der letzte Effekt, mit dem sich die Autorin näher auseinander setzt, ist die Ornamentierungstechnik, welche von ihr wie folgt beschrieben wird. „Ornamentierungen sind Verzierungen – diese können sowohl melodischer als auch rhythmischer Art sein. Man bezeichnet sie auch als Phrasierungen (im Pop), schnelle Läufe oder (in der Klassik) als Koloraturen bzw. Melismen.“ (Sadolin 2010, S. 213)

Das Erlernen dieses Effekts, ist nicht so aufwändig wie es bei manch anderen der Fall ist. Gefunden werden kann dieser entweder durch das Hammervibrato, oder das Kehlkopfvibrato. Welche Option gewählt wird, obliegt jeder Sängerin und jedem Sänger selbst. Die wirkliche Schwierigkeit hierbei liegt vor allem in der Genauigkeit und

Präzision dieser schnellen Läufe. Es kann dadurch sehr rasch passieren, dass die gesungenen Linien unsauber und unrhythmisch klingen. (vgl. Sadolin 2010, S. 213)

- Hörbeispiel 37: Ornamentierungstechnik

3.5. Die Entstehung von stimmlichen Problemen und ihre Vorbeugung

Stimmprobleme können sich durch verschiedene Anzeichen und Symptome bemerkbar machen und lassen sich auf unterschiedlichste Ursachen zurückführen. Selbst erfahrene Sänger und Sängerinnen sind nicht davor gefeit. Aus diesem Grund ist es sowohl in Cathrine Sadolins Werk als auch für die Betrachtung dieser Arbeit notwendig, einen kurzen Überblick über die Entstehung, die Hilfestellungen bei schon vorhandenen Stimmproblemen, sowie die Vorbeugungsmaßnahmen zu geben.

Das erste Anzeichen für eine Anomalität der Stimme ist in vielen Fällen das Auftreten von Heiserkeit. Mit einem hohen Prozentsatz hat dies seinen Ursprung in einer nicht korrekt angewendeten Technik, oder in Stress, was zu einer Verspannung des Rachens führt. Die Entzündung des Rachenraumes, kann durch das Austrocknen der Stimmlippen, beginnender Infekte, oder Reizungen hervorgerufen werden. Lässt sich die Heiserkeit mit einem der eben angeführten Punkte begründen, so bedeutet dies nicht zwangsweise, dass die Stimme nicht mehr eingesetzt werden darf. Oft kann innerhalb weniger Stunden durch Anwendung von gezielten Übungen und Hilfeleistungen die Verspannung gelöst werden, und die Stimme ist wieder vollkommen funktionstüchtig. Wie diese Hilfestellung auszusehen hat, wird im Verlauf des Kapitels noch genauer betrachtet. Ist jedoch die Heiserkeit ein Anzeichen für beginnende Stimmknotenbildung, Zysten oder sogar Blutungen, sollte nicht leichtfertig damit umgegangen und der professionelle Rat eines Arztes, einer Ärztin eingeholt werden. Wird über einen längeren Zeitraum mit Verspannungen im Rachen gesungen, hat dies das Anschwellen der Schleimhäute und Stimmlippen zur Folge. (vgl. Sadolin 2010, S. 216)

Frederik Husler und Yvonne Rodd-Marling beschreiben in ihrer stimmphysiologisch aufgebauten Literatur ungesunde Zustände im Stimmorgan mit dem Überbegriff der Stimmmüdigkeit.

„Häufig entsteht der Eindruck von Stimmüdigkeit, sowohl für den Singenden wie auch für den Hörenden, einfach nur dadurch, daß Überluft oder pressender Atem zur Austrocknung der Schleimhäute führen, wodurch offenbar die

Schwingungsfähigkeit der Stimmfalten herabgemindert wird.“ (HuslerRodd-Marling 2009, S. 155)

Darüber hinaus führt die Autorin an, dass aufgrund der Schwellung nicht nur die Schwingfähigkeit der Stimmlippen beeinträchtigt ist, sondern auch der Schließvorgang keineswegs ordnungsgemäß ausgeführt werden kann. Dadurch entsteht ein heiserer, dunkler, hauchiger und tiefer Klang. Sänger und Sängerinnen, die mit einer inkorrekten Gesangstechnik in diesem Stadium weiterarbeiten, intensivieren das Phänomen Heiserkeit nochmals eklatant. Das Herauspressen der Töne lässt die schon angespannten Stimmlippen noch mehr anschwellen, sodass ein völliges Ausbleiben der Stimme resultiert. Die Ahnungslosigkeit von Sängern und Sängerinnen bezüglich der fehlerhaften Technik und die Annahme, dass die Stimme trotz der Beeinträchtigung während des Gesangsvorganges funktioniert und somit ohne Bedenken weiter gesungen wird, ist oftmals der Grund für die Bildung von sogenannten Stimmknoten oder Sängerknoten und einen fortwährenden Kreislauf, der eine negative Auswirkung auf den Gesang hat. Cathrine Sadolin empfiehlt in diesem Fall, eine absolute Stimmpause von zehn bis vierzehn Tagen einzulegen und in dieser Zeit sowohl auf das Singen als auch auf das Sprechen und Flüstern zu verzichten. Dieser Schritt ist ihrem Erachten nach der schnellste und einfachste Weg dagegen anzukämpfen und birgt keinerlei Nebenwirkungen. (vgl. Sadolin 2010, S. 216-218)

Im Gegensatz dazu vertritt Günther Habermann bezüglich der Stimmpause folgende Meinung:

„Es ist nicht zweckmäßig, die Stimme mit einem Schweigegebot länger als eine Woche völlig zu schonen. Der Grund liegt darin, daß es für die Muskeln des Kehlkopfs und des Stimm- und Sprechapparats nicht angebracht ist, während längerer Zeit inaktiv zu sein. [...] Wenn man dem Patienten nach einigen Tagen wirklich absoluter Stimmruhe dann mit geminderter Lautstärke das Notwendige wieder zu sprechen gestattet, so soll der Patient jedoch nicht singen.“ (Habermann 1986, S. 208)

Gerade wenn es um die Thematik Flüstern und geringe Lautstärke bei vorhandenen Stimmknötchen und deren Behandlung durch Stimmauszeiten geht, ist Sadolin folgender Ansicht:

„Falls es aus irgendeinem Grund unbedingt erforderlich ist zu sprechen, dann sprich mit Überzeugung und klarer Stimme, mit einer Menge Stützenergie und

ohne Rachenverspannungen. Es ist keine gute Idee zu flüstern oder vorsichtig zu sprechen, da dies oft noch mehr Verspannungen auf der Stimme erzeugt. [...] Es ist schwierig und technisch anspruchsvoll, auf korrekte Weise leise zu sprechen.“ (Sadolin 2010, S. 218)

Die unterschiedlichen Sichtweisen der beiden Autoren lassen sich wohl damit begründen, dass zwischen den Beurteilungen des Verfassers und der Verfasserin über zwanzig Jahre liegen und sich sowohl die Methoden zur Untersuchung und Erforschung von Stimmproblemen weiterentwickelt haben, als auch die daraus resultierenden Ergebnisse neue Erkenntnisse liefern.

Um sich nun außer durch Stimpfpausen, der Sängerknötchen zu entledigen, zeigt C. Sadolin verschiedene Möglichkeiten auf, wobei sie in erster Instanz an die Eigenverantwortung der Sänger und Sängerinnen appelliert. Vor allem die Verspannung des Rachens soll beim Singen, aber auch während der Zeit des Nicht-Sprechens komplett vermieden werden, denn dies ist in jedem Fall immer der Auslöser für jegliche Stimmprobleme. Weiters können körperliche Fitness und Ausdauer trainiert werden, um so den Vorgang des Stützens zu erleichtern, unnötige Belastungen des Stimmbildungsorgans zu vermeiden und die Rückbildung der Knötchen hervorzurufen. (vgl. Sadolin 2010, S. 218-219)

Weitere Möglichkeiten bieten die phoniatische und die logopädische Therapie, sowie in manchen Fällen auch eine medikamentöse Therapieform. Zu allerletzt kann auch die Wahl einer Operation in Betracht gezogen werden, aber auch nur dann, wenn keine andere Form der Behandlung mehr eine Wirkung zeigt. Die Folgen eines operativen Eingriffes stellen eine mögliche Gefahr für die berufliche Existenz eines Sängers oder einer Sängerin dar. Intubationsnarkosen und die daraus resultierende enorme Dehnung der Stimmlippen, oder aber auch die Verwendung von Muskelrelaxantien, können einen Verlust der hohen Töne, oder die nicht mehr mögliche Umsetzung eines fließenden Wechsels der Stimmlagen nach sich ziehen. Bei zystenartigen Knötchen zum Beispiel wäre eine Operation unumgänglich, da hier die Wahrscheinlichkeit einer Besserung durch ein alternatives Heilverfahren sehr gering anzusehen ist. (vgl. Habermann 1986, S. 208, 211)

Doch ganz gleich welche Methode angewendet wird, um Stimmknötchen zu entfernen, ist es unbedingt notwendig, den Sänger oder die Sängerin anschließend mit der richtigen

Technik zu begleiten. Dadurch werden Rückfälle oder das Auftreten von anderen Stimmkrankheiten in Zukunft vermieden, und der Kreislauf des immer wiederkehrenden Problems kann unterbrochen werden.

Ein weiterer Faktor, der sich aufgrund von fehlerhafter Gesangstechnik herausbilden kann, ist die übermäßige Produktion von Schleim an den Stimmlippen. Werden die Schleimhäute vermehrt gereizt, bildet sich automatisch eine Schutzschicht von neuem Schleim an den Stimmlippen, um diese vor dem Austrocknen zu schützen. Dies kann zu einem unangenehmen Halsgefühl führen und die Funktionsfähigkeit des Stimmorgans beeinträchtigen. Ist die Ursache dafür eine beginnende Infektion oder sogar eine Allergie, gilt es nicht die Technik zu verändern, sondern eine medikamentöse Therapie zu beginnen. (vgl. Sadolin 2010, S. 219-220)

Damit Stimmschäden oder Probleme mit dem Stimmorgan gar nicht erst in Erscheinung treten, sind gewisse Präventionsmaßnahmen zu treffen.

„Eine bewußte, mit körperlichen, geistigen und seelischen Kräften haushälterische Lebensführung des Künstlers beeinflusst sein körperliches und seelisches Wohlbefinden und trägt auch in erheblichem Maße zur stimmlichen Leistungsfähigkeit bei.“ (Habermann 1986, S. 230)

Dem soeben angeführten Zitat entnehmen wir, dass die körperliche Kraft und Ausdauer wichtige Faktoren zur Vorbeugung sind. Besitzen gesangsausübende Menschen also genügend Stützenergie, so fällt es ihnen nicht schwer, ganze Konzerte oder sogar Tourneen unbeschadet zu absolvieren. Es tritt keinerlei Ermüdung der Stimme auf, wodurch keine zusätzliche Stützkraft in Anspruch genommen werden muss. In diesem Zusammenhang ist auch der Aspekt des ausreichenden Schlafes anzuführen, denn durch mangelnden Schlafkonsum kann sich die Stimme nicht von den Strapazen des Tages erholen und den bildlich gesprochenen Kraftspeicher regenerieren. Dennoch ist dieses Kriterium, ebenso wie das der Körperkraft als individuell zu betrachten und je nach Bedürfnis der Sängerin oder des Sängers selbst umzusetzen. Die richtige Ernährung und die Wahl der Speisen und Getränke, gerade vor einem Konzert, tragen ebenfalls zu körperlichem Wohlbefinden bei. In diesem Bereich liegen viele Ratschläge und Mythen vor, was nun das beste Nahrungsmittel sei oder welches Getränk bei Heiserkeit und vor einem Auftritt zu wählen und welche vermieden werden sollten. (vgl. Sadolin 2010, S. 222)

Die Autorin steht diesem Standpunkt mit einem kritischen Blick gegenüber und beschreibt ihre Sichtweise folgendermaßen:

„Wenn man die Anatomie des Körpers kennt, dann weiß man, dass die Stimmklappen über der Luftröhre sitzen und dass alles, was man isst oder trinkt, in die Speiseröhre gelangt und nicht in die Luftröhre. Daher kommen Nahrungsmittel nie in Berührung mit den Stimmklappen [...] Auf der anderen Seite können bestimmte Nahrungsmittel durchaus eine Wirkung auf manche Sänger/innen haben, zum Beispiel indem sie beruhigen, ein Wohlfühl herstellen oder einfach der Psyche gut tun.“ (Sadolin 2010, S. 222)

Auch hier gilt wieder die Devise der persönlichen Empfindung und des subjektiven Geschmacks, denn was für einige Sänger und Sängerinnen gut funktioniert, muss nicht zwangsweise für andere auch so anzuwenden sein.

Im Hinblick auf das Rauchen und dem Konsumieren von Alkohol kann auch kein allgemein gültiges Regelwerk aufgestellt werden. Physiologisch betrachtet führt der Genuss von alkoholischen Getränken zu einer Erweiterung der Blutgefäße. Dies schließt in weiterer Folge die Kapillargefäße der Schleimhäute mit ein, was zu einer Schwellung im Bereich der Stimmklappen führt, und dies wiederum kann negative Auswirkungen auf die Stimme haben. Anzeichen dafür sind das erschwerte Erreichen von hohen Tönen und das Mehr an Kraftaufwand. Dennoch ist die Menge des zu Trinkenden, bevor eine merkbare körperliche Reaktion eintritt, von Person zu Person verschieden und gesondert zu betrachten. (vgl. Sadolin 2010, S. 223)

Beim Rauchen gelangt der inhalierte Rauch an die Schleimhäute der Stimmklappen, was zum Austrocknen und einer erhöhten Irritation dieser führt. Somit wird die Gefahr größer, Verspannungen ausgesetzt zu sein. Auch dieser Punkt ist sehr personenspezifisch anzusehen und kann nicht objektiviert werden. Manche Sänger und Sängerinnen können gar keinen Rauch hinnehmen, anderen wiederum macht es nichts aus, und auch die Menge der eingeatmeten Zigaretten oder Zigarren, bei der sich Veränderungen im Körper ergeben, ist unterschiedlich. Generell empfiehlt Cathrine Sadolin jedoch, das Rauchen zu unterlassen. Wenn aber nun Gesangsausübende, welche als Raucher zählen, kurz vor einem Konzert auf das Rauchen verzichten, ist dies ebenfalls nicht besonders sinnvoll. Durch den plötzlich auftretenden Rauchverlust produziert der Körper vermehrt Schleim, um die sonst immer trockenen Schleimhäute zu befeuchten. Dies bedeutet, dass die Menge an Schleimerzeugung nicht so schnell verringert werden

kann und so eine Überproduktion stattfindet und die Stimme dadurch schwer kontrollierbar wird. Generell ist jedoch schon zu behaupten, dass Nichtraucher gesünder sind. Dieser Faktor bezieht sich nicht nur auf die Stimme, und deshalb empfiehlt auch die Autorin das Rauchen einzustellen. (vgl. Sadolin 2010, S. 223)

Um die Thematik rund um die Vorbeugung von Stimmschäden und Problemen abzuschließen, weist die Autorin nochmals auf die Wichtigkeit der richtigen Technik und deren Anwendung hin:

„[...] das Beste, was man tun kann ist, bei der Technik zu bleiben, mit der man vertraut ist und von der man WEISS, dass sie funktioniert. Auch wenn sich die Stimme nicht wie gewohnt anhört, bleib bei deiner Technik. Wenn du heiser wirst und die Töne doppelt so viel Stütze wie sonst erfordern, dann stütze doppelt so viel und versuche, ohne Rachenverspannungen zu singen.“ (Sadolin 2010, S. 224)

Der letzte Punkt, welcher im weitesten Sinn zu den Stimmproblemen zu zählen ist, behandelt den Gegenstand rund um das Einsingen und Aufwärmen der Stimme. Hier gehen die Meinungen der Forscher weit auseinander bis hin zu der Behauptung, dass bei zu wenig oder gar keinem Einsingen die Stimme erheblichen Schaden davontragen kann. Günther Habermann tätigt in seinem Buch beispielsweise den Ausspruch: „Gewöhne dich an ein Einsingen zum Tagesbeginn und vor der Vorstellung!“ (Habermann 1986, S. 241)

Er ist der Meinung, dass durch die sorgfältige Durchführung von technischen Übungen die Stimme gereinigt wird und somit die effektive Leistungshöhe erreicht werden kann. Des Weiteren „bezweckt das Einsingen die Herstellung der richtigen Spannungsbalance der dem Gesang dienlichen Organe.“ (Martienssen-Lohmann zit. nach Habermann 1986, S. 241) Aber nicht nur er vertritt diese Meinung über die Wichtigkeit des Einsingens. Auch Personen aus dem popularmusikalischen Bereich wie Karin Ploog, äußern Folgendes:

„Vor Konzerten sowieso, aber auch vor Proben solltest du dich generell einsingen. Ist das Konzert am Abend, solltest du dich [...] morgens intensiv einsingen. Vor dem Konzert dann noch ein ssss und die Triolen in Serie ablassen, das sollte reichen. [...] Wichtig ist nur, dass du nicht schon beim Einsingen alles gibst, sondern ganz leicht und sanft an deiner Stimme arbeitest.“ (Ploog 1999, S. 74)

Cathrine Sadolin hingegen vertritt diesbezüglich einen konträren Standpunkt. Ihrer Ansicht nach ist das Aufwärmen mit der Auffrischung der Technik gleichzusetzen und in

diesem Zusammenhang sehr nützlich. Für viele Sänger und Sängerinnen bringt es eine gewisse Zuversicht, wenn sie die Stütze und den notwendigen Twang nochmals bewusst spüren, das Singen im Zentrum des Modes wiederholen, oder die Herstellung der Effekte auf eine schadenfreie Art und Weise erzeugen und dies auf diesem Weg nochmals verinnerlichen. Dennoch führt die Autorin keine konkrete Anleitung für das Einsingen in ihrer Literatur an, da jede Person selbst festlegen sollte, welcher Bereich der Technik einer Neubelebung bedarf. Nur hinsichtlich der zeitlichen Intensität weist sie darauf hin, dass zu langes Wiederholen direkt vor einem Konzert die Energie verringert, welche während eines Auftritts benötigt wird und deshalb eine gute Krafteinteilung sinnvoll wäre. Im Unterschied dazu sieht Sadolin es als nicht erforderlich, bei schon richtig vorhandener Technik eine Rückerinnerung durchzuführen. Ein Aufwärmen im klassischen Sinn hat für sie wenig Berechtigung, da es in ihren Augen keinen Bereich gibt, der wortwörtlich aufgewärmt werden muss. Die Muskeln an den Stimmlippen sind klein und befinden sich in einem siebenunddreißig Grad warmen Umfeld, wodurch es nicht lange dauert bis sie erwärmt sind. Der Begriff des Aufwärmens ist also weniger für die Stimme als für den Körper selbst zutreffend, denn wenn ein Sänger oder eine Sängerin eine körperliche Aufwärmphase benötigt, um genügend Stützkraft aufbringen zu können, so hat sie ihre Berechtigung. (vgl. Sadolin 2010, S. 228)

Um die in dem gesamten Kapitel beschriebenen Gegebenheiten und Anforderungen der CVT auf einen Blick greifbar zu haben und um diesen großen Theorieblock abschließen zu können, gilt es nun eine kurze Übersicht über die wichtigsten Punkte zu geben. Der erste Punkt behandelt die drei Grundprinzipien, beginnend mit der Findung der Stütze, dem notwendigen Twang und der Vermeidung des vorgeschobenen Unterkiefers und der Lippenspannung. Anschließend soll der passende Vocal-Mode, das heißt Neutral, Curbing, Overdrive oder Edge gewählt werden. Als nächstes gilt es die geeignete Klangfarbe zu finden und abschließend, je nach persönlichem Geschmack, einen Stimmeffekt hinzuzufügen. Diese schematische Zusammenfassung wird durch die Abbildung im Anhang 1: zusätzliche Abbildungen: „CVT – Die wichtigsten Punkte auf einer Seite“, verdeutlicht. Sie hat im Unterricht am CVI einen sehr hohen Stellenwert und wird somit in der praktischen Auseinandersetzung immer herangezogen.

4. Was macht die Complete Vocal Technique nun so besonders?

Als Beantwortung dieser und der anderen Forschungsfragen soll nun das finale Kapitel hinsichtlich der Ergebnisse, welche aus den Gesprächen gewonnen wurden, dienlich sein und in einer kompakten Form durch ihre prägnantesten Gleichnisse und Unterschiede präsentiert werden. Die Frage nach der Motivation zur näheren Beschäftigung mit der Technik erklären alle befragten Personen damit, dass sie im Bereich Sound und Klang nach neuen Wegen suchen. Neben den Aussagen gemäß des Aufbruchs des klassisch vorbestimmten Sounds, dem Wunsch nach einer größeren Klangbandbreite, oder dem Vorhandensein einer Anleitung zur gesunden Produktion von sowohl hohen als auch lauten Tönen, wurde auch die Perspektive des Lehrerdaseins genannt. In Anbetracht dessen ist die Möglichkeit, konkrete Anweisungen geben zu können, die Erklärungsnot zu beseitigen und differenzierter zu arbeiten, ein zusätzliches Motiv gewesen.

Die Art und Weise wie die Interviewten zur Technik gelangten, weist viele Parallelen auf und überschneidet sich auch in manchen Punkten. Gemeinsam ist jedoch, allen Befragten, dass sie über Gesangskollegen und im Falle dieser Forschung sogar durch die Befragten untereinander, zu dieser Technik gelangten. Wegen des Bedürfnisses, sich ständig weiterzuentwickeln, bleiben dieser kleinen, aber dynamischen Gruppe von Gesangspädagogen des nicht ausschließlich klassischen Bereiches, neue Gesangstechniken keineswegs lange verborgen.

Die Frage nach dem Besonderem und Innovativem der Technik hat bei allen Befragten in erster Linie die gleiche Antwort hervorgerufen, nämlich jene der langersehnten und bis dato nicht dagewesenen Struktur. Die Schlüssigkeit der CVT und vor allem ihr genreübergreifender Charakter, bieten den interviewten Personen völlig neue gesangliche Möglichkeiten, ohne ein Gebiet ausklammern zu müssen. Es ist zum ersten Mal eine Technik, die extrem strukturiert ist, direkte Anweisungen gibt und dadurch sofort effizient funktioniert. Monika Ballwein erweitert diese Äußerung nochmals wie folgt:

„Ich glaube, dass es so gut erforscht ist und für jeden einen Teil bietet, den jeder versteht. [...] es gibt für jeden Menschen oder jeden Bereich, der ein technisches Problem darstellt, eine Anleitung und ich glaub das ist das revolutionäre, dass man endlich was hat wo man sich festhalten kann, in der Grauzone Stimmbildung [...] (Interview Monika Ballwein 2012, Z. 17-22)

Der Faktor der Effizienz, beziehungsweise das rasche Einsetzen einer positiven Veränderung des Gesanges durch konkrete Anweisungen konnte auch ich bei den Sängern und Sängerinnen des Workshops von Monika Ballwein beobachten, dennoch ist hier festzuhalten, dass alle Teilnehmenden bereits gesangliche Vorbildungen mitbrachten.

Durch die Loslösung von festgefahrenen Denkweisen und die Verwendung von neuen Begriffen, welche die Entwicklerin der Technik bringt, bekommen die Gesangsausübenden die Möglichkeit, wie es Karin Bachner-Ravelhover treffend formuliert: „[...] haben wir auf einmal eine gemeinsame Sprache gehabt und wir haben Dinge benannt, wo wir vorher gegeneinander geredet haben, weil jeder Gesangslehrer so seine eigenen Vorstellungen hat [...]“ (Interview Karin Bachner-Ravelhover 2012, Z .38-40).

Neben den gesanglichen Vorzügen, konnte bei den Befragten eine Einigkeit bezüglich der pädagogischen Arbeit und der dazugehörigen Philosophie, welche die CVT mit sich bringt, festgestellt werden. Gerade die Trennung hinsichtlich des musikalischen Geschmacks und der technischen Arbeit ist hier besonders hervorzuheben. Dies ist sowohl für die Interviewpersonen, welche als Gesangslehrer tätig sind zutreffend, da durch die CVT eine Art von Begleitung stattfinden kann und sie nur als technisches Hilfswerk dienlich sind und nicht der persönliche Geschmack eines Lehrers, oder Lehrerin, dem Schüler automatisch auferlegt wird. Andererseits hat auch der Schüler, wie Susanne Klimmer durch ihre Aussage bestätigt, die Chance sich gesanglich als Individuum zu entwickeln. Der Umstand, dass die Forschenden und Lehrenden am Complete Vocal Institute, immer den Anspruch an die Technik stellen, sie ständig auszubauen, weiter zu forschen und neue Aspekte zu erschließen, ist für alle ebenso besonders nennenswert wie die Tatsache, dass sie von der Entwicklerin nicht als einzig wahre Technik angepriesen wird, sondern als Option fungiert, den eigenen Horizont auf gesundem Wege zu erweitern.

Die Frage, ob ein momentaner Hype der Technik in der Gesangsszene spürbar sei, konnte von allen Gesprächspartnern bejahend beantwortet werden. Die Gründe hierfür lassen sich mit den eben genannten positiven Gesichtspunkten der Technik erläutern.

Miriam Fuchsberger fügt einen wesentlichen Faktor hinzu, der bei anderen Gesangstechniken nicht in diesem Maße zum tragen kommt:

„Und ich glaube diese Struktur befreit Leute [...] und sie ist anwendbar/ man kann Rückschlüsse ziehen [...] also das man sich zuhört und ein bisschen analysieren kann, dann kann man sich ein stückweit selbst helfen und wird nicht abhängig gemacht [...] (Interview Miriam Fuchsberger 2012, Z. 115-120)

Die positiven Auswirkungen dieser Technik zeigen sich bei den Befragten, die sowohl Sänger, Sängerin, als auch Gesangslehrer, Gesangslehrerin sind, vornehmlich in ihrer pädagogischen Arbeit. Da bei dieser Personengruppe im Vorfeld keine gesanglichen Probleme vorhanden waren, wurden neue Entwicklungen in ihrem Gesang nicht so deutlich spürbar, wie es beispielsweise bei Susanne Klimmer erkennbar wurde. Durch die konkreten Anweisungen haben sich in ihrem Fall sofort positive Veränderungen des Gesangs eingestellt und wurden bewusst hörbar und spürbar. Dieses Phänomen bestätigen auch die anderen Befragten durch ihre Tätigkeit als Gesangslehrer oder Lehrerin hinsichtlich der Erfahrungen, welche sie mit ihren eigenen Gesangsschülern und Schülerinnen machen konnten. Dennoch ergeben sich auch bei den Personen, die beide Positionen einnehmen, gewisse Änderungen, die sich im Fall von Monika Ballwein durch die bewusstere und speziellere Anwendung des Gesangs und die Erweiterung ihrer Spektren und Facetten äußern. Zusätzlich ergibt sich aufgrund der vorhandenen Struktur und der damit zusammenhängenden Sicherheit ein Raum in dem gesanglich experimentiert werden kann, ohne Angst haben zu müssen, dass die Stimme Schäden davonträgt.

Was nun die Erwartungen der interviewten Personen an die Technik betrifft und ob sich diese bestätigen würden, so grenzt sich eine Aussage deutlich von den anderen ab. Bei fünf von sechs Gesprächen konnte die Frage bezüglich der Erfüllung von Erwartungen mit einem Ja beantwortet werden. Da jeweils individuelle Gründe ins Treffen geführt wurden, möchte ich mich nicht auf eine verallgemeinernde Darstellung beschränken. Für Miriam Fuchsberger zum Beispiel, waren zwei Punkte wesentlich. Einerseits wollte sie durch den Einjahreskurs herausfinden, ob nun die Technik genügend Substanz bietet, eine dreijährige Ausbildung anzuschließen, da dieser Kurs eine größere finanzielle Belastung bedeutet. Dieser Aspekt hat sich für sie in jeglicher Form bestätigt. In zweiter Linie galt es für sie in die Modes hineinzufinden, genauer gesagt den Mode Curbing

realisieren zu können. Durch die erfolgreiche Umsetzung hat sich auch diese Erwartung bestätigt, wenn auch, wie sie deutlich betont, mit viel Frustration, da das muskuläre Gedächtnis zu Beginn viel Neues erschließen muss und sich in einer Art Umstellphase befindet.

Karin Bachner-Ravelhofer bestätigt die Frage vor allem durch den gesanglichen Entwicklungsstand, welchen sie bis zum jetzigen Zeitpunkt erreicht hat, und für Katrin Weber wurden die Erwartungen sogar noch übertroffen. Bei Monika Ballwein hat sich aufgrund der neuen Möglichkeiten hinsichtlich des Unterrichtens eine positive Erwartungshaltung gebildet, und Susanne Klimmer sieht die Erfüllung der Erwartungen in Relation zu Selbstdisziplin und investierter Arbeit.

Martin Carbow lässt die Antwort auf die von mir gestellte Frage in gewisser Weise offen und beschreibt die Veränderungen, die er selbst erlebt hat.

„Also meine Erwartungshaltung hat sich geändert, durch meine Schwierigkeiten und auch meine Wünsche oder meine Ziele haben sich total verändert, also für mich geht's eigentlich darum dieses grundsätzliche Problem für mich zu lösen, dass das mit dem Singen generell einfacher wird oder klappt und das liegt auf einer sehr grundlegenden Ebene [...]“ (Interview Martin Carbow 2012, Z. 292-295)

Durch seine Äußerung wird deutlich sichtbar, dass er im Vergleich zu den anderen Befragten mittlerweile, wie ich es nennen möchte, schon etwas überladen und wohl darauf bedacht ist, sowohl mit Elementen aus der Technik zu arbeiten, aber vor allem seine eigene Methode, die eine Mischung aus den für ihn besten Aspekten ist, anzuwenden.

Die letzte Kategorie der Auswertung beinhaltet die Aussagen bezüglich der Optimierung von Bereichen innerhalb der Technik, welche in ganz unterschiedlicher Art ausfielen. Je nach Grad der Beschäftigungsintensität waren auch die Antworten entweder ausführlicher oder zurückhaltender. Susanne Klimmer beschäftigt sich außer in ihren Gesangsstunden nicht mit den theoretischen Facetten der Technik und kann demnach keine Aussage treffen. Katrin Weber führt diese Frage ebenfalls nicht weiter aus, da sie bis dato keine Überlegungen in diese Richtung angestellt hat und sie dies auch nicht als notwendig betrachtet.

Martin Carbow hingegen beschäftigt sich seit Jahren, bedingt auch durch seine Ausbildung zum CVT-Teacher, intensiv mit der Technik und weist durch seine Rückmeldung auf zusätzliche, tiefer gehende Punkte hin.

Seiner Ansicht nach ist der stark technisch gesehene Ansatz ein guter, dennoch vermisst er weitere Faktoren wie Rhythmus oder Interpretation in der Ausführung, welche einen ebenfalls hohen Stellenwert im Bereich des Gesanges haben sollten. Es gibt kurze Abrisse darüber, aber um den Gesang als vollwertige und gesamte Einheit zu sehen verlangen diese Punkte mehr Aufmerksamkeit. Im Hinblick auf die angeführten Fallbeispiele, welche in der Literatur zur besseren Verständlichkeit angeführt sind, zeigt er ebenfalls eine kritische Sichtweise. Für ihn ist dieser Teil zu wenig wissenschaftlich und seriös, da jedes beschriebene Problem innerhalb kürzester Zeit gelöst wird. Dieser Fakt stellt sich jedoch nicht bei jedem Menschen gleich ein und kann in manchen Fällen zu Frustration führen. Deshalb ist es für ihn äußerst wichtig zu betonen, dass eine Veränderung der Stimme oder des Gesangs zwar einfach und schnell eintreten kann, dies aber nicht automatisch für jeden Sänger, jede Sängerin in dieser Form möglich ist.

Diese ausgearbeiteten Ergebnisse bilden lediglich einen kleinen Teil des weitaus größeren Spektrums Complete Vocal Technique. Dennoch ermöglichen sie einen Einblick und eine Sichtweise, welche ohne jeglichen praktischen Bezug nicht möglich wäre. Die Interpretation und Schlussfolgerung, sowie der mögliche weitere Forschungsansatz in diesem Bereich, sollen in der nun folgenden Zusammenfassung ihren Platz finden und die Forschung zu dieser Arbeit abrunden.

5. Zusammenfassung

Die Gesangspädagogik im poplarmusikalischen Bereich ist ein sehr dünn besiedeltes Feld, obwohl die Nachfrage dahingehend eine enorme Dimension erreicht hat. Gibt es jedoch einen neuen Aspekt, der den Anspruch einer Weiterentwicklung beziehungsweise eine Umstrukturierung der vorhandenen Thesen und Fakten mit sich bringt, dann erscheint es mehr als sinnvoll ebendiese zu untersuchen. Die Complete Vocal Technique als stilübergreifendes, in dieser Form noch nie dagewesenes pädagogisches Konzept, ist bestrebt mit alten Mythen in der Gesangslehre aufzuräumen und genau den eben beschriebenen Anspruch zu erfüllen.

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wurde versucht, diese Besonderheiten und das Spezielle daran heraus zu filtern und Erkenntnisse bezüglich ihrer Anwendbarkeit in der Praxis zu gewinnen. Aufgrund der durchgeführten qualitativen Forschung ist deutlich sichtbar geworden, dass einige der ursprünglichen Annahmen sich nicht ausnahmslos bestätigen lassen.

Erfolgt nun eine nähere Betrachtung der zu Beginn angenommenen schnellen Anwendbarkeit, so ist festzustellen, dass erfahrene Sänger und Sängerinnen leichter Erfolge erzielen können als jene ohne gesangliche Vorbildung, da diese in ihrer gesanglichen Praxis bereits viele der Begriffe in einer anderen, adaptierten Form angewendet hatten. Dennoch haben eben diese den Kampf mit dem muskulären Gedächtnis auszufechten, da die vorhandene Technik nur sehr mühsam und verbunden mit einigen Frustrationsmomenten umgelernt werden kann. Eine Verallgemeinerung ist hier nicht möglich, da jeder Sänger und jede Sängerin, sei es nun mit oder ohne Vorerfahrungen, eine individuelle Lerngeschwindigkeit hat und in Folge dessen behutsam mit einer leichtfertigen Meinungsbildung umgegangen werden muss.

Die wesentlichste und ausschlaggebendste Funktion dieser Technik jedoch, liegt in ihrer einfachen, klaren und deutlichen Struktur. Dieses Phänomen zieht sich durch die gesamte Forschung und den darin beinhalteten Gesprächen. Noch nie gab es ein so strukturiertes System, welches auch zum ersten Mal eine wissenschaftliche Komponente beinhaltet. Die Forschung innerhalb des Kosmos Complete Vocal Technique wird ständig am Laufenden gehalten, und so ergeben sich neue Aspekte und Erweiterungen, um die Methode noch spezifischer und effektiver zu gestalten.

In diesem Zusammenhang ist ferner die Tatsache festzuhalten, dass auch bei dieser Technik nur dann Erfolge erzielt werden können, wenn Sänger und Sängerinnen an ihrem Gesang und mit dem Schema arbeiten und somit das Konstrukt nicht als „Wunderheilmittel“ der Gesangspädagogik angesehen werden kann.

Unumgänglich für den Erfolg ist neben der klaren Struktur die bewusste Trennung der Begriffe Geschmack und Technik. Die Philosophie der Complete Vocal Technique lehnt es rigoros ab, diese Faktoren zu mischen und somit die Individualität eines Sängers oder einer Sängerin dahingehend zu beeinflussen, oder sogar zu unterdrücken. Diese Gegebenheit findet sich in solch einer Form in keiner anderen Gesangstechnik wieder, und vor allem in der klassischen Gesangspädagogik wird dem individuellen Geschmack der Auszubildenden wenig Platz eingeräumt.

Obwohl die Complete Vocal Technique klar deklariert, eine stilübergreifende Technik zu sein, findet sie größtenteils im populären Feld ihre praktische Anwendung. In erster Linie spricht dafür, dass es wie einleitend angeführt, wenig professionelle Ausbildungsmöglichkeiten oder gut funktionierende Strukturen gibt. Jedoch stellt sich mir nun die Frage, inwieweit auch klassische Sänger und Sängerinnen mit diesem System arbeiten könnten, denn in der Theorie gibt es keine Einschränkungen. Unglücklicherweise blieb diese Personengruppe meiner Forschung vorenthalten, da selbst am Complete Vocal Institute nur eine sehr geringe Anzahl an klassisch ausgebildeten Sänger und Sängerinnen versuchen ihr gesangliches Spektrum in eine neue Richtung zu erweitern. Dieser Ansatz bietet die Möglichkeit, noch tiefer in die Materie einzutauchen und weiterführende Forschung zu betreiben.

6. Quellenverzeichnis

6.1. Literaturverzeichnis

ALBERS, Sönke et.al.: Methodik der empirischen Forschung, 2. Auflage, Wiesbaden, Gabler Verlag, 2007

BALHORN, Andrés: Powervoice. Die praxisorientierte Methode für den Rock-/Pop-Gesang, Bergisch Gladbach, Musikverlage Hans Gerig KG, 2008

CROPLEY, Arthur J.: Qualitative Forschungsmethoden. Eine praxisnahe Einführung, 2. Auflage, Eschborn bei Frankfurt am Main, Verlag Dietmar Klotz GmbH, 2005

DICKREITER, Michael: Handbuch der Tonstudientechnik. Band 1, 7. Auflage, München, K.G. Sauer Verlag, 2008

DRESING, Thorsten/PEHL, Thorsten: Praxisbuch Interview & Transkription. Regelsysteme und Anleitungen für qualitative ForscherInnen, 4. Auflage, Marburg, Eigenverlag, 2012

FALLER, Adolf: Der Körper des Menschen. Einführung in Bau und Funktion, 14. Auflage, Stuttgart, Thieme Verlag, 2004

FLENDER, Reinhard/RAUHE, Hermann: Popmusik. Geschichte, Funktion, Wirkung und Ästhetik, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989

FREYTAG, Martina: Stimmbildung in der Populärmusik. Ein Lehr- und Arbeitsbuch, Berlin, Henschel Verlag, 2003

GLÄSER, Jochen/LAUDEL, Grit: Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse, 4. Auflage, Wiesbaden, VS Verlag, 2010

HABERMANN, Günther: Stimme und Sprache. Eine Einführung in ihre Physiologie und Hygiene. Für Ärzte, Sänger, Pädagogen und alle Sprechberufe, 2. Auflage, Stuttgart - New York, Thieme Verlag, 1986

HUSLER, Frederick/RODD-MARLING, Yvonne: Singen. Die physische Natur des Stimmorgans. Anleitung zur Ausbildung der Singstimme, 13. Auflage, Mainz, Schott Music, 2009

MATHELITSCH, Leopold/FRIEDRICH, Gerhard: Die Stimme. Instrument für Sprache, Gesang und Gefühl, Wien, öbv et htp Verlag, 2000

MAYER, Horst O.: Interview und schriftliche Befragung, München, Oldenbourg Wissenschaftsverlag, 2002

MEUSER, Michael/NAGEL, Ulrike: Experteninterviews – vielfach erprobt, wenig bedacht. Ein Beitrag zur qualitativen Methodendiskussion. In: Qualitativ – empirische Sozialforschung, hrsg. von Garz, Detlef/Kraimer, Klaus, Opladen, 1991, S. 441-471

NOHL, Arnd-Michael: Interview und dokumentarische Methode. Anleitungen für die Feldforschungspraxis, 4. Auflage, Wiesbaden, VS Verlag, 2012

PLOOG, Karin: Voicecoaching. Das Trainingskonzept für Gesangstechnik, Bonn, Voggenreiter Verlag, 2006

PONS. Wörterbuch für Schule und Studium. Teil 1 Englisch Deutsch, 1. Auflage, Wien, öbv & hpt, 2001

SADOLIN, Cathrine: Komplette Gesangstechnik, 2. Auflage, Kopenhagen, Shout Publications ApS, 2010

SCHMIDT, Christiane: Analyse von Leitfadeninterviews, In: Qualitative Forschung. Ein Handbuch, hrsg. von Flick, Uwe et.al., 5. Auflage, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2007, S. 447-456

WICKE, Peter et. al.: Handbuch der populären Musik, 3. Auflage, Wiesbaden, Schott Musik International, 1997

6.2. Transkriptionen







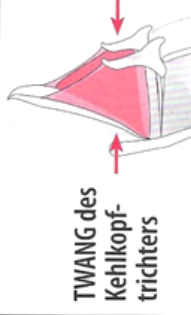
1. Transkription: Julia Lang im Gespräch mit Martin Carbow, Schönbach, 10.07.2012
2. Transkription: Julia Lang im Gespräch mit Monika Ballwein, Wien, 29.08.2012
3. Transkription: Julia Lang im Gespräch mit Miriam Fuchsberger, Wien, 21.09.2012
4. Transkription: Julia Lang im Gespräch mit Karin Bachner-Ravelhover, Wien, 21.09.2012
5. Transkription: Julia Lang im Gespräch mit Susanne Klimmer, Wien, 20.09.2012
6. Transkription: Julia Lang im Gespräch mit Katrin Weber, Wien, 04.10.2012

6.3. Hörbeispiele

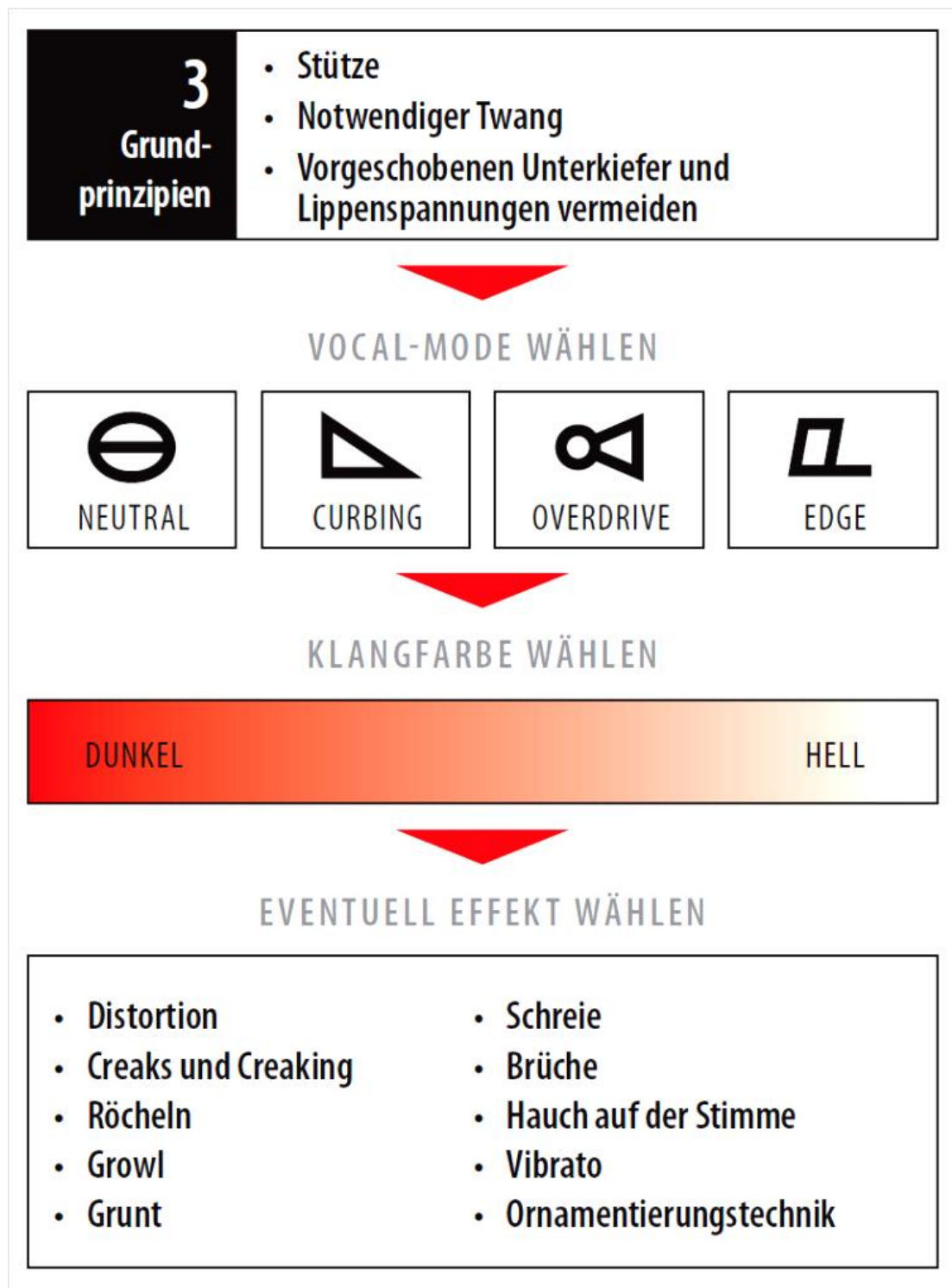
Hörbeispiel 1-37: Download der Mp3 Files von CVT Sound Library auf www.completevocaltechnique.com/soundlibrary anhand des im Buch mitgelieferten License Key

Anhang 1: zusätzliche Abbildungen

- Die vier Vocal Modes und ihre Kriterien (Sadolin, Cathrine: Komplette Gesangstechnik, Shout Publications, Kopenhagen, 2010, S. 265)

Mode	Hauch	Methode	Vokale in hoher Stimmlage	Tonhöhe	Lautstärke	Charakter
 NEUTRAL NICHT-METALLISCH	Mit Hauch/ohne Hauch	 Lockerer Unterkiefer	Alle	Alle	Leise Kann in hoher Stimmlage laut sein	Weich
 CURBING HALB-METALLISCH	Niemals mit Hauch auf der Stimme	HOLD	EE (Tee) Œ (Hacke) OO (oder)	Alle	Mittel	Verhalten
 OVERDRIVE VOLL-METALLISCH	Niemals mit Hauch auf der Stimme	 BISS	Œ (Fell) OH (engl. go) MAX. D2 ♀ MAX. C2 ♂	Laut	Laut	Rufend
 EDGE VOLL-METALLISCH	Niemals mit Hauch auf der Stimme	 TWANG des Kehlkopf-trichters	EE (Tee) Œ (Fell) Ä (lässig) Ö (Öl)	Alle	Laut	Schreiend

- CVT – Die wichtigsten Punkte auf einer Seite (Sadolin, Cathrine: komplette Gesangstechnik, Shout Publications, Kopenhagen, 2010, S. 264)



Anhang 2: CD Index

CD Transkriptionen und Hörbeispiele:

Transkriptionen:

1. Transkription: Julia Lang im Gespräch mit Martin Carbow, Schönbach, 10.07.2012
2. Transkription: Julia Lang im Gespräch mit Monika Ballwein, Wien, 29.08.2012
3. Transkription: Julia Lang im Gespräch mit Miriam Fuchsberger, Wien, 21.09.2012
4. Transkription: Julia Lang im Gespräch mit Karin Bachner-Ravelhover, Wien, 21.09.2012
5. Transkription: Julia Lang im Gespräch mit Susanne Klimmer, Wien, 20.09.2012
6. Transkription: Julia Lang im Gespräch mit Katrin Weber, Wien, 04.10.2012

Hörbeispiele:

- Hörbeispiel 1 - gehobener Kehlkopf
- Hörbeispiel 2 - gesenkter Kehlkopf
- Hörbeispiel 3 - komprimierte Zungenstellung
- Hörbeispiel 4 - Breite Zungenstellung
- Hörbeispiel 5 - Entspannte Mundwinkel
- Hörbeispiel 6 - Lächelstellung
- Hörbeispiel 7 - Heben des Gaumens
- Hörbeispiel 8 - Senken des Gaumens
- Hörbeispiel 9 - Offener Nasengang
- Hörbeispiel 10 - Geschlossener Nasengang
- Hörbeispiel 11 - Neutral mit Hauch
- Hörbeispiel 12 - Neutral ohne Hauch
- Hörbeispiel 13 - Curbing
- Hörbeispiel 14 - Overdrive
- Hörbeispiel 15 - Edge
- Hörbeispiel 16 - Die Übungsvokale der Modes für die Übergänge
- Hörbeispiel 17 - Übergang von Curbing zu Overdrive
- Hörbeispiel 18 - Reduzieren der Lautstärke
- Hörbeispiel 19 - Steigern der Lautstärke
- Hörbeispiel 20 - Reduzieren und steigern der Lautstärke
- Hörbeispiel 21 - Distortion
- Hörbeispiel 22 - Creaks
- Hörbeispiel 23 - Creaking

Hörbeispiel 24 - Rattle

Hörbeispiel 25 - Growl

Hörbeispiel 26 - Growl in Neutral mit Hauch

Hörbeispiel 27 - Growl in Neutral ohne Hauch

Hörbeispiel 28 - Growl in Curbing

Hörbeispiel 29 - Growl in Overdrive

Hörbeispiel 30 - Growl in Edge

Hörbeispiel 31 - Grunt

Hörbeispiel 32 - Schrei in Neutral

Hörbeispiel 33 - Schrei in Curbing

Hörbeispiel 34 - Brüche

Hörbeispiel 35 - Hammervibrato

Hörbeispiel 36 - Kehlkopfvibrato

Hörbeispiel 37 - Ornamentierungstechnik

Abstract

“Complete Vocal Technique” von Cathrine Sadolin entwickelt, ist eine ganzheitliche Gesangstechnik, die den Sängerinnen und Sängern eine Basis bieten soll, um sich in allen Gesangsstilen frei bewegen zu können. Die vorliegende Arbeit hat sich das Ziel gesetzt, die Individualität, die Anwendbarkeit, die Funktionalität und die Innovation dieser Methode zu untersuchen.

Die, zu diesem Zeitpunkt noch wenig erforschte Technik, kommt aufgrund der damit einhergehenden Quellenlage nicht ohne die Hilfe der qualitativen Forschung und deren Methoden aus. In diesem Fall handelt es sich um das leitfadengestützte Experteninterview, welches durch den Faktor der Offenheit die idealste Art der Quellenbeschaffung für diese Forschung ist. Neben der genauen theoretischen Beschreibung und Handhabung der Technik, beinhaltet diese Arbeit sechs Gespräche mit Lehrenden und Gesangsausübenden aus Deutschland und Österreich, die sich in unterschiedlicher Art und Weise mit der Complete Vocal Technique beschäftigen. Anhand dieser Interviews soll nun versucht werden die vorliegende Forschungsfrage zu beantworten und herauszufinden, was die Complete Vocal Technique so besonders macht.

Die Transkriptionen der Interviews, sowie die verwendeten Hörbeispiele sind der beiliegenden CD zu entnehmen.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Julia Lang
Adresse: Simonygasse 2B/3/4, 1180 Wien
Telefon: 0660 1522265
E-Mail: julia_lang@gmx.at
Geburt: Wien, 22.03.1987
Nationalität: Österreich

Schulbildung

09/1993 - 06/1997 Öffentliche Volksschule Köhlergasse 9, 1180 Wien
 09/1997 - 06/2001 Bundesgymnasium und WK. Bundesrealgymnasium
 Haizingergasse 37, 1180 Wien
 09/2001 - 05/2006 Bildungsanstalt für Kindergartenpädagogik "Maria Regina" der
 Schwestern vom armen Kinde Jesus Döblinger Hauptstraße 83,
 1190 Wien
 Reife und Diplomprüfung 30.05.2006

Studienverlauf

07/2007 – 01/2013 Universität Wien: Fachrichtung Musikwissenschaft
(Diplomstudium)

Studienschwerpunkte:

- Ethnomusikologie
- Populäre Musikwissenschaft
- Musikpsychologie

Titel der Diplomarbeit:

- "Complete Vocal Technique - Ein neues,
stilübergreifendes Konzept in der Gesangspädagogik"
-

Auslandsaufenthalte zu Studienzwecken

02/2010	3 ½ wöchige Feldforschung in Brasilien- -Recife im Zuge der Lehrveranstaltung: EX Karneval in Brasilien 2010
---------	--

Weitere Qualifikationen

Fremdsprachen	Englisch fließend in Wort und Schrift
---------------	---------------------------------------

10/2006 – 06/2007	Universität Wien: Fachrichtung Psychologie, abgebrochen
-------------------	---

Besondere Kenntnisse

PC-Kenntnisse	MS PowerPoint MS Word Umgang mit Internet und E-Mail Internet-Recherche
---------------	--

Zusätzliche Informationen

01/02, 03/04, 05/06	Klassensprecherin in der Bildungsanstalt für Kindergartenpädagogik
07/2009 – 06/2011	Studienrichtungsvertretung Musikwissenschaft